



Толстогузова Е. В.

**БАЙРОНИЧЕСКАЯ
МОДИФИКАЦИЯ ЭЛЕГИИ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Монография

Биробиджан
2013

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ПРИАМУРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ ШОЛОМ-АЛЕЙХЕМА»

Е. В. Толстогузова

БАЙРОНИЧЕСКАЯ
МОДИФИКАЦИЯ ЭЛЕГИИ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ
XIX ВЕКА

Монография

Биробиджан
ФГБОУ ВПО «ПГУ им. Шолом-Алейхема»
2013

УДК 821(091)+82:801.6
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-5 я91
Т529

Издаётся по решению редакционно-издательского совета
Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема

Рецензенты:

В. Г. Мехтиев — доктор филологических наук,
профессор кафедры литературы и культурологи ДВГГУ;
О. Н. Александрова-Осокина — кандидат филологических наук,
доцент кафедры литературы и культурологии ДВГГУ;
Е. С. Аминева — кандидат филологических наук, доцент
кафедры филологии и журналистики ПГУ им. Шолом-Алейхема

Научный редактор:

П. Н. Толстогузов — доктор филологических наук, профессор.

Толстогузова, Е. В.

**Байроническая модификация элегии в русской поэзии первой
половины XIX века:** монография / Е. В. Толстогузова; под ред.
Т529 д.филол.н., проф. П. Н. Толстогузова. — Биробиджан: Изд. центр ПГУ
им. Шолом-Алейхема, 2013. — 125 с.
ISBN 978-5-8170-0240-9

Монография посвящена анализу репрезентативных текстов русской элегической традиции первой половины XIX века и их основных мотивных комплексов для выявления в них байронической тематики и стилистики. Под воздействием Байрона мотивы русской элегии первой половины XIX века сплавляются в специфическое единство, которое приобретает черты новой жанровой модификации, генетически связанной с элегией предшествующего периода и могущей считаться её преемницей. Издание предназначено в первую очередь для литературоведов и культурологов, а также для тех, кто профессионально интересуется историей классической русской литературы в жанровом аспекте.

УДК 821(091)+82:801.6
ББК 83.3(2Рос=Рус)1-5 я91

ISBN 978-5-8170-0240-9

© Толстогузова Елена Вадимовна, 2013
© ФГБОУ ВПО «ПГУ им. Шолом-Алейхема, 2013

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ОЧЕРК ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭЛЕГИИ И ЭЛЕГИЗМА	12
ГЛАВА 2. ОБЩИЕ ПРИЗНАКИ БАЙРОНИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ; ОБНОВЛЕНИЕ ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЙРОНА.....	26
ГЛАВА 3. РУССКАЯ ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА И ПОЭЗИЯ БАЙРОНА	36
3.1. Мифопоэтическая биография Байрона в русской поэзии 1820—30-х годов	36
3.2. Байронический мотив «море» в контексте русской элегии.....	52
3.3. Байронический аспект мотива «воспоминание» в русской элегической поэзии 1820—40-х годов	71
3.4. Элегический жанр Байрона и Лермонтова: проблема сравнительной типологии	80
3.5. «Гонимый миром странник»: метаморфоза элегического мотива.....	96
3.6. Поэтика байронического «избытка» в лирике Аполлона Григорьева	106
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	111
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	113

ВВЕДЕНИЕ

Бытует довольно распространённое литературоведческое утверждение: элегия как лирический жанр прекращает своё развитие в европейской и в русской поэзии в 1820-е годы. Дальнейшие модернизации этого жанра (в русской поэзии связанные прежде всего с внесением в элегическую лирику психологической конкретики и «посторонней» стилистики в творчестве Пушкина, Баратынского, Лермонтова) имеют характер сильных, но разрозненных авторских опытов, единичных жанровых экспериментов, не образовавших традицию: «Индивидуальный стиль не растворялся в жанровом стиле» (М. Л. Гаспаров) [93: 362]. Эта концепция в отечественной филологии восходит к работам литературоведов опоязовского круга и, в частности, выразительно представлена в известной книге Б. М. Эйхенбаума «Лермонтов: опыт историко-литературной оценки» (Ленинград, 1924 [201]; примерно в это же время близкие по смыслу идеи высказывались в работах Ю. Н. Тынянова и Б. В. Томашевского, несколько позже — в работах Л. Я. Гинзбург).

Концепция Б. М. Эйхенбаума выглядит примерно так: борьба оды и элегии привела к кризису и разложению (resp. падению или, на рабочем языке формалистов, *деканонизации*) обоих жанров, и в итоге развитие элегии «после победы, одержанной ею в начале двадцатых годов, стало уже невозможным» [там же: 17, 30]. «Еще у Рылеева и у Полежаева мы находим и оды, и послания — у Лермонтова их уже нет, как нет и классических элегий» [там же: 101]. «Развитие ораторского стиля явилось следствием падения интимно-лирических жанров — классических романсов, элегий, песен, молитв и пр.» [там же: 113]. О становлении лирической системы Лермонтова: «Вместо старой элегии является описательная медитация...» [там же: 115]. И т. п. Почему особая роль отводилась Лермонтову? Л. Я. Гинзбург в книге «О лирике»: «Лермонтов уничтожил внутренние условия различения элегического и одического жанров, а с этой основой рухнула и стилистическая система каждого из них» [95: 155]. (Эта точка зрения восходит к книге 1940 года «Творческий путь Лермонтова», которая, разумеется, создавалась с оглядкой на книгу Эйхенбаума. См.: [97].)

Полное или частичное сочувствие этому взгляду на судьбу элегии мы обнаруживаем как в относительно недавнем прошлом, так и в наши дни, о чём прежде всего свидетельствует справочная литература, призванная закреплять устойчивые представления. Так, М. Л. Гаспаров в статье об элегии в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (2003), упомянув Грея, Шенье и Ламартина (т.е. период с 1750-х до 1820-х годов), сразу вслед за этим утверждает: «затем элегия постепенно теряет жанровую отчётливость» [94: 1228]. Возможны более умеренные, компромиссные позиции: «В середине 1820-х гг. русская элегия пережила кризис, симптомом которого явились статья В. К. Кюхельбекера “О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие” и вызванная ею полемика. Пути внутреннего обновления элегического жанра, его тематики и стиля были найдены А. С. Пушкиным, Е. А. Баратынским, Н. М. Языковым, позднее

М. Ю. Лермонтовым и Н. А. Некрасовым» (Л. Г. Фризман [195: 867]). Здесь уже — как выход из кризиса — признаётся путь *обновления* жанра. Ещё более пластичной является формулировка Д. М. Магомедовой: «С 1830-х гг. элегия постепенно деканонизируется... Позднейшие трансформации элегии, сохраняя основные тематические комплексы, модифицируют те или иные особенности жанровой модели» [145: 303]. Эта формулировка интересна тем, что в ней соединено традиционное терминологическое словоупотребление формалистов (деканонизация) и представление о возможности «трансформаций» и «модификаций» при сохранении жанровой «модели» в целом.

Но именно в этом случае и уточнения, и оговорки не устраняют проблему, а лишь более выразительно вскрывают её: элегия как жанр безвозвратно уходит из литературы в 1820—1830-е годы (на фоне нечастых авторских удач вроде «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» Пушкина или «Осени» Баратынского, случившихся в рамках поэтического онтогенеза) — или всё же порождает ещё одну вполне жизнеспособную модификацию, имеющую, так сказать, над-авторский характер («Элегический поэт творит не тему, а вариацию» [95: 52])? Если использовать астрономический словарь, то что перед нами: процесс окончательного угасания звезды или момент появления, пусть на исторически краткий миг, сверхновой? Мы полагаем, что последнее, и вот почему.

Достоинство схемы крупного масштаба всегда заключается в том, что она позволяет объяснить длительные процессы. Её недостаток — всё прочее начинает казаться несущественными частностями, тогда как на деле речь может идти о моментах принципиальной детализации схемы, без которой она утратит свою историческую правдивость. Когда вслед за влиятельными гуманитариями первой половины XX столетия мы повторяем, что на переходе от классицизма к романтикам поэтика жанров сменяется поэтикой стилей, а затем уже в границах романтизма лирический герой из «абстрактного жанрового условия» (выражение Л. Я. Гинзбург; см.: [95: 152]) превращается в носителя индивидуализированного «я», — мы захватываем период чуть менее века (для русской и европейских литератур с середины XVIII по первую четверть XIX века включительно). Но ведь очень внятные изменения происходили нередко в границах не то что десятилетий — нескольких лет! Об этом, например, очень выразительно пишет в своей ставшей классической книге «Лирика пушкинской поры» В. Э. Вацуро¹.

В крупной схеме угасание и вырождение «элегической школы» 1800 — 1820-х годов оказались в одной ячейке с процессом исчезновения жанра, что порождает недоразумения вплоть до сегодняшнего дня. Что же было фактором обновления элегического жанра? Это был байронизм, причём байронизм, первые признаки которого появляются *до первых признаков*

¹ См., например, такую фразу из книги В. Э. Вацуро: «Между тем основатель “унылой элегии” в ее русском варианте — Жуковский — уже к концу 1810-х годов *далеко* (курсив наш — Е. Т.) отходит от созданного им самим образца» [76: 126]. «Образец» — это отчасти «Сельское кладбище» (1802) и, разумеется, в первую очередь «Вечер» (1806). Т.е. от «образца» до результатов *далёкого* «отхода» от него проходит максимум полтора десятилетия. Такова степень сжатости сроков для существенных эволюционных изменений в русской поэзии в ту эпоху.

непосредственного влияния со стороны Байрона. Позволим себе большую цитату из «Заключения» в книге В. Э. Вацуро:

«В начале 1820-х годов Пушкин читает “Опыты в стихах” Батюшкова и помечает на полях перед “Умирающим Тассом”: «Эта элегия конечно ниже своей славы. Я не видал элегии, давшей Б<атюшкову> повод к своему стихотворению, но сравните “Сетования Тасса” поэта Байрона с сим тощим произведением. Тасс дышал любовью и всеми страстями, а здесь кроме славолубия и добродушия <. . .> ничего не видно. Это умирающий В<асилий> Л<ьвович>) — а не Торквато». Эта заметка — целая концепция глубокого эстетического смысла. Байрон в начале 1820-х годов — кумир нарождающейся романтической школы. Василий Львович Пушкин — типовое обозначение архаических и осмеиваемых черт сентиментального эпигонства. Герой признанного, «вершинного» произведения «элегической школы» предстает глазам Пушкина как субъект отживающей свой век сентиментальной лирики. Ему противопоставлен байронический герой, с его характерными чертами, которые здесь нет нужды описывать» [76: 234].

Исследователь ничего не говорит здесь о новой элегии, поскольку это не входило в его задачу (он занимался нюансами становления именно «элегической школы» 1800—1810-х годов), но его мысль вполне ясна: старую разработку стандартной элегической темы «умирающего поэта» сменяет принципиально иная разработка, в которой героика и меланхолия объединены в рамках одного мотива. Причём сам Пушкин *ещё в 1818 году* в программном стихотворении «Мечтателю» противопоставляет элегическому искателю «унылых чувств» *элегическую же ситуацию* выстрадавшего в сердечных муках «незабвенного образа» [33: т. 1, 301]. Это программа модернизированной элегии.

Слишком широк круг значительных авторов-элегиков 1820—1830-х годов байронического толка (Д. В. Веневитинов, В. Г. Тепляков, В. И. Туманский, А. И. Полежаев, ранний Лермонтов и многие другие) и слишком ясна их типологическая близость, чтобы не заметить этот *жанровый* феномен. Почему же это произошло, и почему оказалось возможным спутать судьбы «элегической школы» и судьбы элегического жанра? Мы далеки от того, чтобы всё списывать на то пристрастие к историческим генерализациям, которое было присуще эпохе литературоведческого штюрмерства 1920-х годов². Байронизация русской элегии оказалась таким сложным фактором, что ещё Кюхельбекер, заставший этот процесс в самом начале, спутал унылую элегию с её сильнейшей байронической трансформацией! Вот как об этом пишет Л. Я. Гинзбург:

² Речь идёт, скорее, о специфической аберрации исследовательского зрения как такового: то, что находится в фокусе этого зрения, выявляет свои тонкие дифференциации, тогда как периферия остаётся в зоне генерализирующих суждений. Б. М. Гаспаров совершенно точно указывает на эту особенность в связи с блестящими анализами Ю. Н. Тынянова: «Ю. Н. Тынянов показал в свое время, что полемика архаистов и новаторов, которая до этого рассматривалась как монолитное явление, в действительности распадается на существенно различные по своему содержанию исторические этапы, связанные с деятельностью «старших» и «младших» представителей обеих партий... Однако предыдущие четверть века в полемике архаистов и новаторов... сливались в картину, нарисованной Тыняновым, в единый образ «старшего» этапа этого литературного движения» [90: 51—52].

«Итак, тот же автор в той же книжке издаваемого им альманаха («Мнемотизина» — Е. Т.) называет Байрона “живописцем смелых душ” и живописцем “нравственных ужасов, опустошенных душ и сердец раздавленных...”. Это противоречивое восприятие внутренне противоречивой поэзии Байрона. На первый план выступало то героическое ее начало, то начало скорби, разочарования. В статье “О направлении нашей поэзии...” Кюхельбекер отождествил русский байронизм с элегическим унынием» [95: 141].

Это описание ситуации с Кюхельбекером замечательно своей двойственностью: Л. Я. Гинзбург объясняет ненамеренную подмену, совершенную критиком (Байрон как представитель изжившей себя элегичности), «противоречивым восприятием внутренне противоречивой поэзии Байрона». Кюхельбекер, при всей его критической вспыльчивости, был внимательным свидетелем эпохи, и если он проявил «противоречивое восприятие», то, значит, его заставила это сделать та реальность, которая больше автора: реальность жанра. А этот жанр, байроническая элегия, был генетически связан со своей предшественницей, элегией «элегической школы», почему и возникла возможность сдвоенного критического адреса.

(Или, выражаясь образно, метя в постоянно унывающего странника элегии, можно было далеко не случайно попасть в Чайльд-Гарольда. Вообще статья Кюхельбекера является свидетельством сразу двух вещей: свидетельством генетической связи добайронической и байронической элегии и свидетельством завершения эпохи «элегической школы». В связи с этим возникает ещё один вопрос: каковы хронологические границы этой эпохи? Л. Я. Гинзбург, предложившая — с опорой на выражение Пушкина «школа гармонической точности» [33: т. 7, 84] — определение «элегическая школа», датировала, судя по всему, исторические границы этого явления в основном 1810—20-ми годами: во всяком случае, выражение «элегический стиль 1810—1820-х годов» [95: 28] содержит наиболее частотную датировку в разделе «Школа гармонической точности» в её книге «О лирике»: по нашим подсчётам не менее 8 раз. Для сравнения: в том же разделе два раза употреблено выражение «1800—1810-х» и по одному разу употреблены выражения «1810—1830-х» и «1800—1820-х». Последняя, очень характерная для концепции безвозвратной деканонизации элегии, хронологическая генерализация — «элегическая школа 1800—1820-х годов» [там же: 49] — следует за суммарной оценкой элегической традиции, принадлежащей провозвестникам «поэзии мысли». В. Э. Вацуро смещает хронологические границы школы к началу века: он говорит об «элегической школе 1800—1810-х годов» [76: 5]. Дело, скорее всего, в том, что Л. Я. Гинзбург прежде всего имеет в виду расцвет и кризис школы, причём последний она датирует серединой 1820-х [95: 47] и, видимо, вслед за Кюхельбекером и «поэтами мысли» считает его периодом «праздных lamentаций» [там же: 49], а В. Э. Вацуро имеет в виду «становление и расцвет» той же школы, но при этом для него последующая эпоха 1820-х годов является в первую очередь временем «ревизии господствующей традиции» [76: 6]. Как всегда, всё дело в акцентах: там, где один

видит угасание, другой — переработку. Нам представляется более историчной вторая точка зрения, о чём мы и пишем в своей работе.)

Не увидеть байронический «извод» русской элегии можно было только под влиянием крупной схемы, что и произошло. Разумеется, о русском поэтическом байронизме говорили и говорят, но по преимуществу в области лиро-эпических жанров и при этом представляя Байрона как чужой и преодоленный в итоге источник влияния. (Ср. характерное суждение В. М. Жирмунского: «Байрон был вытеснен в сознании русских подражателей его учеником Пушкиным, и не «восточные», а «южные» поэмы определили собой ставшие традиционными особенности нового жанра» [115: 332].) Мы же настаиваем на том, что это было воодушевлённое узнавание в творчестве Байрона тех тенденций, которые уже оказались заявленными самой русской поэзией (ср. хотя бы добайроновский «байронизм» пушкинской элегии «Погасло дневное светило...»). Мы утверждаем: это было не разложение и не угасание жанра, а ясное, резкое обновление под влиянием Байрона основных мотивных комплексов элегии без их устранения или превращения во что-то трудно узнаваемое, а также без той слишком отчётливой печати авторизации, которая делает традицию практически невозпроизводимой. Это соображение, ведущее к принципиальной детализации большой историко-литературной схемы, определяет актуальность нашей работы.

В результате исследования литературного материала первой половины XIX века мы пришли к следующим выводам:

— относительно короткий период канонизации элегического жанра в русской поэзии первых двух десятилетий XIX века заканчивается тем, что в очередной раз элегические мотивы открепляются от элегических ситуаций и сценариев («прощание с молодостью», «неудовлетворённое любовное чувство», «бедный поэт» и т. п.) и начинают свободное существование в лирике (это, например, происходит с мотивами уединения и странничества); под воздействием сильных влияний со стороны таких авторов, как Байрон, эти мотивы сплавиваются в новое единство, которое приобретает черты новой жанровой модификации, генетически связанной с элегией предшествующего периода и могущей считаться её преемницей;

— эффект «эмоциональной значительности» (выражение Джерома Макгана [218: 57]) в поэзии Байрона создаётся за счёт усиленной риторики искреннего речевого жеста, иронии, а также за счёт взаимопроникновения жанровых установок и смыслового осложнения «общих мест»; именно этот энергичный, наступательный стиль, отмеченный новой жанровой сложностью, вошёл, в частности, в стилистику русской элегии первой трети XIX века — жанра, который в силу его программной «монотонии» поначалу казался столь неподходящим для такого усвоения;

— русская поэзия первой половины XIX века формирует очень беспокойный, «бурный», плохо поддающийся литературному клишированию (подчас из-за несоразмерности новому герою стандартных словесных масок) мифопоэтический образ Байрона, оказавший существенное влияние и на жанр,

который может быть признан байроническим вариантом русской элегии, и на русскую литературу в целом;

— субъективность преромантической элегии, пережившей романтическую эволюцию, оказалась способной вместить и выразить романтический эгоцентризм в одном из его наиболее радикальных вариантов — байроническом; обновлённые под влиянием поэзии Байрона мотивные комплексы «море», «воспоминание», «странник» были введены в русской поэзии 1820—1830-х годов в границы элегических контекстов (или, лучше сказать, были обновлены и реабилитированы в границах этих контекстов) и оказались фундаментальными составляющими нового — романтического — элегизма;

— в поэзии Лермонтова для лирического героя формируется наиболее последовательная байроническая позиция отрицания всех возможных идентификаций (позиция, генетически восходящая к элегической неудовлетворённости наличным и элегической же тяги к недоступному), что делает лермонтовский вариант «странничества» наиболее радикальным и, соответственно, его же вариант элегичности наиболее модернизированным;

— в одном из относительно поздних проявлений русского литературного байронизма — в поэзии Аполлона Григорьева — и, в частности, в его «Элегиях» наличие байронического мотива эмоционального *избытка* свидетельствует о том, что новая жанровая модификация элегии продолжила своё существование вплоть до середины XIX века.

Исследовательская предыстория вопроса, поднятого в нашем исследовании, весьма длительна и разнообразна. В разное время к проблеме влияния Байрона на русскую поэзию в связи или вне прямой связи с судьбами элегического жанра, а также к проблеме становления и своеобразия русской элегии обращались такие исследователи, как М. П. Алексеев [57; 58; 59], Л. М. Аринштейн [61], С. В. Бобылева [68], Л. Бэгби [72], В. Э. Вацуро [75; 76; 77; 78; 79], А. Н. Веселовский [81], В. П. Воробьёв [86], Б. М. Гаспаров [90], М. Л. Гаспаров [91; 92; 93; 94], Л. Я. Гинзбург [95; 96; 97], К. Н. Григорьян [103], Г. А. Гуковский [105], А. А. Долинин [107], Б. Ф. Егоров [111], Э. М. Жиялова [114], В. М. Жирмунский [115; 116], А. М. Зверев [118], О. В. Зырянов [119], А. А. Ильин-Томич [121], Л. Н. Киселева [125], В. И. Коровин [127; 128], Н. В. Королева [129], Г. В. Косяков [130], Л. Г. Лейтон [135; 136], Ю. М. Лотман [143], Ю. В. Люсова [144], Д. М. Магомедова [145], Д. Е. Максимов [148], В. И. Маслов [150], А. Ю. Нилова [156], М. Л. Нольман [157], И. А. Пильщиков [159], О. А. Проскурин [164], В. Д. Рак [168], М. Л. Семенова [176], С. Я. Сендерович [177], П. Н. Толстогузов [181; 182; 183; 184], Ю. Н. Тынянов [186], Т. Н. Фрайман [190], Г. М. Фридлендер [192], Л. Г. Фризман [193; 194; 195; 196], О. В. Шаталова [199], Б. М. Эйхенбаум [201; 202], А. С. Янушкевич [206] и другие.

Теоретической основой и методологическим ориентиром для нашего исследования стали труды А. Н. Веселовского и Ю. М. Лотмана по мотивному анализу и его прикладным аспектам, интертекстуальный подход в таких его проявлениях, которые продемонстрированы, например, в трудах

И. А. Пильщикова и О. А. Проскурина, методика исследования межлитературных связей у В. М. Жирмунского и М. П. Алексеева, а также — и прежде всего — тот метод детализирующей исторической поэтики, который так блестяще проявил себя в работах Л. Я. Гинзбург и В. Э. Вацуро.

В области жанрового анализа и байроноведения немаловажным подспорьем оказались работы исследователей англоязычной традиции, совмещающих, как правило, в своих исследованиях несколько подходов: биографический, жанровый, сравнительно-исторический и т. д. Речь идёт, в частности, о таких авторах, как Б. Блэкстоун (B. Blackstone [208]), Р. Кардуэл и П. Барнаби (R. Cardwell, P. Barnaby [210]), Дж. Дрейпер (J. Draper [212]), Д. Фармер (D. Farmer [214]), Дж. Хаггерти (G. Haggerty [216]), Дж. Макган (J. MacGann [218; 219]), Н. Нагель (N. Nagel [221]), А. Рид (A. Reed [224]), А. Резерфорд (A. Rutherford [225]), П. Сакс (P. Sacks [226]).

Объектом исследования стали поэтические тексты, представляющие русскую элегическую традицию и русский литературный байронизм первой половины XIX века (в основном 1820—40-х годов), авторами которых были Е. А. Баратынский, К. Н. Батюшков, К. А. Бахтурин, В. Г. Бенедиктов, Д. В. Веневитинов, П. А. Вяземский, Н. И. Гнедич, А. А. Григорьев, Э. И. Губер, Д. В. Давыдов, В. А. Жуковский, Н. М. Карамзин, И. И. Козлов, Н. М. Коншин, В. К. Кюхельбекер, М. Ю. Лермонтов, П. А. Плетнев, А. И. Подолинский, А. И. Полежаев, А. С. Пушкин, К. Ф. Рылеев, Н. М. Сатин, В. Г. Тепляков, Трилунный (Д. Ю. Струйский), В. И. Туманский, Ф. А. Туманский, А. И. Тургенев, Ф. И. Тютчев, Н. М. Языков, Л. А. Якубович и другие. В качестве постоянного объекта интертекстуальных сравнений привлекались оригинальные поэтические тексты Байрона (переводы привлекались лишь для разъяснения и смысловых сопоставлений). Также в качестве литературы влияния и фона была привлечена русская литература XVIII века (В. К. Тредиаковский, Г. Р. Державин, М. М. Херасков, С. С. Бобров и другие) и литература общеевропейского контекста: Арно, Джон Беньян, Роберт Блэр, Гёте, Гораций, Томас Грей, Жильбер, Ламартин, Мильвуа, Мицкевич, Овидий, Парнелл, Парни, Петрарка, Проперций, Жан-Жак Руссо, Торквато Тассо, Тибулл, Шекспир, Уильям Шенстон, Шенье, Шиллер, Йозеф Цедлиц, Эдвард Юнг, поэты «озёрной школы» (Вордсворт, Кольридж, Саути) и другие.

Всего в анализ было вовлечено около 160 текстов русской поэтической традиции, 40 поэтических текстов Байрона и 42 художественных текста общеевропейского контекста. Предметом изучения явилось влияние байронической тематики и стилистики на русскую элегическую поэзию первой половины XIX века. Цель работы заключалась в том, чтобы описать эволюцию русской элегии первой половины XIX века в аспекте влияния на нее поэтического творчества Байрона. Для достижения такой цели потребовалось решить ряд задач, а именно:

— дать исторический очерк становления европейской элегии и элегичности как необходимой предпосылки для появления «байронической» элегии в русской литературе;

— выявить и подвергнуть анализу основные черты мифопоэтической биографии Байрона — в том виде, в каком она сложилась в русской поэзии первой половины XIX века — как фактора влияния на русскую поэзию в целом и на элегическую традицию в частности;

— подвергнуть анализу репрезентативные тексты русской элегической традиции первой половины XIX века и их основные мотивные комплексы с точки зрения выявления в них байронической тематики и стилистики;

— описать историческую логику становления русского поэтического байронизма (в контексте бытования элегического жанра) от его ранних этапов до относительно поздних.

Монография состоит из Введения, трёх глав (третья — основная — глава состоит из шести разделов), Заключения и Списка литературы (содержащего разделы «Источники художественных текстов» и «Литературная критика, мемуаристика, литературоведческие труды, обзорная и справочная литература, словари»).

Примечания, содержащие комментированные отсылки к источникам, и собственно примечания, даны постранично (в нижней части страниц). Отсылки к пронумерованным, выстроенным в алфавитном порядке позициям списка литературы приводятся непосредственно в тексте работы в квадратных скобках с указанием списочного номера, тома (для собраний сочинений) и страницы. Все отступления от этого порядка специально оговариваются.

ГЛАВА 1. ОЧЕРК ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭЛЕГИИ И ЭЛЕГИЗМА

Краткий исторический очерк становления элегического жанра необходим в нашем случае не только для определения общих границ предмета исследования, но и для того, чтобы уточнить характеристики байронического элегизма³ и его разнообразных русских реплик и модификаций на фоне очень неоднозначной традиции.

История жанров является одной из наиболее проблематичных задач для исторического очерка в силу постоянно возникающих несоответствий между традицией постоянных имён и их постоянно меняющихся носителей. Так, «романом» называют и «Эфиопику» Гелиодора (со времён Пьера Даниэля Юэ и его «Трактата о возникновении романов», т.е. со второй половины XVII века), и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди» Стерна, тогда как сходство между ними возможно усмотреть лишь в контексте очень широких культурологических обобщений (таких, например, как «диалогизм» или «фамильярный контакт» М. М. Бахтина). Примерно то же самое можно утверждать по отношению к трагедии и к другим жанрам. Сложная ретроспектива жанрового определения подчас заставляет исследователя настойчиво искать свойства канонизированного жанра там, где их вовсе не было. Жанровые термины, как правило, характеризуются инклюзивностью, т.е. способностью включать в себя предельно разнородный исторический материал в силу самых разных причин, среди которых на первом месте ситуация «приключения слов» и накапливающаяся терминологическая полисемия, которая в результате распада значений может в иных случаях привести к процессам омонимии (красноречивые примеры — «анекдот» и «эпиграмма», в которых изначальный жанровый смысл и современное значение имеют между собой мало общего или даже ничего общего).

Но даже на этом фоне элегия являет собой особый случай. Почти каждое поколение исследователей, занимающихся проблемой лирических жанров, создаёт (вслед за Уильямом Шенстоном) свой «опыт об элегии», но каждый раз — с острым ощущением того, что любой из сделанных выводов может быть подвергнут хотя бы частичной ревизии. См.: «Об обособленной истории элегической *формы* говорить едва ли возможно; можно назвать лишь образцы этой формы, которые теоретики разных стран считают выдающимися» [100].

Вадим Эразмович Вацуро объяснял этот казус «зыбкостью самого предмета» [76: 3], мы же добавим к этому очень высокую степень актуальности жанра. Именно актуальность заставляет признавать элегию едва ли не прото-

³ «Элегизм» мы отличаем и от «элегичности» (как не вполне отчётливо осознаваемого тематико-стилистического критерия), и от жанра элегии как такового. Для нас «элегизм» это совокупность элегических мотивов, которые признаются современниками — авторами и читателями — в качестве таковых независимо от того, в каком контексте они были встречены (т.е. это именно «изм», за которым стоит сознательность, а подчас и программность употребления). Эти мотивы в ту или иную историко-литературную эпоху могут конституировать жанр и могут существовать в откреплённом от жанра виде (например, как включения в не-элегические жанры). В определённой степени такая мотивная совокупность объединяется понятием «элегический модус художественности», которое предложил В. И. Тюпа (см., напр.: [180: 70—71]).

типом литературы как таковой, возводя её к обрядам умерщвления тотема, к эмбриональному биографизму обрядовой хвалы и т. п. (см., напр.: [191: 97]). В этих условиях историческое описание жанра превращается в нетривиальную задачу и требует не только добросовестной фиксации случаев «элегичности» в европейской литературе и какой-то их типологизации, но также описания литературного генезиса elegichnosti как таковой, как «типа поэтического мышления» [76: 4] и как становления особого лирического сценария.

Существующие в отечественной и западноевропейской традиции определения elegicheskogo жанра обычно содержат указание на такие его постоянные характеристики, как рефлексивность (с внешней стороны — медитативность) и связь с тематикой и эмоцией печали: elegiya «содержит обычно рефлексию на тему несчастья» (S. Sierotwinski; цит. по: [179: 358]). Отмечается также большая выраженность тематики по отношению к формальной архитектонике: «В европейской (точнее, новоевропейской. — *Е. Т.*) поэтической культуре — лирическое стихотворение медитативного характера с устойчивыми тематическими и мотивными комплексами, эмоциональной тональностью («уныние», «меланхолия», «печаль», «разочарование») и стилистикой, без строго фиксированных метрических и строфических тяготений» [145: 303]. Elegiya — жанр «без отчетливой композиции» [94: 1228].

В античности (греческой, прежде всего) дело обстоит противоположным образом. У греков elegiya — метрико-строфическая форма (elegicheskii distich) со свободной тематикой [167: 126; 198: 333]: «без оглядки на содержание и настроение» (G. Wilpert; цит. по: [179: 358])⁴. Римская античность (следуя некоторым эллинистическим образцам, в частности, elegiyam поэта раннего эллинизма Филета и его последователей [167: 457—488]) связывает elegiyu с любовной тематикой (складывается устойчивая тематическая схема любовной elegii у Проперция, Тибулла, Овидия) и со «скорбной» темой (например, с темой тоски по родине в «Tristia» Овидия); с такой «двойной» тематикой elegiya просуществовала вплоть до конца античности (выразителен пример Максимиана, который соединяет в своих elegiyakh эротику и жалобы на старость и увядание; М.Л. Гаспаров именует их «старческими жалобами» [92: 22]).

Несколько особняком стоит Овидий с его понтийскими скорбными elegiyami: он был, по мнению М.Л. Гаспарова, первооткрывателем «темы одиночества» [91: 212]; у него определяются черты «нового жанра — скорбной elegii: тема одиночества как исходная и основная, темы невзгод, дружбы и надежды как три оси ее развития, тема поэзии как завершение, обобщение и замыкание на себя» [там же: 232]. (При этом очевидны отличия от будущей новоевропейской elegichnosti: Овидий «не изливает свои муки, а регистрирует их» [там же: 214].)

Несмотря на все отличия от новоевропейской традиции, римская лирика начинает складывать ту ситуацию, которая опознается как elegicheskaya именно в

⁴ Это, впрочем, не отменяет предположения, что первоначально «elegiya» всё же означала связь с тематикой скорби и жалобы. Об этом, в частности, свидетельствует постоянно воспроизводимое в словарях указание на возможную этимологию этого слова («говорить “увы”», жаловаться; см.: [80: 411; 188: т. 4, 517]).

тематическом отношении⁵. Римские поэты классического века обозначили в своих любовных и «скорбных» элегиях сценарий, который можно определить как сценарий принципиального недостатка. См.: «когда б милой владел только я» (Проперций), «лишь бы пылал мой очаг неугасимым огнем» (Тибулл), «была бы ты только со мною», «лишь бы мне было дано держать тебя в нежных объятиях» (Тибулл), «будь ты другим не мила, я бы тревоги не знал» (Тибулл) [З: 415, 391, 397, 404]. Это, конечно, еще далеко не та радикальная формула сентименталистов и предромантиков, которая в варианте Ж.-Ж. Руссо гласила «прекрасно то, чего нет»⁶ (скорее, элегические настроения древних регулировала формула *dicique beatus ante obitum nemo supremaque funera debet* — «никто не может быть назван счастливым до своей кончины», поэтически выраженная Овидием в «Метаморфозах», III, 135 [48]), но элегический принцип неудовлетворенности⁷ уже здесь заявляет о себе вполне определенно. Уже здесь начинается та особая «томно-печальная речь»⁸, которая будет характеризовать элегическую традицию в будущих веках.

Уже здесь есть и прочувствованное обращение к могиле бедного элегика (отдалённо предвосхищающее один из основных мотивов кладбищенской

⁵ Шенстон в своём эссе об элегии, определяя изначальную специфику жанра, приводит имена именно римских поэтов: Горация (у которого он указывает на характеристическое выражение из оды XXXIII первой книги: *miserabiles elegos* — «жалобные элегии») и Овидия (приведена цитата из «Песен любви», III, 9, относящаяся к смерти Тибулла: *heu nimis et vero nunc tibi nomen erit*, т.е. «ныне же как нельзя кстати имя “увы” к тебе подходит») [228: 63] (здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, перевод иноязычных текстов принадлежит мне. — Е. Т.). Эта точка зрения, — о первенстве римских элегиков и о принадлежащем им классическом определении элегии как «плачевной» лирики — впрочем, была довольно распространённой и восходит к более ранним временам, чем время публикации шенстоновского эссе (1764). Так, В.К. Тредиаковский пишет в своём «Новом и кратком способе к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735): «Слово элегия происходит от греческого: *ἐλεγεῖα*, и значит: стих плачевный и печальный, по свидетельству славного пииты римского Овидия, оплакивающего в одной из своих элегий скорую смерть друга своего, сладкого элегияческого пииты латинского Албия Тибулла, тако: *Flebilis indigos Elegeia solue capillos*, Ah! *nimis ex vero nunc tibi nomen erit*, то есть: *! распусти неубранные свои волосы. Ах! излишне*

по правде от плача ты ныне имя возымеешь. Подлинно, хотя важное, хотя что любовное, пишется в элегии; однако всегда плачевною и печальною речью то чинится. Можно о сем всякому российскому охотнику увериться от греческих элегий Филетасовых; латинских — Овидиевых преизрядных и, не хуже оных, Тибулловых; также Проперциевых и Корнелиевых Галловых...» [38: 395]. Показательно, что на одно имя греческого элегика у Тредиаковского приходится четыре имени римских поэтов. Собственные же элегии Тредиаковского, приведённые в «Новом и кратком способе» как жанровые примеры, оцениваются автором и его «приятелями» по присутствию в них «духа Овидиевых элегий» [там же: 396].

⁶ Теоретически эту же мысль Шиллер выразил следующим образом: «Der elegische Dichter sucht die Natur, aber als eine Idee und in einer Vollkommenheit, in der sie nie existiert hat, wenn er sich gleich als etwas Dagewesenes und nun Verlorenes beweint», т.е. «Элегический поэт, когда он оплакивает себя как нечто только что существовавшее и теперь утраченное, ищет природу, но как идею и в её совершенном состоянии, в котором она никогда не пребывала» («О наивной и сентиментальной поэзии» [227]).

⁷ Шенстон, например, определяет «идею» элегии как чувствительность и *недовольство*: «Elegy, in its true and genuine acception, includes a tender and *querulous* idea» [228: 63]. «Элегия в её истинном и подлинном понимании содержит идею чувствительности и недовольства».

⁸ Перевод Жуковского из «Метаморфоз» Овидия «Цейкс и Гальциона (отрывок из Овидиевых “Превращений”)». Полностью строка, характеризующая речь Гальционы, звучит так: «наконец возопила, / Частым рыданием томно-печальную речь прерывая» [20: т. 2, 226]. В источнике «*singultuque pias interrumpente querellas*» [48], т.е. «прерывающиеся всхлипами нежные жалобы». Здесь важно именно сочетание страдания и душевной мягкости, предвещающее будущие элегические консонансы: скорби, разрешающиеся в утешения. (Перевод Жуковского и выражает эту подстройку овидиевой сцены к словарю элегической эпохи.)

элегии: «И со слезою скажи, обращаясь к безмолвному праху: / Горьким уделом была гордая дева ему» — Проперций [3: 416]), и мотив невозвратимого прошлого, характерный для позднейшей унылой элегии: «Лучшие годы уже прогнала, приблизившись, старость» (Овидий) [там же: 505]; «О если б Юпитер возвратил мне прошедшие годы!» (Вергилий; выражение из «Энеиды», ставшее поговоркой уже в античности: «O mihi praeieritos referat si Iuppiter annos!»; см.: [62: 547]). Элегическое настроение возникает в границах ситуации, которая станет в последующем основной для элегии: стремление к утраченной/желаемой идиллии (ср., например, знаменитое «O ubi campī» Вергилия: «О там, где в полях...» [там же: 566])⁹.

На первый взгляд кажется не вполне понятной проблема утраты внешнего интереса к жанру в Средние века, столь богатые на lamentации в целом. Между тем обобщённый биографизм римской элегии первоначально не мог быть востребован христианской эпохой по ясной причине: он был предельно далёк от идеи жертвенного альтруизма и темы спасения (загробного воздаяния) и к тому же, как и почти вся античная лирика, заключал в себе «греховную патетику и одиозные ассоциации с языческими культами и мифами» [56: 57]. С одной стороны, желаемое у античных поэтов ближе к осуществлению (хотя бы в силу своей материальности), с другой — недостижимое не компенсируется никаким утешением: с его недостижимостью нужно стоически смириться. Потребовались века, чтобы метафизическая перспектива и связанное с ней «утешение» (consolatio) вошли в состав элегического письма.

Возрождение элегии происходит в эпоху позднего Ренессанса (если не учитывать деятельную подготовку этого возрождения у Петрарки и в петраркистской лирике (см.: [205: 196—197])). Смешанность метрических и тематических критериев при этом первоначально сохраняется [83: 410], сохраняется и тематическая широта. Так, «Ронсар... чрезвычайно широко трактует жанр элегии» [там же: 409]. Автору XVI — XVII веков нужно специально уточнять (как правило, в названии), чему посвящен текст элегии, и здесь были возможны самые разные варианты. Например, поэты-«метафизики» Джон Донн и Генри Кинг, современники и друзья, могли с равным чувством литературной уместности посвятить свои элегии как раздеванию возлюбленной («To His Mistress Going to Bed» — название одной из элегий Джона Донна), так и смерти близкого человека («Траурная элегия» Генри Кинга, посвящённая памяти жены). Отсюда надолго задержавшийся в европейской литературе тип названия: «elegy on <something>», т.е. «элегия на <что-то>».

(Интересно, что Шенстон, один из ранних теоретиков сентиментальной элегии, описывает процесс диверсификации жанра как то, что последовало за его специализацией, что представляет собой обратную перспективу относительно исторического порядка вещей. См.:

«It is probable that Elegies were written, at first, upon the death of intimate friends and near relations; celebrated beauties, or favourite mistresses; beneficent

⁹ Об элегии как утраченной идиллии см.: [180: т. 1, 437 и далее].

governors and illustrious men: one may add, perhaps, of all those who are placed by Virgil in the laurel grove of his Elysium. <...> After these subjects were sufficiently exhausted, and the severity of fate displayed in the most affecting instances, the poets sought occasion to vary their complaints, and the next tender species of sorrow that presented itself was the grief of absent or neglected lovers; and this indulgence might be indeed allowed them, but with this they were not contented : they had obtained a small corner in the province of love, and they took advantage, from thence, to overrun the whole territory: they sung its spoils, triumphs, ovations, and rejoicings, as well as the captivity and exequies that attended it: they gave the name of Elegy to their pleasantries as well as lamentations; till at last, through their abundant fondness for the myrtle (атрибут Венеры и граций, символ плотских радостей. — *E. T.*), they forgot that the cypress (атрибут Аида и Плутона, символ смерти. — *E. T.*) was their peculiar garland.

In this it is probable they deviated from the original design of Elegy; and it should seem that any kind of subjects, treated in such a manner as to diffuse a pleasing melancholy, might far better deserve the name, than the facetious mirth and libertine festivity of the successful votaries of Love»¹⁰ [228: 64—65]).

Новая кодификация жанра происходит у классицистов. Именно на традицию римских элегиков опиралось жанровое мышление ранних классицистов. Мартин Опиц: «В элегиях прежде всего говорится о грустных вещах, в них оплакиваются также любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и тому подобное, как об этом свидетельствуют мастера элегии: Овидий, Проперций, Тибулл...» [142: 457]. При всем сохраняющемся разнообразии тем характеристика Опица содержит важнейшее указание на подчеркнутый партикуляризм («повествования о собственной жизни»), присущий жанру (об этом же несколько иначе говорит и Буало в «Поэтическом искусстве»; см.: [122: т.4, 162]).

Отчётливым моментом становления собственно новоевропейской элегии, выработавшей свой, независимый от античности, канон, является непосредственная предшественница разнообразных вариаций сентиментальной элегии: английская погребальная элегия конца XVII — первой половины

¹⁰ «Возможно, что Элегии первоначально создавались на смерть близких друзей или родных, известных красавиц или обожаемых любовниц, благодетельных правителей или знаменитостей; кто-нибудь, возможно, добавит: всех тех, кто находится рядом с Вергилием в лавровой рощице в его Элизии. <...> После того, как эти предметы были полностью исчерпаны и суровость судьбы была выражена почти во всех волнующих примерах, поэты начали искать возможность разнообразить свои жалобы, и следующим чувствительным видом печали, которая стремилась себя выразить, стала скорбь по отсутствующим или забывчивым возлюбленным; и эта привилегия, конечно, могла быть им (поэтам. — *E. T.*) предоставлена, но они уже не удовлетворялись этим: они получили небольшой угол в стране любви, и они воспользовались этим, чтобы подчинить себе всю территорию; они начали воспевать трофеи, триумфы, оvationи и радости любви, равно как пленения и последние прощания, которые её сопровождают; они дали имя Элегии как своим удовольствиям, так и своим стенаниям, пока в конце концов благодаря своей всепоглощающей любви к мирту они не забыли, что их настоящий венок должен быть сплетён из кипариса. Тем самым, возможно, они уклонились от первоначального назначения Элегии, и кажется, что всё, что служит распространению доставляющей удовольствие меланхолии, может более заслуживать это имя, нежели игривое веселье и распутное празднество преуспевающих почитателей Любви».

XVIII века; см. об этом: [212]. «Френетическая» или «трентическая» (от греч. *threnos* — плач, плачевная песнь) поэзия, оплакивающая быстротечность жизни, смыкается в барочной поэзии XVII — XVIII вв. с «funeral elegy», погребальной элегией «на случай» (т.е. посвящённой смерти того или иного лица). В английской традиции образцами такой поэзии можно считать «Могилу» Роберта Блэра (Robert Blair, «The Grave», 1743) и, конечно, «Ночные мысли» Эдварда Юнга («The Complaint, or Night-Thoughts», 1742), возникшие под впечатлением от смерти жены, а в русской — «На смерть князя Мещерского» Державина (1779). Именно из этой поэзии — в логике перехода от довольно мрачного барочного пессимизма к сумеречно-просветлённой сентиментальной меланхоличности — появляется знаменитая английская школа кладбищенской поэзии, *graveyard school*, приметы которой хорошо ощутимы уже у Томаса Парнелла (например, в «Ночном пейзаже в связи со смертью» — «A Night-piece on Death», 1710-е?, впервые опубликовано в 1721) и достигают высшей точки явленности у Томаса Грея («Elegy Written in a Country Churchyard»: «Элегия, написанная на сельском кладбище», 1750).

Об этом времени справедливо сказано: «был, пожалуй, только один период в развитии европейской литературы, когда словом «элегия» стали означать стихотворение с более или менее устойчивой формой. Это именно под влиянием знаменитой элегии английского поэта Томаса Грея» (И. Эйгес, «Словарь литературных терминов»; цит. по: [179: 359]). Параллельно с развитием этой английской по происхождению традиции во Франции элегия продолжала развиваться в границах «легкой поэзии» (Парни, Шенье; см.: [там же: 360], т.е. продолжала сохранять тематическую вариативность, как и в XVI — XVII веках [180: т. 2, 199].

Новая культура чувств в границах сентиментализма обновила жанр и «жалостной» (любовной), и «погребальной» элегии с их «суммарными эмоциями» [там же: 200]. И в «кладбищенской», и в «исторической» (существенно модифицированная античная героида¹¹), и в венчающей развитие сентиментального мироощущения «унылой» элегии фокус наведен на индивидуальную ситуацию. Реставрационные и «антологические» опыты элегического рода («Римские элегии» Гёте, многочисленные подражания поэтов рубежа XVIII — XIX веков Тибуллу, Проперцию, Катуллу, Овидию) не противоречили этой логике: они, скорее, легитимизировали новую логику благородными формами старой образцовой культуры. В некоторых образцах элегии (например, в «Воспоминании» Батюшкова¹²) в русле этой легитимации было достигнуто соединение того, что казалось принципиально несоединимым: соеди-

¹¹ Овидиевы «Героиды», ставшие основоположниками жанра увещательного любовного послания, очень мало похожи на их преемников в новоевропейской литературе. Так, знаменитая героида Александра Поупа «Элоиза к Абеляру» (1717; стала известна русскому читателю в переводе В. А. Озерова 1794 года: с французского переложения, принадлежавшего Шарлю Колардо) выражает именно эротико-элегическое настроение: страсть, вынужденную оставаться неудовлетворённой. О влиянии этой героиды на русских элегиков и, в частности, на Андрея Тургенева и Жуковского см.: [190: 36—58].

¹² «Я чувствую, мой дар в Поэзии погас...» (1815).

нение смысловой и образной «туманности» новой элегии и — «пластичной» ясности вкупе со стилистической изысканностью антологической поэзии.

В этот же период появляется внятная теория новой элегии, наиболее успешными разработчиками которой были Уильям Шенстон («Предупредительный опыт об элегии», 1764) и Томас Аббт («Письма о новейшей литературе», 1762; в связи с последним — и Гердер, издавший «Письма» Аббта со своими комментариями); см.: [76: 15—18; 177: 114]. Это теория, в которой подчеркнуты элегичность таких моментов, как «смешанные» и тем самым «смягчённые» ощущения (*vermischten Empfindungen*, смешанные ощущения, которые в результате взаимодействия, как бы трения друг о друга — *gemildert sind*, смягчаются [177: 114—115]) и индивидуализация и, напротив, сделан вывод о противопоказанности для элегии установок на риторическую изысканность (соответственно, приветствуется, хотя бы в теоретическом горизонте, речевая спонтанность)¹³, остроумие и передачу сильного однородного пафоса. Строфические и метрические условия если и оговариваются, то не строго¹⁴, что можно понять как установку на «мягкость» поэтической формы, соответствующую зыбкости, смешанности, специфической амплитудности эмоциональной сферы. В. Г. Белинский: «в поэзии Жуковского вопли сердечных мук являются не раздирающими душу диссонансами, но тихую сердечною музыкою, и его поэзия любит и голубит свое страдание как свою жизнь и свое вдохновение» [65: т. 6, 151]. То есть все колебания чувственной сферы в элегии должны получить эстетический и этический каданс — гармоническое завершение. Шиллер: «Die Trauer über verlorene Freuden, über das aus der Welt verschwundene goldene Alter, über das entflohene Glück der Jugend, der Liebe u. s. w. kann nur alsdann der Stoff zu einer elegischen Dichtung werden, wenn jene Zustände sinnlichen Friedens zugleich als Gegenstände moralischer Harmonie sich vorstellen lassen» [227] (т.е. «Скорбь об утраченных радостях, об ушедшем из мира золотом веке, об отлетевшем счастье юности, любви и т. п. только тогда могут стать материалом элегической поэзии, если состояния чувственного мира предстанут одновременно как элементы моральной гармонии»). Такая элегия — исповедь «прекрасной души» («*belle âme*», «*schöne Seele*» в терминологии эпохи).

Одна из особенностей этой новоевропейской элегии — способность к динамическому обновлению и как бы «прорастанию» её различных видов сквозь друг друга. Так, Т. Н. Фрайман справедливо указывает, что во второй (ранней, 1801 года) редакции «Сельского кладбища» Жуковский распространяет источник, вводя новые мотивы и тем самым двигаясь внутри одного тек-

¹³ Это свойство элегии подчёркивалось во многих литературоведческих «словарях» эпохи, в частности, в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Ф. Остолопова (1821): «Всякая принужденность противна свойствам Елегии. Принужденность с печалью не может быть вместе и способна только отвратить, а не возбудить со-страдание» [158].

¹⁴ См. об этом в эссе Шенстона: [228: 66 и далее]. В «Словаре» Остолопова читаем: «На Русском языке пишутся Елегии по большей части шестистопными Ямбическими стихами, однакож сие не должно быть правилом неизменным: в Елегии всякой размер употреблен быть может» [158].

ста от «кладбищенской» тематической схемы к унылой элегии с характерными для последней метафорикой и фразеологией увядшего «юного цвета» [190]. О. В. Зырянов так пишет об этой особенности жанра: «элегия (как динамический жанр) подвижна в своём идейно-эстетическом составе и, несмотря на известный традиционализм, всё-таки способна к внутренней перестройке, а нередко и к кардинальному обновлению собственного “лица”» [119: 121].

К разряду динамических характеристик жанра следует также отнести всё более сознательно выносимый в пространство читательского восприятия биографический момент. Будучи — поначалу в виде широких модельных обобщений — одной из жанровых предпосылок элегии¹⁵, этот момент в 1820-е годы связывается в первую очередь с Байроном, творчество которого считается непосредственным выражением его биографической личности. Так, Пушкин писал: «Байрон распределил между своими героями отдельные черты собственного характера» (письмо Н. Н. Раевскому, июль 1825 года) [165: т. 10, 609]¹⁶. Между тем процесс внесения биографического момента в элегию в русской поэзии начался раньше, нежели влияние Байрона стало литературно ощутимым¹⁷. Т. Н. Фрайман делает вывод, что «первый перевод “Элегии, написанной на сельском кладбище” становится не только литературным экспериментом, но и важным шагом в выстраивании своей биографии (Жуковского. — Е. Т.)», и красноречиво называет параграф, посвящённый разбору ранних элегий Жуковского и Андрея Тургенева «Элегия как биографический акт» [190]. О. А. Проскурин делает похожее наблюдение в отношении Батюшкова: «Батюшков превратил корпус элегий в своеобразный лирический роман, который разворачивался одновременно как бы в двух взаимно соотнесенных планах — биографическом и спиритуально-эмоциональном» [164].

Именно точка канонизации элегии вкупе с её способностью к динамическому обновлению, определившиеся в сентиментальную эпоху, являются точкой отсчёта для различных резких модификаций элегии в XIX веке. М. Л. Гаспаров указывал на несколько источников жанровых влияний, определивших эти модификации у наиболее влиятельных русских авторов — Жуковского, Пушкина и Баратынского. Это «треническая и эротическая» элегии XVIII века, драматургия трагического монолога, описательная поэзия

¹⁵ Шенстон: «Elegy is of a species which illustrates and endears the private» [228: 65]. «Элегия относится к числу жанров, которые иллюстрируют личную жизнь и внушают привязанность к её сфере». Он же заявлял (разумеется, с полной силой литературной намеренности) в одной из своих элегий («An Elegy to the Winds» — «Элегия, обращённая к ветрам», 1740-е годы): «Fain would I mourn my luckless fate alone, / Forbid to please, yet fated to admire; / Away, my friends! my sorrows are my own; / Why should I breathe around my sick desire?» [53: 105] («С охотой я буду оплакивать мои горести в одиночестве, лишённый удовольствий и обречённый на восторги. Прочь, мои друзья! мои печали принадлежат только мне, и почему я должен распространять вокруг себя заразу своих желаний?»). Это, конечно, не тот биографизм, который заставлял читателя следить за перипетиями судьбы поэта как за увлекательнейшим сюжетом, но это очевидная предпосылка для него.

¹⁶ Во французском подлиннике письма: «Byron donc a partagé entre ses personnages tel et tel trait de son caractère» [165: т. 10, 127].

¹⁷ Т.е. раньше 1818 года (см. сноску 20). Элегии Жуковского и Батюшкова, о которых далее идёт речь, создавались в самом начале 1800 (период «нравственного самоусовершенствования и поэтического становления» Жуковского; см.: [206: 16]) — середине 1810-х годов.

[93: 380—381]. Все эти источники лежат в русле барочной и классицистской традиций. Разумеется, их круг можно и нужно существенно расширить, памятуя, что элегия в эту эпоху (хронологически это рубеж XVIII — XIX веков и первые десятилетия XIX века) в значительной степени замещала лирику как таковую¹⁸ и, следовательно, подпитывалась из самых разных источников.

При этом нужно учитывать одну тенденцию: на смену преобладающему влиянию широких традиций и образовательно-теоретических платформ (например, общей риторики) приходит преобладающее влияние отдельных авторов. Одним из таких факторов влияния, оказавшим мощное воздействие на весь состав европейской и русской поэзии, был Байрон. Интересно, что это влияние содержало внутреннее противоречие: Байрон осознавался как талант, не способный к утешению, тогда как установка на утешение, как уже было отмечено, входила в состав элегического канона. В. А. Жуковский писал И. И. Козлову о Байроне (в 1833 году): «Он не принадлежит к поэтам — утешителям жизни» [19: 600]. И тот же Жуковский по-своему адаптировал литературный байронизм к сложившемуся к 1820-м годам стилю «гармонической точности» (выражение А. С. Пушкина), который был в значительной степени стилем элегического дискурса. Не менее красноречива позиция Пушкина, который ставил Байрона рядом с Данте как «сурового», то есть совсем не элегического поэта (подробно об этом см.: [90: 222—223]) и вместе с тем был транслятором и творческим переработчиком Байрона в элегическом жанре (см., например, «К морю», где элегическая ситуация *задаётся* самим фактом смерти Байрона: «Мир опустел...»; об этом подробнее в разделе 3.1).

У романтиков элегия, сохраняя преемственность по отношению к своей сентиментальной предшественнице, приобретает новые черты, нередко окрашиваясь в цвета байронической мизантропии и уже не сторонится «раздирающих диссонансов», а, напротив, делает на них ставку, используя устойчивые мотивы канона и существенно трансформируя их. Так, Л. Я. Гинзбург пишет о лирике Мюссе: она «идет от элегии начала века, скрестившейся

¹⁸ Об этом писали много, вот одно из не потерявших актуальности суждений на эту тему: «Элегия... находится в центре системы лирических жанров: подавляющее большинство жанров оказываются смежными, граничащими с ней в том смысле, что испытывают её влияние, позволяют ей вторгнуться на свою территорию и, таким образом, размещаются вокруг неё» [177: 121]. Речь идёт не о положении дел с элегией вообще и во всякую эпоху, а именно об историко-литературном процессе второй половины XVIII — первой половины XIX веков. Такое положение элегии среди других лирических жанров понимали и сами современники процесса. Например, Шиллер в разделе «Элегическая поэзия» трактата «О наивной и сентиментальной поэзии» пишет: «Der elegische Dichter sucht die Natur, aber in ihrer Schönheit, nicht bloß in ihrer Annehmlichkeit, in ihrer Uebereinstimmung mit Ideen, nicht bloß in ihrer Nachgiebigkeit gegen das Bedürfnis» [227], т.е. «Элегический поэт ищет природу, но в её красоте, а не только в её приятности, в её согласованности с идеями, а не только в её уступчивости по отношению к потребностям». Ясно, что речь идёт не только о поэте-элегике, но и о всяком сентиментальном, т.е. новом, поэте-лирике, который ищет и воспекает идеальное, тоскует о нём посреди прозаической действительности, оплакивает его утрату и т. п. Шеллинг в «Философии искусства» замечает: «элегия скорее тяготеет к лирике, идиллия же, напротив, неизбежно тяготеет скорее к драматической поэзии» [200: 365]. В другом месте он говорит: «По самой своей природе элегия — один из наиболее неограниченных жанров, и потому можно указать кроме ее универсального характера, определенного ее отношением к эпосу и идиллии, разве только на эту бесконечную изменчивость как ее своеобразную и обусловленную природой черту» [там же: 367]. Эта «неограниченность» очевидным образом приближается к родовому определению лирики.

с байронизмом» [95: 306]. Она же: «Кюхельбекер отождествил русский байронизм с элегическим унынием»¹⁹; даже биографическая тема Байрона вошла в элегические контексты, поскольку Байрон для людей эпохи «сам был одним из колоссальнейших байронических героев» [там же: 141, 150].

Сам Байрон был, скорее, программным антагонистом элегической моды своего времени (очевидна некоторая «экстремальность» уже раннего байроновского элегизма периода «Hours of Idleness» на фоне «унылой» элегии, почти канонизированной к 1800-м годам), что он и выразил в сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809), где он подверг критике ряд элегических авторитетов эпохи: Саути, Люиса; при этом элегическая тема (как с оттенком исторического предания, — например, в «Элегии на Ньюстедское аббатство», — так и в более или менее стандартизованном облике кладбищенской элегии, как в «Строках, написанных под вязом на кладбище в Гарроу», или в своеобразной элегической оде, как в «Элегических строках на смерть сэра Питера Паркера», чей разбор дан нами во второй главе) была отнюдь не чужда Байрону.

Эта тема и эта жанровая составляющая не были у английского поэта ведущими, но они были достаточно определёнными, чтобы быть замеченными и поставить Байрона в ряд элегических авторов, как это сделал, например, В. К. Кюхельбекер (в статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», 1824; см.: [134: 456—457]) или трансформировавший байроновские мотивы в своих «элегических медитациях» Ламартин. Впрочем, даже независимо от интенсивности и выраженности элегического настроения у самого Байрона его поэтический стиль, несомненно, повлиял на европейскую элегическую традицию 1810—30-х годов в целом и на русскую традицию в частности.

Байроническая модификация романтической элегии в русской поэзии первых десятилетий XIX века заслуживает внимания хотя бы потому, что это был последний расцвет жанра, переставшего к середине столетия быть дискуссионным. Процесс «байронизации» русской поэзии начался до того, как влияние самого Байрона в отечественной литературе стало ощутимым (и параллельно с возникновением влияния, как это уже отмечалось выше в обсуждении биографического момента в элегии); есть признаки того, что этот процесс затронул прежде всего унылую элегию, и, в частности, об этом свидетельствуют энергичные элегии Дениса Давыдова («Элегии I—IX» 1814—1818 годов; см. об этом: [76: 185—192]) и программное стихотворение Пушкина «Мечтателю» (1818)²⁰, где стандартному герою элегии, элегическому мечта-

¹⁹ И не только он. В «Барышне-крестьянке» Пушкина герой (Алексей Берестов) соединяет в своём поведении разговоры «об утраченных радостях и об увядшей своей юности», т.е. традиционную элегическую топику, с «мрачным и разочарованным» видом и ношением кольца «с изображением мертвой головы», т.е. с моделью байронического поведения. См.: [33: т. 6, 101; 166].

²⁰ Первые приметы влияния Байрона и байронизма на русскую литературу датируются концом 1810 — началом 1820-х годов (см.: [115: 410—413]. Прозаическое изложение выдержек из «Корсара» и краткие сведения о его авторе, появившиеся в русской печати в 1815 году («Русский музеум», 1815, ч. 1, 37—42), конечно, нельзя считать началом литературного байронизма. По мнению историков литературы первоотчетчиком «мощ-

телю, предъявлен упрёк в поддельности его «смешанных» чувств («горестной страсти» и «наслажденья»): «О если бы тебя, унылых чувств искатель, / Постигло страшное безумие любви; <...> Поверь, тогда б ты не питал / Неблагодарного мечтанья!». Можно было бы подумать, что унылой элегии здесь противопоставлена программа какого-то иного жанра, но нет: речь идёт всё о той же элегической неудовлетворённости настоящим, но «градус» этой неудовлетворённости оказывается поистине кипящим — это «бешенство бесплодного желанья». Герой не выходит из пределов элегического воображения, но само воображение перестаёт здесь быть источником утешительных кадансов: «Но мрачная любовь и образ незабвенный / Остались вечно бы с тобой» [33: т. 1, 301]. Напомним, что это стихотворение было поставлено автором в раздел «Элегии» в сборнике 1826 года (см.: [34: V])²¹.

В период прямого влияния Байрона мотивы его лирики и (в особенности) поэм вошли в элегический инвентарь русской элегии как непосредственно, так и в преобразованном виде. Увлечение байроническими контрастами входило в противоречие с традицией сентиментальной и преромантической²²

ной волны увлечения поэзией Байрона и огромного интереса к его личности явился отзыв о нём в переведённой из «Bibliothèque universelle» статье «Обозрение нынешнего состояния английской литературы» (Вестник Европы. 1818. Ч. 99. № 9. С. 33—52)» [166]. Десять лет спустя эта «мощная волна» была осознана как «музыкальное» совпадение Байрона с духом эпохи, как амплификация уже наметившихся тенденций. См.: «Кажется, в нашем веке невозможно поэту не отозваться Байроном... Такое сочувствие, согласие нельзя назвать подражанием: оно, напротив, невольная, но возвышенная *стачка* (курсив автора. — Е. Т.)... гениев, которые как ни отличаются от сверстников своих... но все в некотором отношении подвластны общему духу времени и движимы в силу каких-то местных и срочных законов. <...> Как книгопродавцы во времена Монтескье требовали «Персидских писем» от французских авторов, так можно сказать, что нынешнее поколение требует байроновской поэзии, не по моде, не по прихоти, но по глубоко в сердце заронившимся потребностям нынешнего века. <...> Байрон не изобрел своего рода: он вовремя избран был толмачом человека с самим собою. Он положил на музыку песню поколения, он ввел новые буквы, которые напечатлели понятия и чувства, тающиеся под спудом за недостатком знаков выразительных» (П. А. Вяземский, «Сонеты Мицкевича», 1827) [88: 67—69].

²¹ По мнению Г. О. Винокура, сборник 1826 года представляет собой «единственное собрание стихотворений Пушкина, к которому он отнесся как к действительно особого рода композиционной форме». Цит. по: [106].

²² Мы не разводим здесь понятия «сентиментальный» и «преромантический» (вариант «предромантический») по смысловым полюсам и не сливаем их в неразличимое единство. При всей разноречивости исследовательских мнений вокруг этой пары историко-литературных понятий (см., напр.: [140: 798—800]) очевидно одно: понятие «преромантический» является генерализующим для всех тех тенденций в культуре Просвещения, которые объективно готовили почву для романтизма. (Именно так это понятие трактовали его создатели: Д. Морне и П. Ван Тигем. См.: [там же: 798].) Сентиментализм был исторически одной из наиболее ранних и наиболее разработанных (в рамках концепции «естественного поведения») таких тенденций. Т.е. для нас сентиментализм является хорошо выделенным и крупным, но при этом *внутренним* моментом преромантизма. Почему же тогда оказывается возможным говорить о сентиментальном и преромантическом в логике их однопорядкового сопоставления? (Как в нашем случае: сентиментальная и преромантическая элегия.) Дело в том, что понятие «преромантизм» имеет две исследовательских интерпретации: широкую и узкую. Широкая объяснена нами выше, а узкая имеет в виду ряд специфических явлений (см.: [122: т. 5, 29]), которые, с одной стороны, не укладываются вполне в русло сентиментализма и, с другой стороны, имеют ряд общих черт (например, акцент на иррациональном, сложный религиозно-мистический символизм, педалирование эмоциональной сферы и т. п.). Это, например, литературное штюмерство, оссианическая и готическая литература, «ночная поэзия» и т. д. Именно в этом смысле В. Э. Вацуро говорит, например, о «немецкой преромантической и сентиментальной поэзии XVIII века» [76: 127], имея в виду как дополнительную, так и специфичность этих характеристик по отношению друг к другу. В ряд специфически преромантических явлений мы помещаем и русскую «унылую» элегию 1810-х годов — например, в тех её реализациях, которые впитали мистические мотивы (восходящие, в частности, к немецкой традиции; см.: [там же: 149]) и сюжет несчастного гения [там же: 217 и далее].

элегии, но при этом удовлетворяло родовым особенностям жанра: «для него (жанра элегии. — *Е. Т.*) важна именно сосредоточенность на данной коллизии и откровение, а не снятие ее» [180: т. 2, 201]. Таким образом, как мы надеемся показать в нашей работе на выразительных примерах, мы вправе говорить именно о байронической модификации романтической элегии в русской поэзии 1820—30-х годов. Причём, говоря о модификации, мы имеем в виду не столько расхожие подражания байроническому стилю, сколько глубокую переработку канонизированного жанра под воздействием этого стиля (об одном из случаев такой переработки см.: [183]).

Обычно высшую точку, расцвет элегической поэзии в России и вместе с тем время ее увядания, связывают с 1820-ми годами. К этому времени в отечественной литературе уже существовал ряд образцовых элегических текстов, на которые так или иначе, следуя им или преодолевая их, ориентировались элегики 1820-х: «Элегия» Андрея Тургенева (1802), «Сельское кладбище», «Вечер» и «Славянка» Жуковского (1802, 1806, 1815), «На развалинах замка в Швеции» и «Воспоминания» Батюшкова (1814, 1815), «Скоротечность юности» и «Осень» Гнедича (1806, 1819) и другие. Столь же определённым для «элегической школы» и ее последователей был ряд западноевропейских элегиков, достойных подражания: Грей («Сельское кладбище», 1751), Жильбер («Бедный поэт», 1772 и «Подражание некоторым псалмам», 1780), Мильвуа («Падение листьев», 1811)²³, элегические «медитации» Ламартина (1820). Не менее влиятельными подчас оказывались отдельные мотивы, приходившие в элегию из других жанров, как, например, «Листок» Арно (1815).

В те же 20-е годы репутация элегии как ведущего лирического жанра была поставлена под сомнение. Кроме программного отрицания элегии в статье В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), появляются резкие оценки в трактате О. М. Сомова «О романтической поэзии» (1823), пушкинская строка об «элегических куку» («Соловей и кукушка», 1825 [33: т. 2, 250]) и сочувственные отклики на нее самих элегиков (например, Баратынского), «Прощание с элегиями» Н. М. Языкова (1825), где элегии названы «миленькими бреднями» [43: 66].

Даже благожелательно воспринятые публикой «меланхолические аксиомы» Ламартина встречают отчетливо ироническое отношение в русской критике (см.: [88: 119—120]). Казалось бы, элегия не должна была пережить десятилетие 1820-х вместе с элегической школой, но так не получилось — первая половина и середина 1830-х годов наряду с поэзией эпигонов дала наиболее зрелые образцы жанра: «Запустение» и «Осень» Баратынского (1832, 1837), поздние элегии Пушкина (например, «Безумных лет угасшее веселье...», 1830), «Сижу задумчив и один...» Тютчева (ок. 1835) и ряд иных.

Интересно, что уже многие современники пушкинской эпохи полагали, что элегия изжила себя; историки жанра говорят об уходе жанра «со второй

²³ Именно тексты Жильбера и Мильвуа легли в основу т.н. «элегии Ленского» в «Евгении Онегине» — ироничной квинтэссенции элегического жанра в преромантическом духе. См. об этом: [171: 72; 75: 12—13].

половины 19 века» [94: 1228]. На самом деле угасание (окончательная «деканонизация» и переход в область литературных стилизаций) жанра совершается небыстро: с 30-х по 80-е годы XIX века. Как правило, именно периоды угасания дают наибольшее разнообразие оттенков (поздний Пушкин, Ф. и В. Туманские, Тепляков, Полежаев, Баратынский, Бенедиктов, Лермонтов, Аполлон Григорьев), чем они и интересны для исследователя.

Элегия как жанр была признана литературоведами начала XX века (формалистами и близкими к их точке зрения историками литературы) исчерпанным видом лирики для поэтической традиции 1830—40-х годов. Эта позиция позже была пересмотрена (см.: [103: 108 и далее]; см. также о проникновении — за временными границами существования жанра — «элегического модуса» в иные лирические жанры: [119: 121 и далее]), но общее представление о необратимом «переопылении» лирических жанров в ту эпоху осталось. С этой позицией можно согласиться, но за одним исключением — за исключением именно элегии. Если понятие «одический строй» и подобные ему в 30—40-е современниками уже используются как знак стилистической инструментовки, то элегия в их сознании всё же остается *жанром*. Так, Белинский в оценке поэзии Баратынского прибегает к определению «элегический тон/характер» (при всех оговорках критика) как к моменту жанрового оформления темы: «элегический тон его поэзии происходит от думы» [65: т. 5, 170]. Ещё нагляднее живучесть этого жанрового определения проявляет себя в поэтических декларациях. Аполлон Майков, уже будучи в преклонном возрасте, назвал часть своих ранних стихотворений «элегиями», причем открыл этот раздел в последнем прижизненном собрании сочинений стихотворением «Исповедь» (1841), где есть строки:

...Прости Сенека, Локк и Кант,
И пыльных кодексов старинный фолиант,
Лицей блистательный и портик величавый,
И знаменитый ряд имен, венчанных славой!
Опять ко мне придут игривая мечта,
И лики бледные, и имя на уста,
И взоры томные, и трепет сладкой неги,
И стих таинственный задумчивых элегий.

[25: т. 1, 76]

Это признание позднего романтика (в сущности, романтика четвертого поколения) свидетельствует об актуальности элегического жанра даже для эпохи «внежанровой» лирики. Очевидная причина такой актуальности — та, что элегия является одной из первых исторических манифестаций чистой лирики и в качестве таковой выражает программную для романтиков ситуацию отсутствия (как условие проявления глубинного «я»). Но даже признавая этот факт, мы сталкиваемся с трудностью: что представляет собой поздний этап становления европейской и русской элегии? Если представление о «кладбищенской» и «унылой» элегии можно считать более или менее ясным, то для более позднего ее варианта не существует даже названия. Точнее, это название было предложено, но оно не закрепилось: «элегия-дума» (см. выше слова

Белинского), где акцент поставлен на рефлексии; см.: [103: 117]. Обычно возникновение новой элегичности в русской поэзии связывают с влиянием Ламартина (его «Медитаций») и с движением «поэзии мысли» (любомудры и Шевырев). Но наиболее крупные явления в элегической лирике 1830-х годов (Пушкин, Баратынский, Лермонтов, отчасти Тютчев) нельзя объяснить, исходя только из этих влияний. Наша точка зрения заключается в том, что истоки одного из этих явлений, а именно элегий и элегических медитаций Лермонтова, восходят к лирике Байрона, а зрелые элегии Пушкина и Баратынского (находясь не столько под влиянием Байрона, сколько — среди прочего — в логике литературной «байронизации») предвосхищают этот феномен.

Субъективность элегии оказалась способной вместить и выразить романтический эгоцентризм, в том числе в одном из его наиболее радикальных вариантов — байроническом. Именно это имел в виду Пушкин, дав свою известную характеристику творчеству Байрона в третьей главе «Евгения Онегина»: «Лорд Байрон прихотью удачной / Облек в унылый романтизм / И безнадежный эгоизм» (33: т. 5: 53). Здесь следует обратить внимание на отмеченное у Пушкина отчётливым жанровым признаком — и контекстуально соединённое с ним и с программной статьёй Кюхельбекера («О направлении нашей поэзии...») место в XXXIII строфе четвёртой главы романа, где упоминаются «унылые рифмачи», т.е. элегические поэты²⁴ [там же: 79] — слово «унылый» в сочетании с романтизмом и «безнадежным эгоизмом», т.е. с байроновским мотивным комплексом; это «удачная прихоть», т.е. нечто ранее не бывалое: синтез элегического жанра и темы («эгоизм»), присущей именно Байрону.

Относительно короткий период канонизации жанра заканчивается тем, что в очередной раз элегические мотивы открепляются от элегических ситуаций и сценариев («прощание с молодостью», «неудовлетворённое любовное чувство», «бедный поэт» и т. п.) и начинают свободное существование в лирике, заполняя собой её сердцевину, являя наиболее «лирическое в лирике». (Это, например, происходит с мотивами уединения и странничества.) Под воздействием сильных влияний со стороны таких авторов, как Байрон, эти мотивы сплавиваются в новое единство, которое приобретает черты новой жанровой модификации.

Но прежде чем обратиться к этим процессам в русской поэзии и к участию в них литературного байронизма, необходимо установить, какие черты байроновской поэтики могли влиять и влияли на современную английскому барду литературу как факторы стилистического и жанрового воздействия.

²⁴ В самой статье Кюхельбекера слова «унылый» и «уныние» характеризуют элегическую поэзию в целом: в смешении двух этапов — преромантического (Жуковский) и романтического (Пушкин, Баратынский) («Прочитай любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все» [134: 456]). При этом поэты-элегики определяются как «наши Чайльд-Гарольды», т.е. как последователи Байрона [там же]. Ясно, что классические элегии Жуковского («Сельское кладбище», «Вечер», «Славянка») никак не могут быть отнесены к результатам байроновского влияния ни по хронологическому признаку, ни по содержанию. Критиком такое неразличение допускается в ясных полемических целях. Историки литературы на протяжении двух веков после выхода в свет статьи Кюхельбекера также допускали его, но при этом их цели не столь понятны. В. Э. Вацура так характеризует эту ситуацию: «В литературе, особенно научно-популярной, «элегическая школа» нередко оценивается “по Кюхельбекеру”... Между тем статья Кюхельбекера — не историческая характеристика, а факт литературной полемики с уже угасающей школой...» [76: 6].

ГЛАВА 2. ОБЩИЕ ПРИЗНАКИ БАЙРОНИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ; ОБНОВЛЕНИЕ ЭЛЕГИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЙРОНА

Попытки определить байроническую поэтику ненамного моложе поэзии Байрона. Уже ранние опыты поэта вызвали резкую оценку его наставника, посчитавшего стихотворения первого сборника («Fugitive Pieces», 1806) слишком интимными [176: 36]. Эта оценка является безусловным определением, сохранившим свою актуальность для всего позднейшего наследия Байрона. В чём бы ни проявило себя творчество английского поэта, оно всегда выражало то или иное «слишком» — то или иное нарушение меры относительно общепринятого.

При давности и многочисленности попыток определить поэтическую специфику Байрона нам неизвестен какой-либо систематизированный свод исследовательских усилий под названием «Поэтика Байрона». Тем больше оснований дать хотя бы беглый очерк, основываясь на разрозненных свидетельствах разных эпох и не претендуя на полноту картины, но удерживая цель: определение байронической поэзии.

Кажется, что общим определением байроновской поэзии, к которому так или иначе сводятся разнообразные суждения разных времён, является её подчёркнутая, напряжённая (почти предельная, на взгляд современников) субъективность. В то же время Байрона не без основания считают наследником XVIII века, не устававшим подчёркивать свою связь с заветами просветителей и укорять современников за туманность изъяснений и мистицизм, как он это делает в сатире «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). См.: «Oh! wonder-working Lewis! Monk, or Bard, / Who fain would make Parnassus a church-yard!» («А ты, о Льюис, о поэт гробов! / Парнас кладбищем сделать ты готов». — Пер. С. Ильина) [46: vol. 1, 317]²⁵. Наследие этого века предполагает рациональную ясность и общезначимость смыслов. Таков и Байрон, чья поэтика строится на субъективном порыве к таким смыслам (сравнение Байрона с *бурным* венским *классиком* Бетховеном, допущенное однажды Аполлоном Григорьевым, в этом отношении представляется типологически справедливым [102]).

Романтизм Байрона рационален. Не случайно в сатире 1809 года он говорит о «союзе разума и поэзии» как о вечном критерии поэтичности: «Sense and Wit with Poesy allied» [46: vol. 1, 306]. Мак-Ган («Байрон и романтизм») заметил: в Байроне содержится более Руссо, чем св. Августина [218: 299], т.е. больше иронии в сочетании с демонстративной исповедальностью, чем исповедальности как таковой (с религиозным и, значит, приближающимся к позициям романтического мистицизма посылом).

В чём раскрывается байроновский субъективизм? Многие определения, которые давались и даются этому качеству, или являются метафорами, или

²⁵ В пародийном диалоге С.П. Шевырева «Водевиль и Елегия» (1825) в словах Елегии появляется похожий образ: «Морфея храм — мое жилище, А мой Парнас — кладбище!» [30: т. 2, 142]. Трудно сказать, является ли эта строка реминисценцией байроновской сатиры, но, без сомнения, она вызвана к жизни одним и тем же процессом обновления европейских лирических жанров.

балансируют на грани метафор. Так, современники и критики XIX века говорили о «демонизме» Байрона, смешивая при этом поэзию и мифологизированную биографию поэта. Что стоит за этим определением? Прежде всего принципиальная неудовлетворённость байронического героя, «неутоленное желание и вечный порыв к неосуществимой деятельности» [95: 149]. Именно этим диктуется «тревожно-лихорадочное, страстно-мрачное чувство, которым эта поэзия проникнута» (это слова Аполлона Григорьева, который, кстати, призывал покончить с «демоническими» характеристиками Байрона и ввести его фигуру в рамку исторического панлогизма: «О демонизме этой лиры кажется пора уже перестать толковать. Лира, как всякая лира, была не виновата в тех звуках, которые из неё извлекало веяние всемирного духа...») [102].

Аполлон Григорьев: «Когда мы отрицались от классицизма, на литературном горизонте Европы горело каким-то зловещим блеском ослепительное светило: Байрон» [там же]. Поэтическая экспрессия, которой Байрон «ослепил» современников, вызывала подчас почти болезненное чувство и была запрограммирована на это. Язвительная ирония лирических отступлений и восхищала, и мучила читательский вкус, как и специфический черноватый юмор в самых неожиданных для традиции местах. Такой дисгармонизм воспринимался как эстетический дефект и высокое достоинство в одно время.

Одна из первых известных нам развёрнутых реакций русского читателя на творчество Байрона — дневниковая запись И. И. Козлова (январь 1819 года): «Ничто не может сравниться с ним. Шедевр поэзии, мрачное величие, трагизм, энергия, сила бесподобная, энтузиазм, доходящий до бреда; грация, пылкость, чувствительность, увлекательная поэзия, — я в восхищении от него» (цит. по: [68: 13]). Слово «бред» среди стандартных положительных определений появляется не случайно: оно знаменует крайнюю степень свободы поэтических ассоциаций — свободы на грани бессмыслицы. А. В. Никитенко в 1826 г. в частных записках писал о принципиальной дисгармонии у Байрона: «Его поэзия подобна эоловой арфе, на которой играет буря: нет гармонии, но слышны такие аккорды, которые вас потрясают...» [144: 87]. А. И. Тургенев в письме Вяземскому (1819) отмечал: «Какой язык и какое чувство!» [144: 55], — но при этом современники ставили Байрону в вину плохую «обработку» [144: 58] и «однообразие», которое, впрочем, заключало в себе «силу» (Григорьев указывал на «однообразный тон этой лиры», который был «гораздо сильнее многих разнообразнее звучащих лир» [102])²⁶; при «непостижимой силе» изображения (Н. Полевой) [144: 66] поэт не соблюдал «строгих правил словесности» [144: 65]. Во французских статьях возникает сопоставление Байрона и Руссо, Байрона и Шатобриана [144: 58], и смысл сопоставления, кажется, в том, что речь идёт о нарушителях общественного вкуса.

Кроме того, специфической «мучительностью», страдательностью, злополучностью отмечены почти все ситуации и состояния лирического и эпи-

²⁶ Эта двойная характеристика восходит к таким ранним временам, что смогла отразиться уже в статье Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии...» (1824) и в шлейфе откликов на неё, а также в пародийной пушкинской «Оде... Хвостову» (1825): «Глубок он, но единообразен» [33: 223].

ческих героев Байрона. Слова torment, torture, anguish, pangs, affliction, misfortune, passions, misery, distress, agony, suffer (мука, пытка, мучительная тоска, приступы острой боли, недуг, злключение, переживания, невзгода, бедствие, мучение, страдание) и слова близкой им семантики переходят из строки в строку (см. ниже о скоплении терминов мучения в «Прометее»). Жизнь в мире Байрона в значительной мере определяется как «пытка» и «боль». Фраза героини из «Двоих Фоскари» «We all must bear our tortures»²⁷ (акт 1, сцена 1) [46: vol. 5, 131] воспринимается в байроновском контексте не как трюизм, а как универсальная героическая ситуация. Его любимец, «дикий» Руссо, предстаёт в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» как «добровольный мученик» и «апостол страдания» («the self-torturing sophist, wild Rousseau, / The apostle of affliction» — песнь третья, ст. LXXVII [46: vol. 2, 264]).

Эта ситуация получает глубокие эстетизированные отклики и в великом прошлом («Laocoön's torture dignifying pain» из «Паломничества Чайльд-Гарольда», песнь 4, строфа CLX — «Благородная боль лаокооновой пытки»), и в состояниях природы («The Hell of Waters! where they howl and hiss, / And boil in endless torture» — там же, песнь 4, строфа LXIX: «Преисподняя вод! где они воют, и шипят, и кипят в бесконечной пытке») [46: vol. 2, 445, 382]. Мучение вносится в мир байроническим автором как признак высоких душ и истинно драматических положений, а «преступление» организует и тему, и стиль. Этот мир отмечен постоянной, резко выраженной конфликтностью на всех уровнях (в том числе на уровне «автор — читатель»: никакого конвенционального пиетета к последнему байронический автор не испытывал и не выказывал²⁸; для него в лучшем случае это был «прохожий», которому не суждено понять глубины авторской личности, в худшем — дискриминированный представитель света и толпы; наиболее подлинным является адресат интимных признаний, но он почти не отличим от автора, у него в этом мире конфликтов, так сказать, иммунитет — но только по отношению к автору).

Из четырёх определений Байрона и байроновой лиры, данных современником, три являются терминами мучения и страдания: «И Байрон, мученик суровый, / Страдал, любил и проклинал» (Пушкин, «Кто знает край, где небо блещет...», 1828 [33: т. 3, 53]²⁹). Приходится признать, что поэтический гармонизм был у Байрона внешним средством оформления дисгармонических состояний. Даже образ природной гармонии возникает в его мире затем, чтобы поглотить без остатка, уничтожить все возможности иных гармоний, как это происходит, например, в знаменитой строфе CLXXIX из четвёртой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»:

²⁷ «Мы все должны <сами> претерпевать свои мучения». Вероятно, полемический по смыслу перифраз апостольских слов «Bear ye one another's burdens» — «Носите бремена друг друга» (Послание к Галатам, 6:2).

²⁸ Эту особенность Байрона и его эпигонов очень хорошо чувствовали современники. Так, П. А. Вяземский в рецензии 1827 года на книгу «Элегии и другие стихотворения Дмитрия Глебова» заметил: «Байрон мало думал о терпении читателей и вообще мало о читателях» [88: 84].

²⁹ Характеристика Байрона («певца Леилы») как «мучителя» возникает у Пушкина ещё в стихотворении 1822 года «Гречанке»: «Уж не тебя ль изображал / Поэт мучительный и милый?» [33: т. 2, 107].

Roll on, thou deep and dark blue Ocean — roll!
Ten thousand fleets sweep over thee in vain;
Man marks the earth with ruin — his control
Stops with the shore; — upon the watery plain
The wrecks are all thy deed, nor doth remain
A shadow of man's ravage, save his own,
When for a moment, like a drop of rain,
He sinks into thy depths with bubbling groan,
Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown.

[46: vol. 2, 457—458]

(Стремите, волны, свой могучий бег!
В простор лазурный тщетно шлет армады
Земли опустошитель, человек.
На суше он не ведает преграды,
Но встанут ваши темные громады,
И там, в пустыне, след его живой
Исчезнет с ним, когда, моля пощады,
Ко дну пойдет он каплей дождевой
Без слез напутственных, без урны гробовой. — *Пер. В. Левики* [5: т. 2, 287])

Поскольку, как уже было отмечено, энциклопедического компендиума поэтических признаков байроновской поэзии не существует, особого внимания заслуживают суммированные нами определения из книги В.М. Жирмунского «Байрон и Пушкин», которые мы считаем ключевыми и направляющими для нашей темы, но также нуждающимися в дополнениях и корректировках (в том числе потому, что Жирмунский брал материал байроновских поэм, а не поэзии Байрона в целом). Как и критики XIX века, Жирмунский указывает на «однообразие» поэзии Байрона, но, в отличие от них, раскрывает реальные риторико-поэтические средства его осуществления. Эта «однообразная эмфаза» Байрона, как называет её исследователь [115: 125], или «язык страсти», как некогда выразился Батюшков³⁰, в сущности, является поэтикой с резко выраженными системными свойствами. Она формируется риторикой вопросов и восклицаний, подчёркнутым синтаксическим параллелизмом, постоянными эпитетами, «идеализирующими сравнениями», «абсолютизированными понятиями» [там же: 190—191], резкой афористичностью и т. п. В сфере обстановки это экзотика, в сфере героя это нераскрытая тайна личности. В сфере автора это сочетание разнородных интонаций.

Возьмём пример, достаточно красноречивый как проявление «бурного лиризма» Байрона (выражение Н.Я. Дьяконовой [110: 104]) и соответствующий духу тотального и приподнятого над всем остальным мучения: оду «Прометей» (1816). Известно, что тему Прометея сам Байрон считал генеральной для своего творчества: «The Prometheus <...> has always been so much in my

³⁰ Характеристика поэзии Байрона в письме А.И. Тургеневу (октябрь 1819 года). См.: [7: т. 2, 562].

head, that I can easily conceive its influence over all or any thing that I have written» [46: vol. 4, 49]³¹. Обращение к античному мифологическому мотиву, столь распространённое в новоевропейской поэзии, приобретает здесь неожиданный характер. Традиция знала случаи антологической или аллегорической интерпретации мотива. Даже такие нестандартные разработки, как случай резкой модернизации образа в «Прометее» Гёте (1774), в целом укладывались в рамки этих подходов. И та, и другая интерпретации (антологическая в большей, аллегорическая в меньшей степени) предполагали использование мифологического или мифологизированного образа как общеизвестной данности: всё остальное было вопросом эстетической разработки или смыслового переноса.

У Байрона же отчётливо снята дистанция культурологической лояльности между образом и его интерпретацией. Он обращается к Прометею («Титан!») как к свидетелю собственной исключительной ситуации, которая является в то же время прообразом общечеловеческой судьбы («Thou art a symbol and a sign / To Mortals of their fate and force» — «Твой облик является для смертных символом и знаком их судьбы и силы») [там же: 51]. Обращает на себя внимание специфическое усиливающее удвоение (смысловая рифмовка) мотивов в смысловой схеме «Прометей — человек»: симметрия ситуаций (выраженная вплоть до повтора ключевых слов: «thy pity's recompense» — «its own centered recompense», «the fate thou didst so well foresee» — «and Man in portions can foresee», «which torture where they cannot kill» — «which even in torture can descry» и т. д. [там же: 49—51]). Это *интенсивная* поэтика, достигающая своих целей не за счёт многомотивности, а за счёт изощрённого варьирования немногих мотивов.

В целом текст построен как обращение равного к равному: существ, которых объединяет не только их титаническая воля к отпору, но, главным образом, признак «бессоюзного существования» (unallied existence) [там же: 51]. В этом признаке содержится принцип радикального романтизма: готовность к полному одиночеству во имя самоутверждения (echoless как смысловая оппозиция популярному в сентиментализме и романтизме мотиву сочувственного отголоска). Это приводит к проблематизации образа: и титанический дух, и его ситуация отмечены печатью сильнейшего, всячески подчёркнутого противоречия. Отсюда скопление терминов мучения и дисгармонии (suffering, pain, agony, suffocating sense of woe, strife, torture, torments of thy rack, not to appease — страдание, боль, мука, удушающее чувство беды, раздор, пытка, мучение на дыбе, <страдание> без облегчения).

Из более технических элементов поэтики следует отметить нерегулярность строфики (последовательное увеличение количества строк в строфах: 14, 20, 25), а также обилие парных рифм, подчёркивающих бескомпромиссность, экспрессию окончательных суждений. Интересная и яркая особенность текста, обуславливающая в числе прочего его смысловую энергетику, — популярность или принципиальная дополнительность смыслов, подчёркнутая рифмовкой: loneliness — echoless, create — annihilate, to die — Eternity, Sen-

³¹ «Прометей <...> всегда так занимал меня, что я могу легко обнаружить его влияние во всём, что я написал».

tence — repentance, resistance — existence, oppose — woes, defy — Victory (одинокчество — безотзывность, творить — уничтожать, умирать — вечность, утверждение — покаяние, сопротивление — существование, противостоять — напасти, противостоять — победа). Парадоксальность темы и каждого из её мотивов выражается иногда характерной для Байрона игрой слов: immortal eyes — mortality (бессмертные очи — смертность). Вводятся термины предельных характеристик: «a silent suffering, and intense», «Earth and Heaven» [там же: 48—50] («молчаливое и напряжённое страдание», «земля и небеса»).

Итак, «эмоциональная значительность» (Жирмунский [115: 106—107]) байроновского текста достигается рядом технико-смысловых приёмов, среди которых ведущим, видимо, является парадокс или какой-либо вид противоречия. Касается ли этот вывод других по характеру текстов, например, элегических? Возьмём текст, не относящийся к числу самых известных у Байрона, но созданный в эпоху поэтической зрелости (1810-е годы) и содержащий ясное авторское указание на его жанровую принадлежность: «Элегические строфы на смерть сэра Питера Паркера» (1814). Питер Паркер был кузеном и другом детства поэта, и его смерть была героической, поэтому перед нами смесь элегии и посмертного гимна храбrecу³². То есть в жанровой основе стихотворения содержится известное противоречие, и Байрон его всячески проявляет. Это, во-первых, сказывается в ряде парадоксальных формул: «Triumph weeps above the brave» (образ триумфа, соединённого с плачем), «In vain their bones unburied lie, / All earth becomes their monument!» (поскольку могила являлась одним из наиболее насыщенных элегической семантикой знаков, эта формула приобретала отчётливо полемический смысл по отношению к основному жанровому заданию, выраженному названием стихотворения³³), «Time cannot teach forgetfulness, / While Grief's full heart is fed by Fame» (теме элегического полно-

³² Паркер (Sir Peter Parker) Питер (1785 — 1814) — 2-й баронет Паркер, капитан британского военно-морского флота (1805 год), внук адмирала Питера Паркера (Sir Peter Parker) (1721 — 1811). Родился в 1785 году в семье вице-адмирала Кристофера Паркера (Christopher Parker) (1761 — 1804) и его супруги Августы Байрон (Augusta Byron). Образование получил в Вестминстерской школе, в 1798 году поступил в Королевский военно-морской флот, служил на борту 104-пушечного линейного корабля «Victory». В 1805 году — командир брига «Weazel», первым доложил о выходе франко-испанского флота из Кадиса, что привело к сражению при Трафальгаре, произведён в капитаны. В 1810 году — командир 54-пушечного фрегата «Menelaus», в 1814 году направлен на Бермуды и присоединился в Чезапикском заливе к британским силам адмирала Кокберна. Участвовал в блокаде Балтимора и прославился своей жестокостью и непреклонностью при уничтожении американских ферм вдоль Чезапики и в графстве Кент. 30 августа 1814 года командовал десантом (300 человек) во время ночного нападения при Фэрли. После часового боя, в ходе которого капитан Паркер, возглавляющий морскую пехоту, был дважды ранен и умер от потери крови, англичане вынуждены были отступить, потеряв мичмана и 25 моряков убитыми и ранеными (у американцев получили лёгкие ранения три милиционера). Тело Питера Паркера было перевезено в Англию и похоронено в семейном склепе в Вестминстере. Был женат на Марианне Даллас (Marianne Dallas), от которой имел трёх сыновей. См.: [155]. Эти сведения приводятся здесь столь подробно потому, что все известные нам комментарии к «Элегическим строфам...» (включая известнейшее издание под ред. Эрнста Кольриджа, Ernst Hartley Coleridge, конца XIX — начала XX века, которое используется нами в этом исследовании и которое является первым академическим изданием текстов поэта, оставшимся до 1980-х годов наиболее авторитетным по текстологическому уровню и оставшимся непревзойдённым до наших дней «по полноте реальных комментариев»; см.: [4: 468]), давая краткую справку о Паркере, не объясняют, в сущности, что же такого величественного и трагического было в гибели этого молодого человека и, соответственно, не объясняют пафос байроновского текста.

³³ Ср. с приведённым выше мотивом из «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «Without a grave, unknelled, uncoffined, and unknown»; поскольку четвёртая песнь поэмы была создана в 1817 году, есть основания воспринимать «Элегические строфы» в этой части как текст-прототип.

властия времени³⁴ противопоставлена одическая победа славы над временем) и, наконец, завершающая стихотворение парадоксальная игра слов «Deep for the dead the grief must be, / Who ne'er gave cause to mourn before» (тема элегического стенания, mourning, получает неожиданную асимметричную мотивировку из того прошлого, где оплакиваемый человек был ещё жив)³⁵. Здесь у Байрона возникает отчётливая ситуация борения между элегической темой приватности и тленности и одической темой общезначимости (славы) и торжествующей исторической памяти «в веках», резко сталкиваются неповторимость/невосполнимость элегической утраты («woe, that glory cannot quell») и модельная воспроизводимость героического поведения («And early valour, glowing, find / A model in thy memory»)³⁶. См.: [46: vol. 3, 417—419].

Седьмая строфа стихотворения является наиболее элегической, даже пронзительно элегической — она неожиданно противопоставляет окончательно укрепившемуся, казалось, в тексте концепту «славы» кровоточащее чувство потери близкого, единственного человека, возникающее в сердцах немногих близких людей:

But there are breasts that bleed with thee
In woe, that glory cannot quell;
And shuddering hear of victory,
Where one so dear, so dauntless, fell.

[Там же]³⁷

Восьмая строфа с её начальными вопросами ещё интереснее:
Where shall they turn to mourn thee less?
When cease to hear thy cherished name?

[Там же]³⁸

Так в условный язык надгробной элегии вторгается реальный психологический контекст забывания-вытеснения, весомо проблематизирующий всю ситуацию.

И, наконец, замечателен парадокс, выражающий это окончательное смешение элегического и одического начал: while Grief's full heart is fed by Fame. Семантически верный перевод этого места должен выглядеть примерно так: «пока полнота горя восполнена полнотой славы». Поэтика Байрона предстаёт здесь как своеобразная осцилляция (возвратно-поступательное, колеба-

³⁴ См. характерную, вполне классическую ламентацию из Эдварда Юнга: «For what are men who grasp at praise sublime, / But bubbles on the rapid stream of time, / That rise, and fall, that swell, and are no more, / Born, and forgot, ten thousand in an hour?» — «Ибо кто такие эти хваленые люди как не пузырьки в быстром потоке времени, которые поднимаются и падают, которые увеличиваются и исчезают, рождаются и остаются в забвении — десять тысяч раз за час?» (Satire II) [54]. Это был характерный именно для традиционной поэтической дидактики урок, и сказать «time cannot teach forgetfulness» означало вступить в полемику с этой традицией.

³⁵ «Триумф оплакивает храбреца»; «пусть их останки не захоронены: вся земля служит монументом для них»; «время не может учить забвению, пока полное горя сердце живёт славой»; «глубокой должна быть печаль о том, кто <при жизни> никогда не причинял печаль».

³⁶ «Горе, которое слава не может утешить»; «и юная отвага, пылая, найдёт образец в памяти о тебе».

³⁷ «Ведь есть сердца, что кровоточат вместе с тобой, переживая горе, которое слава не может утешить; и поражает весть о победе, которая добыта ценой гибели того, кто так дорог, так бесстрашен».

³⁸ «Где плач о тебе начнёт затихать? Когда перестанут внимать твоему дорогому имени?»

тельное движение) художественных модусов, в результате которой происходит многократное усиление одного за счёт другого: оды за счёт элегии и *vice versa*. Можно сказать, что он вносит в элегического героя прометеевское начало, а в элегическую ситуацию — элемент противоборства судьбе. (Это касается практически всех принципиальных для Байрона текстов 1810 — начала 1820-х годов³⁹.) Это достаточно противоречит элегическому канону, чтобы заметно его обновить, и в то же время сохраняет хорошо узнаваемыми канонические мотивы. Именно эта связь традиционно-элегического и героического (часто связанного в байроновских контекстах с иронией и даже сатирой) заставляла современников искать особенные определения этого нового качества. Так, в одной из поздних статей В. А. Жуковского («О меланхолии в жизни и в поэзии», 1846⁴⁰) пафос байроновской поэзии определён как «меланхолическое негодование» [117: 347], т.е. как соединение несоединимого с точки зрения ближайшей традиции.

Разумеется, обновление элегического языка шло и по другим направлениям. Так, у Байрона в элегических контекстах появляется бурный пейзаж (например, в «*Lachin y Gair*» и в «*I would I were a careless child...*», оба — 1806), что противоречило сложившемуся элегическому канону с его умиротворёнными ландшафтами и что объективно (т.е. независимо от эмоций, проявившихся в более поздней литературной полемике, и от личных предпочтений) противопоставляло его позициям и творчеству лейкистов (*Lake Poets* или *Lakers*⁴¹ — т.н. «озёрная школа», оформившаяся в самом начале 1800-х⁴²). В обновление вовлекаются и другие элегические топосы⁴³, например, «воспоминание», «одиночество», «смерть», «охлаждающий душу опыт», «странствие». Обо всех этих случаях в связи с их воздействием на русскую поэзию будет идти речь — с той или иной степенью развёрнутости — в следующих главах нашей работы.

³⁹ См.: «Прометеевское начало чувствуется и в герое «Монодии на смерть Шеридана» (*Monody on the Death of Sheridan*, 1816). Здесь Байрон создает образ реальной личности, внесшей большой вклад в национальную культуру. Деятельность Шеридана имела большой общественный смысл. В его образе воплощен идеал художника-гражданина, оказавшего нравственное воздействие на общество» [153: 187]. В этом стихотворении элегическая интродукция с характерным для жанра мотивом вечернего заката, символизирующего закат существования, сменяется гимном в адрес гражданского мужества Шеридана (см.: [46: vol. 4, 71—75]).

⁴⁰ Первоначально — письмо к П. А. Вяземскому. Впервые опубликована после смерти Жуковского, в 1856 году. См.: [117: 418].

⁴¹ Так, например, их называет сам Байрон в издательском посвящении к «Дон Жуану» (см.: [46: vol. 6, 3]).

⁴² Все три лидера школы — Вордсворт, Кольридж и Саути — оказались объектами критики Байрона в сатире 1809 года, и они, в конечном счёте, не остались в долгу. Так, Саути недвусмысленно намекнул на Байрона как на главу «сатанинской школы» в предисловии в своей поэме «Видение суда» (вызвавшей в свою очередь появление одноимённой пародической сатиры Байрона и его очередной резкой оценки Саути в «Дон Жуане»). Об этом, в частности, см.: [126: 14]. Описанию этого бескомпромиссного литературного конфликта посвящено несколько специальных работ в англоязычном литературоведении: N. L. Nagel, M. D. Bryan, F. L. Beauty, D. F. Farmer и др. См.: [221; 209; 207; 214].

⁴³ Мы понимаем здесь топосы как общие места в образных и коммуникативных системах (*locus communis* поэтики и риторики) и, логически, как объекты, являющиеся классификаторами подобъектов (например, лирический пейзаж является топосом, включающим в себя различные исторически сложившиеся разновидности пейзажа: идеальный, бурный, элегический и т. п.).

На примере одного или немногих текстов нельзя, конечно, сделать далеко идущие выводы о радикально обновлённой поэтике элегии в творчестве Байрона в целом⁴⁴. Да и стихотворений, которые могли бы быть отнесены к этому жанру на основании авторского определения или на основании хорошо наблюдаемых, несомненных признаков, у Байрона не так уж много. Но те из них, которые принадлежат к этому разряду (от «Элегии на Ньюстедское аббатство», альбомной «мальтийской» элегии 1809 года и других ранних элегических опытов 1800-х годов до элегических мотивов в «Еврейских мелодиях», элегии на смерть Паркера и элегических «стансов» 1810-х годов⁴⁵), являют собой пример такой обновлённой поэтики: это первое. И второе: на поэтов-элегиков — последователей Байрона — оказывали влияние не столько эти случаи (относительно малозаметные на общем фоне байроновского творчества⁴⁶), сколько устойчивые мотивные комплексы поэм и поэтических драм английского барда.

Разумеется, как новация был воспринят и резкий байроновский биографизм, восприятие которого, как отмечалось выше, было в значительной степени подготовлено поэзией Жуковского и особенно Батюшкова, превратившего, по словам О. А. Проскурина, «корпус элегий в своеобразный лирический роман, который развертывался одновременно как бы в двух взаимно соотносенных планах — биографическом и спиритуально-эмоциональном» [164: 57]. Тем не менее даже на этом фоне биографизм поэзии Байрона выглядел как нечто небывалое. Принципиальные переклички дневника и писем Байрона, с одной стороны, и его лирики — с другой стороны, стали известны позже, но даже без вскрытия этой связи исповедальность ученика Руссо была хорошо рассчитанной «пощёчиной общественному вкусу». Это была поэзия, которая часто намеренно провоцировала общественные резонансы даже в случаях, имевших предельно интимный и небезопасный для репутации публичного человека характер (как, например, в случае с LV строфой третьей песни «Чайльд-Гарольда», где упоминаются интимные отношения — связь, которая «крепче церковных уз» — поэта со сводной сестрой Августой Ли, о которых и без того ходили весьма неблагоприятные для Байрона слухи; см. саму строфу и комментарий к ней: [46: vol. 2, 248]).

Итак, мы видим, что не только усиленные риторические меры создают эффект «эмоциональной значительности» в поэзии Байрона: этот эффект не в последнюю очередь формируется взаимопроникновением жанровых установок, осложнением общих мест и установкой на предельную, подчас шоки-

⁴⁴ Часть характеристик, относящихся к байроновской поэтике интенсификации, размещена нами в разделе 3.4, посвящённом сопоставлению элегического жанра у Байрона и Лермонтова. Это было сделано для того, чтобы приблизить этот материал к месту, где он наиболее полно обнаруживает жанровые и контекстуальные связи с русским источником.

⁴⁵ К разбору этих и других текстов с точки зрения их элегической необычности мы обращаемся ниже уже в связи с основной задачей исследования: влиянием Байрона на русскую элегическую традицию.

⁴⁶ Их малозаметность, конечно же, относительна. Та же мальтийская миниатюра была переведена на русский язык в первой половине XIX века четыре раза (переводы и переложения Ф. И. Тютчева, И. И. Козлова, П. А. Вяземского, М. Ю. Лермонтова). См.: [4: 479].

рующую исповедальность. Это вывод позволяет понять, что именно могло делать поэзию Байрона столь неожиданной для его современников и определять «демонизм» не только в сфере бунтарских деклараций, но и в области реальной поэтической инноватики.

Этот энергичный, наступательный стиль, отмеченный ощутимым обновлением преромантических мотивных комплексов и новой жанровой сложностью, вошёл, в частности, в стилистику русской элегии первой трети XIX века — жанра, который поначалу казался столь неподходящим для такого усвоения, поскольку элегическая школа в том её состоянии, которое приходится на 1810-е годы, «отвергала сильные средства воздействия» (Л. Я. Гинзбург; см.: [95: 43]).

ГЛАВА 3. РУССКАЯ ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА И ПОЭЗИЯ БАЙРОНА

3.1. Мифопоэтическая биография Байрона в русской поэзии 1820—30-х годов

Вяч. Иванов, давая характеристику русскому байронизму XIX века, писал: «Он (Байрон — Е. Т.) нес в себе загадку Сфинкса и звал на испытание русских Эдипов» [120: 271]. Эта оценка, как, впрочем, и другие, содержит комбинированную характеристику биографического образа и поэзии Байрона. Этот образ, в первой половине XIX века будучи почти исключительно мифопоэтическим, начал складываться в русской поэзии в начале 1820-х годов, но, так сказать, кристаллизовался он в 1824 году, в год смерти поэта (см. об этом: [150; 57; 58; 59]). Именно в этом году и в нескольких последующих появляются поэтические тексты, в которых биографический образ Байрона получает определенное число резких акцентов, и без них его будет уже невозможно представить в дальнейшем. Любопытен процесс сложения образа «Наполеона поэзии» (выражение Ф. В. Булгарина, цит. по: [107: 214]), который протекал, как мы постараемся показать, с определёнными коллизиями и существенно повлиял на элегический мотив «поэт»⁴⁷.

Для рассмотрения привлекаются следующие тексты: «Венецианская ночь» (1825), «Бейрон» (1824), «К А. А. Олениной (при посылке элегии “К Тирзе”» (1828), «К Валтеру Скотту» (1828 — 1832) И. И. Козлова; «Смерть Байрона» (1824) В. К. Кюхельбекера; «К морю» (1824) А. С. Пушкина (и его же пародия 1825 года «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову»); «На смерть Бейрона» (1824) К. Ф. Рылеева; «Байрон (Отрывок)» (между 1824 и 1827) П. А. Вяземского; «Смерть Байрона. Пролог» (<1825>), «К Пушкину» (<1826>) Д. В. Веневитинова; «Человек (К Байрону). Из Ламартина» (1825) А. И. Полежаева; «Байрон (из Цедлица)» (1828 или 1829) Ф. И. Тютчева, а также послания Д. И. Хвостова Е. И. Лялину и Н. В. Неведомскому (1823 и 1829). Для сравнения с поэтической традицией 1820-х годов привлекаются несколько текстов первой половины 1830-х: «К*** (Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...)» (1830), «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832) М. Ю. Лермонтова; «Два ангела» (<1833>) В. Г. Теплякова; «Сестре (При посылке портрета лорда Байрона)» (1835) Л. А. Якубовича; «Раскаяние поэта» (1836) Н. М. Сатина; «Венок на гроб Пушкина» (1837) А. И. Полежаева. Подбор текстов претендует не на полноту, но на репрезентативность: тексты по большей части принадлежат литераторам, формировавшим литературные вкусы и предпочтения своего времени или ярко отражавшим основные тенденции, а также литераторам историко-литературного фона⁴⁸.

⁴⁷ Скажем, забегаая вперёд: меняя образ поэта-жертвы (как в «Умиравшем Тассе» Батюшкова или в «Падении листьев» Мильвуа) на образ энергичного эгоцентрика.

⁴⁸ Более подробно с фактографией поэтических откликов в России на жизнь и смерть Байрона можно познакомиться в работах М. П. Алексеева «Реакция русской интеллигенции начала XIX века на известие о смерти Байрона» и «Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX в.)»; см.: [58; 59].

Обмен мнениями о высокой выразительности «поэтической смерти» Байрона в русском литературном эпистолярии 1820-х годов хорошо известен (самые известные участники — А. С. Пушкин и П. А. Вяземский; см. об этом: [186: 108]). Напомним слова князя Вяземского, обращённые к А. И. Тургеневу, о том, что он «брюхат смертью Байрона» [10: 454]. И эти слова, и слова о «поэтической смерти» (из того же письма А. И. Тургеневу, написанного в мае 1824 года) свидетельствуют: событие с самого начала оказалось помещённым в ещё незаполненную раму мифопоэтического предания. Вопрос о средствах, при помощи которых следовало заполнить эту раму, был чрезвычайно актуальным и злободневным, и эта актуальность не всегда проявляла себя открыто (как, например, в пушкинской «хвостовской» пародии; см.: [186: 105—115]). Нередко борьба стилистических средств и мотивов непреднамеренно вносилась в сами мемориальные тексты.

Выборка собственно биографических событий, потребных для байронического предания, оказалась невелика: раннее расставание с «обителью отцов», странствия, драматически сложившиеся сердечные привязанности и семейная жизнь, клевета и травля со стороны общества, участие в борьбе за освобождение Италии и Греции (с подавляющим акцентом на греческом эпизоде, тогда как Италия связывалась с именем Байрона, скорее, в контексте поэтического странствия), ранняя смерть, которая в символически преображённом виде стала едва ли не гибелью на поле брани (физический недостаток, хромота, возможный для упоминания в прозаических контекстах⁴⁹, был, разумеется, невозможен в поэзии, за исключением случаев символической метафоризации). Отдельным мотивом в эту картину входят характеристики поэзии Байрона. Все биографические события подаются в литературе того времени в крайне обобщённом, очень условном виде.

Почти полный набор этих мотивов обнаруживается в стихотворениях И. И. Козлова, одного из самых последовательных русских байронистов 1820-х годов. В «Венецианской ночи» (1825) образ Байрона дан на фоне итальянского колорита с его характерными приметами: звучание «гармонических октав» Торквато Тассо, лазурное море, аромат трав и цветов и т. п. Биографический момент дан намёком: о поэте вспоминает молодая красавица-итальянка, в которой читатель должен быть угадать возлюбленную Байрона графиню Терезу Гвиччиоли [22: 99—102]. Ландшафт представляет собой странное, эклектическое смешение умиротворённости и бури. Столь же эклектичен образ поэта: это «унылая тень» со стандартными эмблематическими атрибутами: «Подле арфа золотая, / Меч под факелом блестит» (явление унылой тени поэта-героя и сочетание арфы и меча заставляют вспомнить не

⁴⁹ Например, у Пушкина в набросках биографии Байрона 1835 года («О Байроне и о предметах важных»): «Физический сей недостаток оскорблял его самолюбие» [33: т. 7, 221]). Но и в таких случаях устанавливается прямая связь этого биографического мотива с психологией творца и с его творчеством: «Обстоятельство, по-видимому, маловажное имело столь же сильное (как наследственность. — Е. Т.) влияние на его душу» [там же]. Гоголь: «Кому, читающему Байрона, не предстанет сам Байрон, этот гордый человек, облагодетельствованный всеми дарами неба и не могший простить ему своего незначительного телесного недостатка, от которого ропот перенёсся и в поэзию его?» [98: 345].

только о реальных событиях жизни Байрона, но также об оссианическом колорите: оссианическая поэзия — поэзия героических теней прошлого, а также «песнь любви и брани»⁵⁰). Эта «унылая» фигура сопоставляется, тем не менее, с «огнем небесным» и «блестящим метеором», что создает не очень сильное, но все же отчетливое ощущение разнородности характеристик. В другом месте такая стилистическая нестыковка выглядит особенно разительной: «дух унылый исступленного певца» [22: 100]. Уныние и исступленность не вяжутся не только поэтически, но и с точки зрения здравого смысла, что заставляет предположить определенные сложности, вставшие перед создателем мемориального образа. Явно он приложил средства унылой элегии к теме, которая им самим уже осознавалась в ином стилистическом регистре. Элегическая тема воспоминания об умершем со всеми присущими ей образно-стилистическими ходами и общим духом умеренности (см.: [76: 16—19]) пришла в очевидное противоречие с темой романтического бурного гения. И. И. Козлов решал задачу создания мифопоэтической фантазии на биографическую тему, так и не примирив разнородные средства. (Иногда биографический Байрон при отсутствии уточнений мог совершенно раствориться в добайроническом образе-клише, как это происходит в козловском стихотворении «К А. А. Олениной (при посылке элегии “К Тирзе”)» 1828 года:

И если звук волнений страстных
И сердца горестный напев
Встревожит мир долин прекрасных
И нежный хор блестящих дев, —

Не сетуй; но, услыша пенье
Разбитых бурей пловцов,
Благослови уединенье
Твоих Приютильских лесов!

[22a]

Ясно, что если бы не название, в котором упоминается стихотворение Байрона⁵¹, то угадать в неоднократно воспроизводившихся «разбитых бурей пловцах» судьбу английского поэта совершенно невозможно. «Волнения

⁵⁰ Из «Скальда» Батюшкова [см.: Батюшков, т. 1, 386]; Выражение «унылая тень» в оссианическом контексте встречается во многих поэтических источниках, в частности, в «Осгаре» Пушкина (1814) [Пушкин, т. 1, 35]. Об оссианических мотивах в «Венецианской ночи» пространно пишет Л.Г. Лейтон, вовлекая при этом в сопоставление (для объяснения имени «Мальвина» в тексте Козлова) нафантазированную Байроном ситуацию в повести Джона Полидори «Вампир» и её сценическую переделку — мелодраму Шарля Нодье [Лейтон, Стихотворения, 27—31].

⁵¹ «К Тирзе» («К чему вам, струны, радость петь...»). На самом деле — вольного переложения стихотворения Байрона «Stanzas» («Away, away, ye notes of woe!...»), где также упоминается имя «Тирза», но которое не имеет отношения к стихотворению «To Thyrsa». Козлов под тем же названием («К Тирзе»: «Решусь — пора освободиться...») переложил ещё один текст Байрона, предназначенный адресату с тем же именем (также «Stanzas» — «One struggle more, and I am free...»). Все три стихотворения Байрона («К Тирзе» и двое «Строф») представляют собой лирический миницикл, созданный в 1811 — 1812 годах, и относятся, предположительно, не к женщине, а к мужчине: безвременно скончавшемуся другу юности Байрона Джону Эддлстону (John Eddleston). См.: [4: 482—483].

страстные» при всей их избитости даже более соответствуют байроническому мотивному комплексу, чем «пловец»⁵².)

В козловском «Бейроне» (1824) центральный образ производит впечатление несколько более последовательно выстроенной конструкции благодаря тому, что это уже не картина-фантазия, а попытка целостной поэтической биографии: от юности «среди Альбиона туманных холмов» до «святого Эллады спасенья» [22: 103—107]. Шестнадцать лет спустя, когда поэтическая работа над образом Байрона в русской литературе будет в основном завершена, Белинский так отзовется об этом стихотворении: «Эта поэма есть апофеоза всей жизни Байрона; в целом она не выдержана, но отличается поэтическими частностями» [65: т. 3, 489]. (Причина «невыдержанности» кроется, возможно, как раз в не окончательно устоявшейся ещё к 1824 году биографической легенде.)

Здесь возникают мотивы странствий, семейной драмы (предельно идеализированный, очень далекий от фактов мотив), гоненья со стороны «злобы». Эта последовательность, однако, не вполне избавляет от нерешённых проблем: образ самого поэта по-прежнему сохраняет черты «унылого призрака», но при этом уже преобладают сильные определения, долженствующие передать «особую форму индивидуальности» [72: 315], присущую Байрону: бурные порывы, «острое пламя страстей», исступленный, буйный, «кипучая бездна огня и мечты», дикая горесть (определение «дикий» будет часто сопровождать образ Байрона в русской поэзии — возможно, под влиянием самого Байрона⁵³), бешенство страсти и т. п. Хорошо ощущается тенденция к тому, чтобы усиленно выделить байронический смысловой комплекс на фоне литературной традиции. (О перекличках венецианских строф «Бейрона» и, конечно, «Венецианской ночи» с мотивами четвёртой песни «Чайльд-Гарольда» пишет Л. Г. Лейтон [135: 19 и далее].) При этом ощущение «добайронической» стилистики становится лишь резче. Так, «ужасный покров гробовой» является ни чем иным, как привлечением балладных средств, а выражение «злоба шипела, дышала бедой» и вовсе восходит к поэтической архаике XVIII века. (Ю.Н. Тынянов, опираясь на очевидные переклички, указывал на то, что знаменитая па-

⁵² Если, конечно, не предположить, что автор послания мог иметь в виду реальный факт: незаурядную по тем временам квалификацию Байрона как пловца. Но это предположение, разумеется, никак не вяжется с аллегоризмом строки И. И. Козлова и с очевидностью небайронического происхождения клише. (О мотиве терпящего бедствие пловца не так давно писал А. М. Белошин в статье «Буря — пловец — челн — парус в русской поэтической традиции»; см.: [66]. Правда, о какой-либо полноте примеров и правильной исторической ретроспективе для этих мотивов в статье А. М. Белошина говорить не приходится: автор в духе популяризаторского изложения просто осваивает небольшой набор текстов русской поэзии, связанных с этими мотивами. Самый ранний пример в его перечне — «Любовь в челноке» Батюшкова, около 1810 года. Никак не упомянута классическая для этих мотивов разработка — «Пловец» Жуковского 1812 года: «Вихрем бедствия гонимый...». Совсем нет речи о традиции XVIII века, под влиянием которой и сформировался этот мотивный комплекс. Ср. известные строки в стихотворении «К первому соседу» Г.Р. Державина (1780): «Блажен! кто может веселиться / Бесперерывно в жизни сей; / Но редкому пловцу случится / Безбедно плавать средь морей» [15: 91]. Сама же эта традиция, скорее всего, сформировалась под влиянием античной поэзии и, в частности, Горация. См., напр., *Sarm.* I 28, где речь идёт об утопленнике Архите: *exitio est avidum mare nautis* [47: 76] — «губит пловцов ненасытное море» в пер. Н. С. Гинцбурга [12: 58]. Аллегорией неблагополучного и благополучного плаванья завершается *Sarm.* III 29 [47: 276]. И т. д.)

⁵³ Например, только в «Чайльд-Гарольде» по нашим подсчётам слово «wild» — «дикий» — и производные от него встречаются более 40 раз.

родия Пушкина «Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» была адресована не столько Д. И. Хвостову, сколько «младоархаистам» Кюхельбекеру и Рылееву. Приходится признать, что исследователь не обратил внимание на еще один очень возможный адрес⁵⁴. Козлову трудно поставить на вид сознательную архаизацию, но это лишь говорит о том, что проблема сочетания героического и элегического начал в контексте байронической темы первоначально требовала для своего решения всех наличных средств без особого разбора. Об этом же свидетельствует и переводческая практика русского романтика; см. об этом: [154]. Сам Байрон, как показано во второй главе, шёл на такое сочетание вполне осознанно, что эксплицируется из его различных «элегических строф».)

Концовка стихотворения, содержащая мотив воспоминания о близких («И сердце искало и дочь и жену, — / И в небе с земным не рассталось!» [22: 107]), отчетливо сближает «Бейрона» Козлова со смысловым комплексом «умирающий поэт», который в русской поэзии незадолго до этого был кодифицирован Батюшковым: в «Умирающем Тассе» (1817) герой также перед смертью вспоминает о возлюбленной. Таким образом, перед нами тематический вариант исторической элегии-героиды с попыткой внести в характеристику образа специфичность байронического «исступления». (Стихотворение Козлова, как и стихотворение Батюшкова, можно считать совмещением поэтико-исторического описания и героиды, поскольку и там, и там в текст вставлены более или менее пространственные монологические обращения героев к близким и друзьям. Об ориентации Козлова на батюшковский контекст свидетельствует и ключевая мысль обоих стихотворений: поэт окружён недоброжелателями, но его гений укрепляется в страданиях.)

По верному наблюдению одного из давних биографов Ивана Козлова (В. Яковлева) в этом стихотворении «Байрон изображён крайне односторонне: у Козлова на первый план выставлена грусть, тоска английского поэта и совершенно скрыт резкий протест⁵⁵, горделивое презрение его к виновникам, часто воображаемым, его несчастий» [204: 52]. Это свидетельствует сразу о двух вещах: во-первых, о применении к Байрону элегических штампов, диссонирующих с основными элементами биографии, и, во-вторых, об отсутствующей на момент создания козловского «Бейрона» традиции нового русского поэтического элегизма (появившегося в том числе под влиянием Байрона), который позволил бы совместить «грусть» и «протест» (как это позже совершенно естественно будет происходить, например, у Лермонтова).

Одним из способов преодолеть в этой теме элегическую традицию стали выразительные средства оды. Одическая стилистика с демонстратив-

⁵⁴ Ср. в пушкинской пародии: «Вам с Байроном шипела злоба» [33: т. 2, 223]. Включение козловского стихотворения в контекст в этом случае тем логичнее, что «Байрон» посвящён Пушкину, и, конечно, был внимательно прочитан адресатом посвящения.

⁵⁵ Справедливости ради следует всё же отметить, что протестный элемент отсутствует в мотивах козловского текста не «совершенно». Речь в нём идёт и о недругах-«безумцах», и о «борьбе роковой» [22: 103—107]. Яковлев прав в другом: преобладающая стилистика и средства построения образа здесь в самом деле по преимуществу элегические.

ным, программным напором была осуществлена Кюхельбекером в его «Смерти Байрона» (1824). Здесь «грандиозность» одических образов должна соответствовать грандиозности самого поэтического «исполина»⁵⁶. Обилие «бурных» характеристик соответствовало традиционному представлению о пиндарической, «гремящей» поэзии, которая, по мысли Кюхельбекера, как нельзя лучше выражала дух байронизма⁵⁷ (интересно, что в том же 1824 году автор этого стихотворения объявил Байрона источником элегических подражаний и, видимо, не увидел противоречия в этих двух совершенно разных образах, которые возникли для решения двух разных задач). Правда, подчас такое нагнетание однородного стиля способно породить противоположный, комический эффект, но в итоге Кюхельбекер нащупывает ту необходимую однородность образа, которую не нашел Козлов. Совершается и ещё один нетривиальный ход: мифопоэтическое и мистическое явление «исполина» Байрона вставлено в контекст отечественной литературы. Видение, своего рода эпифания английского барда происходит перед духовным взором «певца, любимца россиян, в стране Назонова изгнания» (А. С. Пушкина). Неявно сопоставлены и сами ситуации «изгнания», получившие дополнительное обоснование-освящение мотивом судьбы Овидия. Отсюда, конечно, не близко до лермонтовской строки «Нет, я не Байрон, я другой», но сама возможность совмещения нескольких литературных мифов отчётливо прокладывает путь подобным исповеданиям.

Еще один одический вариант байроновского образа представлен в оде К. Ф. Рылеева «На смерть Байрона» (1824). Здесь акцент смещен в сторону тираноборческих мотивов, которые в основном и оформляют возвышенный образ в духе эталонной характеристики (с неизбежными сравнениями):

Здесь спит возвышенный поэт!

Он жил для Англии и мира,

Был, к удивленью века, он

Умом Сократ, душой Катон

И победителем Шекспира.

[37: 96]

Вместе с тем рылеевский образ не лишен присущих элегической теме мотивов странничества и ранней смерти, полностью совпавших с биографией: «он кончил юный век в стране, от родины далекой» [там же]. (Такое совпадение, надо думать, и провоцировало на использование готовых средств; ср. историю с канонизацией Веневитинова: [96: 200]; здесь наверняка участвовали и популярные элегические шаблоны Арно и Мильвуа — образ оторванного от родной ветки листка, вообще элегический образ «умирающего поэта», как, например, он реализовался в упомянутой выше программной исторической элегии Батюшкова «Умирающий Тасс», с характерными для этого образа ха-

⁵⁶ Здесь и далее стихотворение В. К. Кюхельбекера приводится по изданию: [23: 153—159].

⁵⁷ Своеобразная, насыщенная шумом оркестровка образа Байрона у Кюхельбекера хорошо обнаруживает свой источник. Ср.: «Гремел глас Пиндаров в полете мощной бури, / Разил и восхищал согласием своим» (З. А. Буринский, «Поэзия» [29: 310]).

раактеристиками: странничество/изгнание, мужающий в страданиях гений⁵⁸.) Отличие от Кюхельбекера заключается также в умеренной архаизации стиля. О смысловых противоречиях самого образа речи еще нет.

Именно этот, по преимуществу комплиментарный, характер мемориальных откликов Пушкин пародирует в «Оде его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову» (1825) и преодолевает в стихотворении «К морю» (1824), где Байрону посвящены всего несколько строф, ставших, тем не менее, классическими для байронического мифа в русской поэзии. Пародия Пушкина, в которой Ю. Н. Тынянов в свое время обнаружил полемический отклик на оды Кюхельбекера и Рылеева, дезавуирует одическую константу, стремительно складывавшуюся в традицию. Причем это касается не только архаизирующего стиля, но и отбора биографических мотивов. У Пушкина пародийно упомянуты «кровь Эллады», «глубокая», но «единообразная» поэзия Байрона (намек на характеристику Байрона, данную Кюхельбекером в статье 1824 г. «О направлении нашей поэзии...»⁵⁹), несчастливое супружество, воздвигнутая на поэта «злоба» [33: т. 2, 223—224].

Внешний смысл пародии ясен: устами поэта-архаиста восхваляется и ставится в гротескную параллель с поэтом-новатором его литературный двойник. Ясно и место пародии в литературной полемике тех лет (см. об этом выше). Но для нашей темы интересно другое: совершённый здесь Пушкиным отбор биографических мотивов из байронического предания. Их, собственно, всего четыре, и они практически исчерпывают (за исключением мотива странствий) предание как таковое: борьба за свободу «Эллады», ранняя смерть, преследования, семейная драма. К этому присоединяется характеристика поэтического стиля («глубок он, но единообразен»). Использование этих мотивов в пародии говорит об уже сложившемся в основных чертах предании, а спародированная одическая стилистика должна среди прочего свидетельствовать о плохой применимости к этому образу однородных стилистических средств.

(Герой пушкинской пародии Д. И. Хвостов, к слову, был не вполне чужд байроновской темы. Будучи в глазах своих младших современников, литераторов 1820-х годов, живым анахронизмом — чудаковатым графоманом и неисправимым архаистом, — он следил за состоянием литературы и сочувственно относился к новациям. Так, он упоминает Байрона в послании к отставному майору Е. И. Лялину (1823): «От Муз и Шиллер, и Бейрон, / И даже в старину Марон / Слыхали часто пересуды» [41: 174]. В такой же комбинации эти имена использованы в послании-рекомендации Н. В. Неведомскому (1829):

Тебе пространство мира тесно;
Как исполин крылатых сил,

⁵⁸ Ср.: «И гений мой в страданиях укрепился» («Умиравший Тасс») [7: т. 1, 255]. Об элегической биографии в связи с ее ходовыми метафорами и темой «умирающего поэта» см.: [76: 204 и далее]. В ряд «гениев, лишенных приюта» помещал Байрона П. А. Габбе («Бейрон в темнице», <1822>): «А вы, о гении, лишенные приюта, / Вы, Бейрон, Дант и Тасс, герои без войны, / Для вас не создана в теперешнем минута, / Но веки в будущем даны» [29: 740].

⁵⁹ См.: [141: 196]. Сам Пушкин, как известно, позже отчасти присоединится к этой оценке («Английские критики оспаривали... <О драмах Байрона>»; см.: [33: т. 7, 37]).

Поэта существо небесно
Прекрасно ты изобразил.

Брось путь, углаженный Мароном,
Пари за Шиллером, Байроном,
Не убоясь кремнистых скал,
Осуществи свой идеал.

[Там же: 302—303]

Интересно, что архаист Хвостов предлагает здесь отказаться от классицистских норм — в частности, следования Вергилию — во имя спорных, но «парящих» Шиллера и Байрона⁶⁰, которые в духе уже установившейся мифологии представлены вместе с малоизвестным поэтом-дилетантом как «исполины крылатых сил».)

Сам Пушкин в стихотворении «К морю» избегает многомотивности⁶¹ и экстремальности определений, сосредотачиваясь на синтетической характеристике образа, где свобода, бурность, глубина и «мрачность» байроновского гения образуют единое определение, являющееся частью возвышенно-элегического настроения лирического героя:

И вслед за ним (Наполеоном. — *Е. Т.*), как бури шум,
Другой от нас умчался гений
Другой властитель наших дум.

Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой:
Он был, о море, твой певец.

Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:
Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем неукротим.

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?

[33: т. 2, 181]

От гражданского элегизма рылеевского типа здесь остается одна резкая черта: «оплаканный свободой». От «унылого» медитативного элегизма также

⁶⁰ Постановка в один ряд Шиллера и Байрона (независимо от репутации Д. И. Хвостова) показательна для периода неполной мифопоэтической дифференциации Байрона в историко-литературных рядах. Ср., например, более позднее (1840-х годов) суждение Гоголя, уже содержащее эту отчетливую дифференциацию: «Как некогда с легкой руки Шиллера пронеслось было по всему свету очарование и стало модным, как потом с тяжелой руки Байрона пошло в ход разочарование, порожденное, может быть, излишним очарованием...» (из XXXI главы «Выбранных мест из переписки с друзьями», законченной в 1846 году и вышедшей в свет под названием «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность») [98: 364].

⁶¹ Белинский в статье «Сочинения Александра Пушкина» (статья пятая) так отметил пушкинскую лапидарность: «в превосходной пьесе своей “К морю” он принес достойную дань памяти Байрона, охарактеризовав его личность <...> немногими, но сильными чертами» [65: т. 6, 294].

остаётся лишь черта, заставляющая вспомнить об одной из довольно известных «меланхолических аксиом» (выражение П. А. Вяземского [88: 119]) Ламартина: «Мир опустел...»⁶². Однако эта «аксиома» не влечет за собой более или менее продолжительный элегический каданс и не запечатлевает, по выражению критика тех лет, «тотчас молчанием уста дерзнувшего спрашивать о том, что уже не подлежит ни вопросу, ни сомнению» [там же: 120], — но оборвана многоточием и затем продолжена именно байроническим жестом обращения к океану: «Теперь куда же / Меня б ты вынес, океан?» (ср. с финалом «Чайльд-Гарольда», содержащим признания, обращённые к морской стихии: «And I have loved thee, Ocean!»⁶³ — песнь 4, строфа CLXXXIV [46: vol. 2, 461]). Средства традиционной элегической и собственно байронической стилистики здесь очень тщательно дозированы относительно друг друга и относительно темы. Пушкинский текст упрочивает ещё один канонический мотив: сравнение Байрона и Наполеона как двух наиболее ярких выразителей романтически трактованной гениальности (позже в «Венке на гроб Пушкина» к этому сравнению обратится Полежаев, помещая в контекст самого Пушкина, делая его, вслед за Кюхельбекером, частью единого — европейского и национального — поэтического мифа).

Отобранность предельно выразительных признаков образа, которой добился Пушкин, не могла не повлиять на современную ему русскую поэтическую традицию. Так, следы этого влияния мы обнаруживаем в стихотворении И. И. Козлова «К Валтеру Скотту» (1828 — 1832), где он ещё раз обращается к Байрону (к сопоставлению Байрона и Вальтера Скотта) и на этот раз удачно избегает растянутости и противоречивости характеристик, присущих его более ранним опытам байронического мемориала. Байрон здесь «певец природы, / И волн шумящих и свободы» [22: 173]. Далее следует несколько более развёрнутая характеристика поэта как героя собственного творчества, «Чилд-Гарольда» [там же], — и всё. Интересно, что вслед за Пушкиным Козлов развивает тему Байрона как «властителя дум», т.е. соединяет мифопоэтическую биографию с собственной лирической биографией:

Он мне сердец страданья пел —
Свой тайный горестный удел, —
А я дрожал, я пламенел,
Внимал душою муки голос, —
И слезы градом, дыбом волос;
Я то кипел, то замирал, —
Увы! я сам любил, страдал.
Он пробудил мои мечтанья,
Мне в грудь втеснил воспоминанья,
И пыл его — моих страстей

⁶² Из элегии «Одиночество» (ставшей известной в 1820 году, после публикации сборника «Медитации»): «tout est dèpeuple»; в переводе Ф.И. Тютчева (опубликован в 1823 г.) — «мир весь опустел». См.: [40: 306—307].

⁶³ «И я возлюбил тебя, океан!».

Тревожил дух во тме ночей.

[Там же]

Стихотворение П. А. Вяземского «Байрон (Отрывок)» (опубликовано в 1827 году, а работа над текстом начата, предположительно, в 1824 году [10: 197, 454]) отличается от других попыток целостных поэтических биографий Байрона 1820-х годов тем, что в нём собственно биографические мотивы минимальны и никак не развиты (упомянуты лишь удаленность «от людей» в юности, «суд надменной черни» и «ранний гроб»), а на первый план выходит проблема незаурядной поэтической личности, ее возвышенно-антропологическая характеристика [10: 195—197]. (По представлениям того времени «поэзия Байрона равнялась его жизни» [72: 308].) Эта личность образована у Вяземского из элементов шеллингианской темы сущностной близости поэзии и природы, при этом максимально усилена травестированная руссоистская характеристика «дикости», ранней рефлексии и универсального автономного духа: «детских игр беглец, объятый дикой думой», «пред ним отверстый мир: он мира властелин» (отсюда позже возникает известный лермонтовский мотив: «царства дивного всеильный господин» [24: т. 1, 67]) [10: 195—196]. Раннее «охлаждение» души в результате раннего же взросления мысли — тема уже стандартная для романтизма 1820-х годов. Однако Вяземского явно не интересуют элегические возможности, заложенные в таком развитии темы, и он, минуя тему «охлаждения», развивает собственно байроновский образ поэтического слова-молнии из третьей песни «Чайльд-Гарольда» как опознавательный признак поэзии и личности Байрона:

Как страшно-сладостно в наречьи сердцу новом
Нас пробуждаешь ты молниеносным словом,
И мыслью, как стрелой перуного огня,
Вдруг освещаешь ночь души и бытия!⁶⁴

[Там же: 196—197]

Здесь чувствуется желание собрать в одно стилизованно байроновское конфликтное определение⁶⁵ загадку «исполинской» личности. Байрон у Вяземского — вне сравнений. Он «Колумб новейших дней» [там же: 196], герой трагического мифа, в своих исканиях разрушающий Геркулесовы столпы («Иракловы столпы») всяческих стереотипов. И, как герой трагического мифа, он должен испытать поражение и ощутить тщетность своего поэтического и человеческого подвига (не тщетного при этом для зрителей его «смелого полета»):

Гроб, сей Ираклов столп, один был грань твоя.
И жизнь твоя гласит, разбившись на могиле:
Чем смертный может быть, и чем он быть не в силе.

[Там же]

⁶⁴ Строфа ХСVII третьей песни поэмы, переведенная прозой, была помещена перед стихотворением в качестве эпиграфа. Вяземский переводит строку «And that one word were lightning, I would speak» [46: vol. 2, 276] как «и будь это *одно* слово перун, то я бы высказал его» [10: 195].

⁶⁵ У Байрона такие определения, как, например, «wild and sweet» («Child-Harold», canto III, st. LXXIX [46: vol. 2, 265]), стали одним из ярких опознавательных признаков его поэтики.

На фоне собранных из элементов предыдущей традиции черт мемориального образа Байрон у Вяземского предстает как принципиально неразрешимая антропологическая загадка. Во второй половине 1820-х годов интерес именно к антропологической специфике байроновского гения и байроновской личности — специфике, вырывающей образ поэта из рядов различных навязчивых сопоставлений, в том числе элегических — заставляет помещать этот образ в более адекватные контексты, а также обратиться к построению сложных, контрастно-противоречивых или уникальных определений. При этом «рецидивы» прежних подходов были не исключены. Так, Веневитинов в «шиллеровском» по пафосу драматическом прологе «Смерть Байрона» (1825) заставляет Вождя греков именовать Байрона «сыном севера» в оссианическом духе. Но в том же «прологе» вместе с возвышенной «хоровой» интонацией найдена нетривиальная тематическая связка: Байрон вступает в борьбу за свободу Греции с тем, чтобы освободить землю, где он, как герой Новалиса, надеется «поднять таинственный покров / С чела таинственной природы» [9: 56]. В послании «К Пушкину» (1826) Веневитинов, изображая Пушкина наследником английского поэта, даёт достаточно краткую и собранную при этом из основных мифопоэтических элементов характеристику Байрона:

Когда пророк свободы смелый,
Тоской измученный поэт,
Покинул мир осиротелый,
Оставя славы жаркий свет
И тень всемирныя печали,
Хвалебным громом прозвучали
Твои стихи ему вослед.

[Там же, 66]

Здесь у Веневитинова в компактной стиховой фразе собраны ходовые черты образа: «пророк свободы», «тоской измученный поэт», «тень всемирныя печали» (т.н. «мировая скорбь», которая устойчиво ассоциировалась с байронизмом⁶⁶). В развёртывании биографии будто бы уже нет смысла: порыв к свободе и мировая скорбь — этим знаковым сочетанием образ исчерпывается в его минимальном абрисе.

И все же устойчивый интерес к «странностям лорда Байрона» (Пушкин [33: т. 7, 220]) и его «гениальным заблуждениям» (Гоголь [98: 345]) продолжал сохраняться. Именно этим интересом было вызвано обращение к пространным текстам зарубежных поэтов, Ламартина и Цедлица, посвящённым загадке байронизма. При этом стихотворение Ламартина было создано при жизни английского поэта (1819), а стихотворение Цедлица (часть цикла «Венок мертвым») после его смерти (опубликовано в 1828 году). Переводы 1820-х годов принадлежат А. И. Полежаеву и Ф. И. Тютчеву. И в том, и в другом переводах (при-

⁶⁶ Трудно сказать, была ли на самом деле «всемирная печаль» у Веневитинова перефразировкой получившего широкое распространение выражения «мировая скорбь», появившегося в романе Жан-Поля «Селина, или О бессмертии души» (1825, но опубликован только в 1827 году — году смерти русского поэта), или, что вероятнее, очень созвучным ему в силу общего смыслового настроя выражением.

чем тютчевский перевод — на грани вольного перевода, переложения) акцент сделан на «антропологической» характеристике: на демонической стороне байронизма, но по-разному. Текст Ламартина гораздо более прямолинеен, чем стихотворение австрийского поэта, но это не единственная причина отличий. Полежаевский перевод выдержан еще отчасти в духе эклектичных характеристик середины 1820-х годов, тогда как тютчевский уже вобрал в себя ту сложность нестандартных сочетаний, которую вырабатывала русская поэзия на протяжении ряда лет по отношению к образу Байрона (напомним: Полежаев создает свой перевод в 1825 году, а Тютчев — в самом конце 20-х годов).

В переводе Полежаева прокламируемая «непостижимость» Байрона сменяется рядом довольно однородных характеристик — «гордый ум», «коварный искуситель, неистовый сердец чувствительных мучитель», «мрака властелин», «Эдема падший сын, сраженный полубог» «падший дух», «надменный великан» [28: 378—385]. Это метафизическая концепция байронизма, которая будет отчетливо проявлять себя в русской литературной традиции вплоть до поздних статей В. А. Жуковского⁶⁷. В этом варианте трактовки образа жизнь Байрона, скорее, падение, чем полет. Интересна сдвоенность некоторых характеристик. Так, Полежаев переводит ламартиновское выражение «sauvage harmonie» (дикая гармония) как «порыв печальных песнопений» (см.: [40: 308—309], объединяя элегическую «печаль» и «порыв» — лирическую энергию байронизма. (К таким сдвоенным характеристикам, которыми современники пытались выразить своеобразие Байрона, относятся уже приведённые нами во второй главе слова Жуковского о «меланхолическом негодовании».)

Перевод Тютчева из Цедлица замечателен обилием смысловых парадоксов, грандиозных образов (ср. знаменитую «тундру крови» вместо гораздо более нейтрального «verbluten» — «истекать кровью» — в оригинале; см.: [55]) и живописности в духе одической традиции (гораздо более высоких качества и силы, чем у других архаистов). Вот некоторые из таких заострённых противоречий:

Титан ли ты, чье сердце снедью врана,
Иль сам ты вран, терзающий титана!..

<...>

Где обнялись в роскошном запустенье
И жизнь и разрушенье...

<...>

И, упиваясь чашею врачебной,
Отравы жаждал он, не исцеленья...

<...>

Таков он был, могучий, величавый,
Восторженный хулителъ мирозданья!

⁶⁷ Ср.: «Его (Байрона. — Е. Т.) дух имеет прелесть Мильтонова Сатаны, столь поражающего своим помраченным величием; но у Мильтона эта прелесть не иное что, как поэтический образ, только увеселяющий воображение; а в Байроне она есть сила, стремительно влекущая нас в бездну сатанинского падения» (из статьи Жуковского «О поэте и современном его значении» 1848 года) [117: 336].

Старинное (восходящее ещё к Горацию) сравнение поэта с лебедем или орлом (как метафора двух разных видов поэтического творчества) приобретает в этом тексте совсем необычный вид:

Не лебедем ты создан был судьбою

<...>

Ты был орел — и со скалы родимой

<...>

Во глубь небес нырял, неутомимый,

Над морем и землей парил высоко,

Но трупов лишь твоё искало око!

[39: 94—99]

Сравнение поэтического вдохновения Байрона с полетом орла⁶⁸ с точки зрения тогдашней эмблематики было уместным и употребимым (так, мы встречаем его и в переводе Полежаева), но «трупы» придают этому сравнению совершенно незнакомое эмблеме смысловое измерение. Сама тема бессмертия предстает у Тютчева в диссонирующем ключе:

Он стихнул днесь, вулкан перегорелый.

И позднее бессмертия светило

С ночных небес глядит в него уныло...

[Там же, 99]

Это был, пожалуй, единственный пример модернизированной одической стилистики, примененной к образу Байрона без отчетливых противопоставлений (о возможной ориентации Тютчева на тексты самого Байрона см.: [183]).

После первых посмертных поэтических иконографий образ Байрона в 1830-х годах обнаруживает определённую устойчивость; он ориентирован на клише 1820-х, но в значительной степени присвоен и сжат русской поэзией до степени знака. Об этом свидетельствуют поэтические тексты, в которых Байрон уже «распределён» по основным мотивам, как правило, без эклектики.

Пример присвоения байронической биографии обнаруживаем в ранней лирике Лермонтова. В стихотворении 1830 года «К*** (Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...)»:

Я молод; но кипят на сердце звуки,

И Байрона достигнуть я б хотел;

У нас одна душа, одни и те же муки, —

О, если б одинаков был удел!..

Как он, ищу забвенья и свободы,

Как он, в ребячестве пылал уж я душой.

Любил закат в горах, пенящиеся воды,

И бурь земных и бурь небесных вой.

⁶⁸ Альтернативное по отношению к выражению «лебедь Альбиона», встречающемуся в поэзии 1820-х годов (ср., напр., у Веневитинова в послании «К Скарятину»: [9: 51]; выражение образовано по аналогии с образом «лебедь Авсонии», т.е. Гораций). Лебедь и орел — эмблематическое выражение двух противоположных концепций поэтического творчества, — гармонического (горацианского) и «парящего» (пиндарического), — что не исключало применения обеих концепций к одному и тому же поэту в зависимости от установки.

Как он, ищу спокойствия напрасно,
Гоним повсюду мыслию одной.
Гляжу назад — прошедшее ужасно;
Гляжу вперед — там нет души родной!

[24: т. 1, 255]

Утверждение своего байронического призвания совершается через уже устоявшиеся определения (заимствованные как из биографии «Life of Lord Byron» Томаса Мура, вышедшей в 1830 году, так и из поэтической традиции): раннее пробуждение поэтической натуры, «бурная» обстановка ландшафта и жизни, странничество как *modus vivendi* (не столько в силу обстоятельств, сколько в силу особого склада мышления), крайняя степень одиночества. В начале 30-х годов сказать «И Байрона достигнуть я б хотел» означало сказать «я бы хотел стать поэтом своего времени», так как к этому времени уже прочно утвердилось представление о том, что Байрон — «поэтический тип нашего века» (выражение П. А. Вяземского; см.: [88: 131]). В 1832 году у Лермонтова появится «Нет, я не Байрон, я другой...», где основной поэтический тезис окажется противоположным: типология судьбы остаётся общей, но принципиальны отличия.

Нет, я не Байрон, я другой,
Еще неведомый избранник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой.
Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;
В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны? Кто
Толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

[24: т. 1, 459]

Отличия — «русская душа», «раньше начал, кончу ране» — не отменяют главного: происходит самоопределение лирического героя относительно байронического смыслового комплекса. Мифопоэтическое предание становится готовым материалом для постройки собственной лирической биографии, тогда как ещё недавно биография английского поэта соразмерялась с готовым материалом элегических и одических клише. Смысл спецификации «я не Байрон» мог заключаться и в осознанном различии между «байронистами» (подражателями) и «байрониаками» (духовными преемниками), о котором говорил Мицкевич применительно к Пушкину (см.: [88: 281]).

В это же время продолжает уточняться антропологическая и метафизическая концепция байронизма. Она окончательно сводится к проблематике «света и тьмы» и к полюсу «демонизма». Об этом, в частности, свидетельствует стихотворение В. Г. Теплякова «Два ангела» (1833), где представлена

развернутая картина двух типов инспирации, причем байронический тип принадлежит ангелу, чья красота подобна «бурной ночи»:

Когда на крыльях черных дум,
Далеко от земного края,
Пространства бездны измеряя,
Парил Гиганта мрачный ум,
Миров померкших над гробами
Ступени вечности считал, —
Не сей ли ангел бурь лучами,
Своими с Каином речами
Тогда поэта напичкал?..

[30: т. 1, 682]

Демонический ангел Теплякова вспоминает «рай утраченный порою» [там же: 681], и этот мотив, будучи окрашенным в те же байронические цвета, получит в недалеком будущем классическое воплощение в «Демоне» Лермонтова (ср.: «лучших дней воспоминанья / Пред ним теснились толпой» [24: т. 2, 84]).

Для поэзии 1830-х годов развернутые отдельные разработки темы «Байрон и его судьба» уже нехарактерны. Тема в виде мотива инкрустируется в другие, в том числе мемориальные, контексты. Так происходит, например, в «Венке на гроб Пушкина» А. И. Полежаева (1837), где Байрон упомянут среди «теней, давно прославленных веками»:

И руку ей (тени Пушкина. — *Е. Т.*) с улыбкою приязни
Подаст задумчивый Байрон.

[28: 197]

Эта минимальная характеристика в другом месте «Венка» развернута в связи с необходимостью дать исторический фон юности Пушкина:

Когда воинственные хоры
И гимны звучные певцов
Ему (Наполеону. — *Е. Т.*) читали приговоры
И одобрения веков;
И в этом гуле осуждений,
Хулы, вражды, благословений
Гремел, гремел, как дикий стон,
Неукротимый и избранный,
Под небом Англии туманной
Твой дивный голос, о Байрон!
<...>

Тогда, тогда в садах Лицея...

[Там же: 193—194]

Здесь мы вновь имеем дело с набором устоявшихся характеристик («дикий стон», «неукротимый и избранный», «дивный голос») вкупе со сравнением «Наполеон — Байрон», которое стало историко-поэтической эмблемой целой эпохи.

В таком же качестве строфа, содержащая обращение к Байрону как к мистическому единомышленнику, введена в поэму-фантазию Н. М. Сатина «Раскаianie поэта» (опубликовано в 1836 году; стихотворение некоторое время ошибочно приписывалось Н. В. Станкевичу [30: т. 2, 726]). Здесь мы вновь встречаем вводное элегическое определение «поэт унылый», но оно уже перекрыто в контексте строфы как устойчивым эвфемизмом «туманной Англии поэт», так и набором «сильных» характеристик: «восторг», «весь любовь и весь стремленье», «гордой воли упоенье», «дерзкие полёты», «нетерпенье» [30: т. 2, 434—435]. Элегическая помета остаётся не выделенной среди прочих (ср. с приведёнными выше примерами из поэзии Козлова). Десять лет спустя после первых посмертных поэтических биографий элегическая трактовка образа Байрона стала внутренней составляющей его героической трактовки. (И, скажем забегая вперёд, с жанром русской элегии произошло нечто асимметрично похожее: под воздействием Байрона она существенно драматизировалась.)

В стихотворении Л. А. Якубовича «Сестре (При посылке портрета лорда Байрона)» (1835) происходит разведение поэтического и биографического моментов образа:

Чудесной силой песнопенья
Умеет Байрон чаровать
И вопль души, и чувств волненья
Своим струнам передавать.
Внимай ему тоской убитый,
Кто в жизнь надежду погубил,
Кто на поблекшие ланиты
Кровавых слез поток пролил;
Внимай ему без сожаленья,
Без слез, без скорби, без страстей,
Ищи в нем слов для выраженья
Ужасных мук души своей...
Но ты, как пери молодая,
Гляди на чудный лик певца,
Его судьбу вспоминая,
Жалей в нем мужа и отца.

[30: т. 2, 271]

Здесь замечательны две совершенно разных адресации байроновского образа: «убитый тоской» носитель байронического комплекса и приватный альбомный адресат. С одной стороны, противоречивое и долго не остывавшее этико-эстетическое ядро байронизма окончательно остывает в сугубо стилистическом акте («ищи в нем слов для выраженья»: это не «пробуждающее», как в поэтической характеристике Вяземского, и проблемное в своей психологической основе, но всего лишь удачно подысканное, уместное слово, за которым стоит почти автоматический выбор литературного прототипа). С другой стороны, иконография «чудного лика» превращается в источник вполне житейских, окрашенных в легкие элегические тона эмоций: сожаление

о судьбе «мужа и отца». Так первоначально очень беспокойный, «бурный», плохо поддающийся литературному клишированию мифопоэтический образ отчетливо эволюционирует в мемориальную олеографию, которая в нескольких устойчивых, уже не дискуссионных вариантах упрочена в сознании и восприятии массового читателя. Примерно то же самое происходит в 1830-е годы, судя по всему, с расхожими моделями байронического поведения: они теряют значение социального и психологического вызова, очарование поведенческой новизны и постепенно превращаются в расхожие позы и в готовые объекты для пародий⁶⁹.

3.2. Байронический мотив «море» в контексте русской элегии

Один из сквозных мотивов русской поэзии 1820—30-х годов, так или иначе связанных с Байроном, — море, океан. Он возможен и как самостоятельная тема, и как обстановка, фон — чаще всего для героя-странника в духе Чайльд-Гарольда. Как правило, это морской пейзаж той или иной степени бурности (движущийся, волнующийся, «кипящий» и т. п.). Связь традиционной элегии с этим мотивом очень неоднозначна. Море не входило в ряд устойчивых элегических топосов, хотя и не было противопоказано жанру. Элегии приличествовали не столько постоянно волнующееся море⁷⁰, сколько ру-

⁶⁹ Пушкин в «Барышне-крестьянке» (1830), упомянув о байроническом поведении своего героя и о его «новизне» для русской провинции (см.: [33: т. 7, 101]; см. также сноску 19), тем самым указал на два момента: на превращение байронизма во второй половине 1820-х годов в относительно свежую для широкой публики поведенческую модель и на очень быстрое приобретение этой моделью статуса предмета для насмешек в той культурной среде, где биографию Байрона и его поэтическое наследие хорошо знали уже не менее десяти лет. «Физиологическая» эпоха 1840-х годов, кажется, поставит крест на модели байронического поведения (за исключением случаев искреннего и глубокого увлечения Байроном и его творчеством, как, например, у Аполлона Григорьева). В конце 1850-х Д. И. Писарев хлестко определит тип байронического героя как породу «жалких, больных людей, окисляющихся под влиянием несчастья» [161: т. 1, 24] (в статье «Дворянское гнездо. Роман И. С. Тургенева» 1859 года). Обновление интереса к Байрону и байроническому следу в русской культуре (в том числе бытовой) произойдет в эпоху модернизма. Новая культурологическая концепция истории русской поэзии и пересмотренные модернистами ключевые биографические мифы первой половины XIX века будут содержать постоянные открытые и скрытые отсылки к биографии и творчеству Байрона. Так, когда русский историософ, Д. С. Мережковский, в начале XX века назовет Лермонтова «ночным светилом русской поэзии» (в статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества», 1909) [151: 379], он почти автоматически не избежит при этом байронической аллюзии: образ восходит к лирической разработке из «Еврейских мелодий» — «Sun of the sleepless! melancholy star!» [46: vol. 3, 399], т.е. «солнце неспящих, меланхолическая звезда!».

⁷⁰ В аллегоризирующей поэзии XVII — XVIII веков море часто было эмблемой ссоры, раздора. В книге «Избранных Емблем и Символов» (1705) читаем: «Сварливость или ссора, мать вражды и несогласия, изображается надменною женою, исходящею из волнующегося моря...» [203: 34]. Близкой к этим значениям была выражаемая образом бурного моря тема непостоянства и перемен в человеческой жизни (как, например, в той же нравоучительной оде «К первому соседу» Г. Р. Державина: «Там бурны дышат непогоды, / Горам подобно гонят воды / И с пеною песок мутят. / Петрополь сосны осеняли — / Но, вихрем поражены, пали, / Теперь корнями вверх лежат» [15: 91]). См. также приведенный ниже пример из поэзии М. М. Хераскова (сноска 76). Море, океан как «бурны сонмы вод» в доромантической традиции и в архаизирующей поэзии конца XVIII — начала XIX века часто выражали тему мировых катастроф, например, всемирного потопа (выражение «бурны сонмы вод» взято нами из стихотворения С. С. Боброва «Судьба Древнего Мира, или Всемирный Потоп», 1789; см.: [29: 79]). В то же время море могло быть элементом идеально-идиллического пейзажа (например, как обстановка вокруг тальмановского «острова Любви»: «В сем месте море не лихо, / Как бы самой малой поток. / А пресладкий зефир тихо, / Дыша от воды не высок, / Чинит шум приятной весьма / Во игрании с волнами» [38: 102]).

чей, озеро, спокойная река — чьи воды несут умиротворение («тихую гармонию», если воспользоваться характеристикой ручья в «Вечере» Жуковского [20: т. 1, 47]), а отражающая гладь символизирует способность души впечатляться живыми картинами природы. Такими мы видим «светлую реку» в «Сельском кладбище»⁷¹, ручей и речное «зеркало воды» в «Вечере» и «тихую» реку Славянку в «Славянке», «тихоструйный Алфей» в «Теоне и Эсхине» у Жуковского [20: т. 1, 46, 47, 51, 272], зеркальные воды «пустынной Троллетаны» у Батюшкова («Элегия»⁷²), озеро у Ламартина («Le Lac»)⁷³. Это образ по преимуществу дружественного, выражающего гармонические состояния ландшафта.

В тех случаях, когда пейзажем добайронической элегии всё же является море, оно проявляет себя похожим образом: это идиллично-элегический топос. В скандинавских и в крымской элегиях Батюшкова море характеризуется подчёркнутой тишиной. В элегии с оссианическим колоритом «На развалинах замка в Швеции» (1814): «Уже светило дня на западе горит / И тихо погрузилось в волны!..», «в глубоком сне поморие кругом», голос рыбака слышен «в безмолвии ночном» [7: т. 1, 166]. В любовной элегии «Таврида» (1815): «Где волны *кроткие* (курсив наш. — Е. Т.) Тавриду омывают» [там же: 187]. При этом бурный пейзаж не исключается вовсе: он возможен, но как преодолеваемое состояние. Например, в «Элегии» он («Валы ревущие и молнии змийсты, / Объявшие кругом свинцовый небосклон») оказывае

о-

дах пустынной Троллетаны» [7: т. 1, 407].

(Это касается у Батюшкова и других разновидностей водной стихии. В более раннем «Источнике» (1810), так же, как и два упомянутых выше стихотворения, вошедшем в «Опытах в стихах и прозе» в раздел «Элегии», обращение к «мутному источнику», являющему собой «след яростной бури», выглядит как своеобразная программа:

«Тише, источник! Прерви волнованье,
С ревом и с пеной стремясь по полям!»
<...>
Будь же ты скромн, источник пустынной,
С ревом и с шумом стремясь по полям!

[7: т. 1, 192]⁷⁴

⁷¹ Жуковский даже усиливает идиллично-элегическую окраску мотива по отношению к источнику: у него «светлая река», а у Грея только «the brook that babbles by» [49], т.е. «ручей, что журчит неподалёку». Момент просветлённости чрезвычайно важен для элегического канона: он имплицитно требует ту необходимую «моральную гармонию» (Шиллер; см. об этом в первой главе), которая предписывалась жанру практикой и теорией эпохи.

⁷² «Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» [7: т. 1, 407]. В варианте сборника «Опыты в стихах и прозе» под названием «Воспоминания (Отрывок)» этот мотив завершает стихотворение как утешительный и гармонический каданс по отношению к «рыданиям и стонам» лирического героя [там же: 173—174].

⁷³ В «Озере» Ламартина возникает образ «встревоженных волн» и «бури», но лишь затем, чтобы смениться искомым состоянием «тишины священной» и «тихим шептаньем тростника»; см.: [40: 362—365].

⁷⁴ Исключением является перевод Батюшковым CLXXVIII строфы IV песни «Чайльд-Гарольда» («Есть наслаждение и в дикости лесов...», 1819, впервые опубликован в 1828 году; см.: [7: т. 1, 483]), в котором про-

Подобная эстетика восходит к сентиментальной традиции XVIII века. Так, элегический герой Уильяма Шенстона («Элегия, обращённая к ветрам») восклицает, обращаясь к бурной стихии: «Ah no! thou monarch of the storms! forbear; / My trembling nerves abhor thy rude control» [53: 106] — «Ах, нет, повелитель бурь! уймись, моя трепещущая душа питает отвращение к твоей грубой власти». Это не только жеманная изысканность эпохи позднего рококо, но и сентиментальная уверенность в том, что «бури» противопоставлены душевной организации чувствительного героя.)

В элегических текстах Жуковского море также отмечено молчанием и тишиной как наиболее поэтическими состояниями: «Был ветер спокоен; молчала волна» («Замок на берегу моря»), «тихое море горело» («Теон и Эсхин») [20: т. 1, 125, 272]. В элегии «Море» такое состояние выражено классическими строками: «Безмолвное море, лазурное море, / Стою очарован над бездной твоей». Здесь бурный морской пейзаж оказывается возможным лишь как выражение протеста самой водной стихии против нарушенной гармонии, и море предстаёт как мистический сотрудник небес:

Когда же собираются темные тучи,
Чтоб ясное небо отнять у тебя —
Ты бьёшься, ты воешь, ты волны подъемлешь,
Ты рвешь и терзаешь враждебную мглу...

[Там же: 298]

Бурный пейзаж оказывается также возможным у Жуковского в традиционных аллегорических контекстах — как эмблема беспокойного житейского моря: «И в далёкий мрак сердитое / Море мчит наш бедный челн» («Песня»⁷⁵) [там же: 117]⁷⁶.

Такое содержание мотива, конечно, не совпадает с его байроническим наполнением. «Его (Жуковского. — Е. Т.) морская стихия безмолвна, спокойна, полна любовью и тихой думой, тайной, тянется к далёкому светлому небу, отражает его вечную лазурь. В отличие от мятежных Байрона и Лермонтова,

кламируется «радость» при сочувственном переживании морской стихии [там же: 414], и это именно случай прямого воздействия на позднего преромантика со стороны Байрона! Однако и этот случай показателен не только как пример раннего русского литературного байронизма, но и как пример вольной интерпретации Байрона с позиции «элегической школы» 1810-х годов. Батюшков переводит «музыку», которая слышна герою Байрона в рёве морского прибоя («Music in its roar» [46: vol. 2, 457]; если привлечь контекст всей байроновской поэзии, то окажется, что этот рёв отмечен «дикостью»; см. сноску 79), как «гармонию» («И есть гармония в сем говоре валов» [7: т. 1, 414]). Очевидно, что здесь произведена принципиальная замена: на место романтической музыки стихии поставлена гармония — одно из ключевых понятий преромантического элегического словаря (связанное с просветительской концепцией разумно устроенного Универсума; см., напр.: 76: 29; романтическая поэтизация хаотических состояний была в принципе чужда преромантикам).

⁷⁵ «Отымает наши радости...». Интересно, что завершается эта поэтическая аллегория бурного моря неизменным кадансом — возвращением к смысловому равновесию: образом «ручейка», который знаменует собой слёзы — «освежение / Запустевшия души» [там же: 118].

⁷⁶ Эта традиция восходит к аллегорическим «экземплямам» XVIII века. Ср., напр., у М. М. Хераскова в «Оде» 1760 года («Где слышишь страшный шум Борея...»), где бурное море уподоблено «гневу» и «крику» «злых жен»: «Пловцу, колеблющемуся в море, / Мужей несчастных лъзя сравнять, / От жен которы терпят горе / И с ними должны воевать» [42: 129]. (Исследователь — Т. Н. Фрайман — указывает на отчётливую ориентацию раннего, «доэлегического» Жуковского на одическую традицию XVIII века и, в частности, на «Нравительные оды» М. М. Хераскова; см.: [190]).

Жуковского в море привлекает не буря, а величественный покой» [173]. Для обобщённого литературного сознания эпохи два пейзажа — традиционно-элегический и бурный — были антитезой внутри единого художественного мира: «Иль ночью моря гул глухой, / Иль шопот речки тихоструйной» (Пушкин, «Разговор книгопродавца с поэтом», 1824 [33: т. 2, 175]). Понятно, что поэзия Байрона прежде всего ассоциировалась с гулом моря, а не с тихоструйностью, в чём бы последняя ни выражалась. И это вполне соответствовало мотивному комплексу байроновской поэзии.

В самом деле, слова, связанные со значением «морская буря» (storm, tempest, gale), встречаются только в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» более тридцати раз⁷⁷. В поэме есть две строфы, которые могут служить ясной иллюстрацией к теме «бурный морской пейзаж у Байрона». Это строфы LXXXV из третьей песни и CLXXXIV из четвёртой песни. В строфе из третьей песни лирический герой противопоставляет идиллическому спокойствию швейцарского озера Леман⁷⁸ «прерывистый рёв океана» («torn Ocean's roar»⁷⁹) и признаётся в том, что некогда он любил этот «рёв», но теперь для него желаннее целительная тишина горного озера [46: vol. 2, 269]. Вместе с тем читатель понимает, что речь идёт о выборе, которому не суждено осуществиться, т.к. герой принадлежит судьбе, связанной с постоянным движением и «раздором» (distraction) [ibid.] — как внутренним, так и внешним, — и беспокойное море является единственным подлинным резонатором для такой судьбы и такого мироощущения.

Строфа из четвёртой песни содержит признание в любви к морю («I have loved thee, Ocean!»), причём море предстаёт в характерно байроническом облике постоянно движущейся стихии: это картина идущих друг за другом высоких валов («billows») при постоянно свежающем, усиливающемся ветре («the freshening sea») [ibid.: 461]. Лирический герой авторских отступлений вспоминает, как он «играл с прибоем» — «wanton'd with thy (океана. — E. T.) breakers», о том, как радость его детских игр была так же связана с океаном, как с ним связаны пузырьки в водной толще, стремящиеся вверх и вперёд: «my joy / Of youthful sports was on thy breast to be / Borne, like thy bubbles, onward» [ibid.]. Он испытывает *радостный страх* («a pleasing fear» [ibid.] — характерно байроновское ambiguous sentence, двойственное речение) в моменты, когда разыгрывается буря. Он чувствует себя так, как если бы он был дитя — ребёнок, принадлежащий океану («I was as it were a Child of thee» [ibid.])⁸⁰.

⁷⁷ Этот подсчёт был сделан без учёта описательных и перифрастических выражений, знаменующих бурю и морское волнение (как, например, в широко известных строках строфы CLXXX четвёртой песни: «thou dost arise and shake him from thee», т.е. «ты (океан. — E. T.) восстаёшь и стряхиваешь его (человека. — E. T.) с себя» [46: vol. 2, 458]). С этими выражениями количество употреблений мотива в поэме возрастает до сотни.

⁷⁸ Озеру здесь приданы характеристики, стандартные для традиционного идиллического воплощения темы: «clear, placid Leman», т.е. «светлый, тихий Леман» [ibid.].

⁷⁹ Рёв/гул океана — мотив, постоянно воспроизводящийся в поэзии Байрона и восходящий к его ранней лирике. В стихотворении «I would I were a careless child...» (1806) лирический герой обращается к Судьбе: «Place me among the rocks I love, / Which sound to Ocean's wildest roar» [46: vol. 1, 206] — «Помести меня среди любимых скал, отзывающихся на дикий рёв океана».

⁸⁰ Здесь кроется момент, напоминающий о коллизии возвышенного и прекрасного в эстетике преромантиче-

Ясно, что здесь возникают совершенно иные эмоциональные резонансы, нежели в топосах умиротворения. Мифопоэтический образ Байрона, характеристика которого содержится в предыдущей главе, также включал в себя море в качестве неизменного фона, пространства для самозаявления героя и постоянного биографического мотива: «Твой образ был на нем означен, / Он духом создан был твоим: / Как ты, могущ, глубок и мрачен. / Как ты, ничем неукротим» (Пушкин, «К морю» [33: т. 2, 181]). У И. И. Козлова в стихотворении «К Вальтеру Скотту» Байрон предстаёт как «Певец природы / И волн шумящих (курсив наш. — Е. Т.), и свободы» [22: 173]⁸¹. В этих поэтических характеристиках подчёркнуты именно антиидиллические черты как пейзажа, так и героя.

Влияние со стороны Байрона обусловило вторжение этих «бурных» мотивов в элегические контексты русской поэзии, резко обновив как основной фон (см. у Теплякова во «Фракийских элегиях»: «Седые волны, не дремли-те!» [30: т. 1, 609]), так и уровень проблематизации обычного элегического материала. На первом плане историко-литературного описания в этом случае обычно оказываются два стихотворения А. С. Пушкина из раздела «Элегии» в сборнике 1826 года: «Погасло дневное светило...» (1820) и «К морю» (1824) — как наиболее ранние и выразительные примеры новой стилистики.

В отношении элегии «Погасло дневное светило...» исторически сменили друг друга два противоположных утверждения: 1) о присутствии признаков несомненного влияния Байрона на этот текст и 2) об отсутствии здесь какого бы то ни было влияния Байрона. Первое утверждение базировалось на текстовых параллелях между пушкинским стихотворением и «Паломничеством Чайльд-Гарольда», известным свидетельством П.А. Вяземского (о внушённой им Пушкину в письмах 1819 года «байронщизне») и, наконец, авторским подзаголовком в сборнике 1826 года («Подражание Байрону»), а также предполагавшимся со стороны автора эпиграфом к стихотворению из байроновской поэмы: «Good night my native land» (см.: [168: 66—67; 33: т. 2, 355]). Противоположное утверждение основывалось на том, что Пушкину в то время в силу

ской и романтической эпохи. Шеллинг в «Философии искусства» определяет возвышенное как облечение бесконечного в конечное, а красоту как контрверзу этой схемы; см.: [200: 163]. Возвышенное лучше всего выражает символизирующее искусство древних, тогда как прекрасное — аллегоризирующее искусство современности. В качестве непосредственных символов бесконечного он называет «безмерные горные массивы, до вершины которых не достигает взор, широкий, объятый лишь небесным сводом океан, мировое строение в своей неизмеримости, для которой любой мыслимый человеческий масштаб окажется недостаточным. <...> Не может быть более совершенного созерцания бесконечного, чем там, где символ, в котором созерцается бесконечное, в своей конечной природе прикидывается бесконечным» [там же: 164]. Если мы перенесём эти суждения на интересующий нас предмет, то окажется, что Байрон вносит в эстетику всепримиряющей красоты, которой отмечены основные смысловые гармонии эпохи, — в том числе и элегические, — резкий момент возвышенного чуть ли не в античном его духе. Бесконечность и её символы, вроде моря, овладевают байроническим героем без остатка, но это не значит, что он становится чужд примиряющей красоте и равнодушен к её утрате: нет, он взыскует её с той же перекрывающей все масштабы страстью, с какой он пестует свой демонизм. Такое «разогревание» элегии становится возможным в силу свойств «одного из наиболее неограниченных жанров» (Шеллинг; см.: гл. 1, сноска 18).

⁸¹ И. И. Козлов в противопоставлении Байрона и Вальтера Скотта, осуществлённом в этом стихотворении, использует, в частности, противопоставление «волн шумящих» и «бури рьяной» как байронических состояний и — балладно-идиллического образа «пруда под башнею зубчатой» (имплицитного, разумеется, тишину) как характеристики мира семейных преданий у Вальтера Скотта. См.: [22: 173, 175].

разных причин Байрон был недоступен, параллели могли быть подсказаны цитатами в письмах Вяземского (которому к тому же были доступны не подлинные тексты Байрона, а их французские изложения; см.: [168: 75—76]), а основной мотивный комплекс стихотворения ясно восходит к элегиям самого Пушкина 1810-х годов и к Батюшкову (байроновских опытов которого, опять же, Пушкин во время создания южной элегии знать не мог; см.: [там же: 67]).

Наиболее развёрнуто вторая точка зрения представлена в книге О. А. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест». В ней, в частности, исследователь пишет: «хотя в действительности Пушкин продолжал развивать в своей поэзии те тенденции, которые были заложены в русской поэтической традиции, «байронизм» делается важным компонентом пушкинской литературно-бытовой маски и, отчасти, «литературной личности». Легенда об «утаенной любви», первоначально инспирированная Батюшковым и русским петраркизмом, теперь начинает соотноситься с байроновской биографической легендой. А posteriori к новой модели подключаются и прежние поэтические тексты, написанные вне связи с «байронизмом». Новый подзаголовок элегии — образец авторской реконтекстуализации старого произведения, идущей навстречу реконтекстуализации читательской, вызванной запросами литературной моды. Этот случай очень наглядно показывает, что изучение реальных интертекстуальных отношений и изучение литературно-бытового (социального) контекста — это разные вещи. Авторские «сигналы интертекстуальности», направленные читателю, зачастую оказываются сигналами ложными, не отражающими фактов реальной литературной эволюции. Пушкинская элегия «Погасло дневное светило...» — именно такой случай» [164: 66—67].

В самом деле, интертекстуальные связи в этом стихотворении представляет собой открытую проблему. На основании текстологических наблюдений связь этой элегии с Байроном сначала всячески подчёркивалась, потом ставилась под осторожное сомнение, затем всячески отрицалась. Проскурин, например, свои выводы об «авторской реконтекстуализации старого произведения» основывает в том числе на несомненном сходстве, которое, на его взгляд, обнаруживается между стихотворением Пушкина и элегиями Батюшкова «Тень друга» и «На развалинах замка в Швеции» (см.: [164: 56 и далее]).

И всё же сравнение элегий «Погасло дневное светило...» и «Тени друга» (а также элегии «На развалинах замка в Швеции»), в целом убедительное у Проскурина (в рамках концепции «корпуса элегий» Батюшкова как «своеобразного лирического романа» [164: 57]), сделано без учёта одной важной частности: состояние морского пейзажа (являющегося и в том, и в другом случае фоном разной степени разработки⁸²) у Батюшкова и Пушкина принципиально разное. Если в пушкинской элегии море отмечено шумом, волнением, угрюмостью («угрюмый океан») и угрозой («по грозной прихоти обман-

⁸² В стихотворениях Батюшкова эта разработка более подробна, сделана с характерной для преромантической элегии детализацией.

чивых морей»), то у Батюшкова в элегиях господствуют тишина («кров тишины»), идиллические «валов плесканье / Однообразный шум и трепет парусов», «тихий глас» Гальционы⁸³ («Тень друга») [7: т. 1, 180]. В пейзажной интродукции элегии «На развалинах замка в Швеции» на восемь строк приходится четыре выражения, связанных с тишиной (курсив в тексте Батюшкова принадлежит мне. — Е. Т.):

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

[7: т. 1, 166]

Разумеется, это разные морские пейзажи (их сближает только присутствующий и у Батюшкова, и у Пушкина шум парусов⁸⁴). Один из них, батюшковский, непосредственно примыкает к традиции умиротворённых пейзажей преромантической элегии, а другой, пушкинский, ориентирован на модель бурного пейзажа, который входил в элегические контексты под влиянием Байрона. При этом мы, разумеется, не можем достоверно утверждать, что именно непосредственное впечатление от текстов Байрона сделало возможной такую концепцию мотива у Пушкина. Мы предполагаем, что она возникает в результате воздействия разнообразных текстов-посредников, в том числе и «наговоров» друзей вроде Вяземского. Не следует сбрасывать со счетов и общую логику литературных процессов, обуславливавшую в ряде случаев «байронизм до байронизма» (как в уже обсуждённом пушкинском стихотворении «Мечтателю» и в элегиях Дениса Давыдова). Во всяком случае элегия «Погасло дневное светило...» ознаменовала как для читателей, так и

⁸³ «За кораблем виляла Гальциона, / И тихий глас ее пловцов увеселял». Присутствие Гальционы (зимородка, в которого была превращена скорбящая об утонувшем муже дочь Эола Гальциона) является самостоятельной эмблемой тишины, спокойствия и мира. Ср. у Жуковского: «Поздней зимней порою семь дней безбурных и ясных / Мирно, без слета сидит на плавучем гнезде Гальциона; / Море тогда безопасно; Эол, заботясь о внуках, / Ветры смиряет, пловца бережет, и воды спокойны» («Цейкс и Гальциона (отрывок из Овидиевых “Превращений”», 1819) [20: т. 2, 234].

⁸⁴ О. А. Проскуриным отмечено это сходство в отношении элегий «Погасло дневное светило...» и «На развалинах замка в Швеции» («Тень друга», где также есть такой «шум» — «однообразный шум и трепет парусов», — в сравнение почему-то не привлекалась) [164: 62—63]. Интересно, что рассуждая о постоянных, как он утверждает, «фоносемантических» батюшковских «корреспонденциях» в тексте Пушкина [там же], исследователь не обращает внимание на очевидное отличие в разработке пейзажного мотива у этих авторов. Проскурин указывает на «Разлуку» Батюшкова, как на «фоносемантический» источник пушкинского мотива «угрюмый океан» («Следующий стих: “Волнуйся подо мной, угрюмый океан”, — подчеркнуто варьирует стихи из батюшковской “Разлуки”: “...и грозный океан / За мной роптал и волновался”» [там же: 63]). Это справедливое указание, но при этом не принимается во внимание то, что в «Разлуке» «грозный океан» не является основным пейзажным фоном: он возникает как одна из нескольких обстановок, характеризующих «скитания» героя Батюшкова (среди которых всё же преобладают идиллические обстановки: «пленительные брега» Невы, «излучистая струя» Тираса/Днестра; см.: [7: т. 1, 186]). Если пушкинский мотив и имеет в какой-то степени батюшковский облик, то его *генерализация* не находит у Батюшкова убедительных параллелей.

для самого автора (о чём свидетельствуют подзаголовок и эпиграф к элегии) точку отсчёта полноценного литературного байронизма в России.

Стихотворение «К морю», в отличие от «Погасло дневное светило...», было помещено автором не в раздел «Элегии», а в раздел «Разные стихотворения» (см.: [34: VI]), и его жанровая принадлежность осознавалась по-разному современниками и современными читателями: Белинский называет его «одой» по признаку сосредоточенности поэта на предмете, который он воспекает («Разделение поэзии на роды и виды» [65: т. 3, 333]), а современный теоретик жанра видит в нём элегию с присутствием одической интонации⁸⁵. С позиций сегодняшних определений лирических жанров есть все основания для того, чтобы определить «К морю» как стихотворение смешанной жанровой природы с преобладанием элегического модуса (отчего, видимо, сам автор был осторожен и не стал помещать его в раздел «Элегии», тем более что феномен «бурной», эмоционально раскованной элегии в духе Байрона тогда, в середине 1820-х годов, ещё не вполне определился). Л. Г. Фризман, составитель тома «Русская элегия XVIII — начала XX века» для серии «Библиотека поэта» (1991), помещает «К морю» среди других, «бесспорных» пушкинских элегий [36: 630].

Оба «морских» стихотворения первой половины 1820-х годов связаны явной сочувственной связью и более позднее стихотворение содержит мотивные переключки с более ранним — пусть и немногочисленные, но характерные: угрюмость — мрачность (ситуативная) океана/моря, обстановка шума и гула. Переключки мотивов образуют даже нечто вроде мерцающего сюжета: стремление героя южной элегии «к пределам дальним» — констатация героя стихотворения «К морю»: «Не удалось навек оставить / Мне скучный, неподвижный берег, / Тебя восторгами поздравить / И по хребтам твоим направить / Мой поэтический побег» [33: т. 2, 7—8, 180—181]. Тем принципиальнее различия.

И стихотворение 1820 года, и стихотворение 1824 года содержит байронический жест: обращение к морской стихии. Но если в первом случае это троекратное обращение («Волнуйся подо мной, угрюмый океан») является, так сказать, элементом пейзажной рамки, обрамляющей элегические воспоминания, то во втором море является полноценным лирическим адресатом и основной темой. Байроническую биографию в стихотворении «К морю» мы уже разбирали в разделе 3.1, поэтому добавим сейчас к этому разбору несколько наблюдений, касающихся непосредственно самого мотива.

Каковы черты этого адресата? Такого разнообразия черт в этом мотиве русская поэзия ещё не достигала. В облике «свободной стихии» подчёркнуты гордость и неодолимость, гармонизм («торжественная краса») и источники дисгармонии («прихоть», «своенравие») [там же: 180—181]. В своей изменчивости свободная морская стихия контрастна по отношению к однообразию «окованной» суши: «Судьба земли повсюду та же» (противопоставление, восходящее, возможно, к CLXXIX и последующим строфам четвёртой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»; см.: [46: vol. 2, 457 etc.]).

⁸⁵ См.: «в элегии “К морю” ощутима временами одическая интонация» [163].

Но главное в образе пушкинского моря — глубинный, дружеский резонанс, возникающий между лирическим героем и морем. Перед этим резонансом отступает вся совокупность эмблематических значений, характерных для мотива в традиции. Море посылает герою призыв и содержит отзыв на глубинные порывы героя. Это созидающий дух и по отношению к героям романтической эпохи (о Байроне: «Он духом создан был твоим» [33: т. 2, 181]), и по отношению к пушкинскому лирическому герою, который «полон» морем [там же] и его родственными состояниями. Ещё один важнейший момент: море становится обозначением открытых и неясных возможностей: «О чем жалеть? Куда бы ныне / Я путь беспечный устремил?», «Теперь куда же / Меня б ты вынес, океан?». С мотивом оказывается связан открытый вопрос, проблематизирующий героя. Ср. у Байрона: «The waters heave around me; and on high / The winds lift up their voices: I depart, / Whither I know not» («Вокруг меня вздымаются воды, а в высоте ветра возвышают свои голоса: я уезжаю, сам не зная куда») («Паломничество Чайльд-Гарольда», песнь III, строфа I [46: vol. 2, 216]). Именно эти моменты войдут в состав русской элегии 1820—30-х годов как конституирующие.

Одним из примеров раннего освоения элегическим жанром байронического мотива является стихотворение П. А. Плетнева «Море» (первоначальное название «Воспоминание», 1827):

Воспоминание, один друг верный мне,
Разнообразит дни в печальной стороне.
Бесцветной пеленой покрылись неба своды
И мертвы красоты окованной природы,
А взор мой в этот миг, пленяясь и горя,
Объемлет с жадностью привольные моря,
А слух мой ловит гул и плеск волны мятежной —
Музыку вечную обители прибрежной.

[30: т. 1, 346]

Здесь происходит включение в элегические рамки внутренней антитезы, связанной с морем как с фантазийным, т.е. наиболее свободным, состоянием души: область элегического воспоминания (о том, чего нет) приобретает облик воодушевляющего видения. Байронический характер мотива подчёркнут в строках «гул и плеск волны мятежной — / Музыку вечную обители прибрежной» реминисценцией мотива CLXXVIII строфы четвёртой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «There is a pleasure in the pathless woods, / There is a rapture on the lonely shore, / There is society, where none intrudes, / By the deep Sea, and Music in its roar» (см. об этом: [182: 53—54]; здесь же приведён пример интерпретации этого мотива В. Г. Бенедиктовым в стихотворении 1837 года «Море», где возникает образ «гармонического рева», сочетающий элегический и антиэлегический элементы). Таким образом, место утраченной идиллии в элегии байронического типа может занять мотив «мятежной» романтической инспирации.

Примером наиболее последовательного подключения байронических мотивов к элегическому жанру является стихотворный цикл В. Г. Теплякова

«Фракийские элегии» (1829), где ситуация «Чайльд-Гарольда» является демонстративно прототипической для героя Теплякова: «фантастическая тень Чайльд-Гарольда сопровождала г. Теплякова на корабле, принесшем его к фракийским берегам» (Пушкин, «Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова»; [33: т. 7, 287]). Общий элегический настрой, ориентированный на Байрона и на общепризнанный источник европейской элегичности — Овидия (ключевой мотив второй элегии: «Тебя ли вижу я, изгнанья край унылый?»; [30: т. 1, с. 612]), сопровождается вместе с тем, по определению Пушкина, «блеском и энергией» [33: т. 2, 294]⁸⁶. Символизированное этими именами — Байрон и Овидий — сочетание общего элегического тона и энергичных романтических порывов здесь, как и у Байрона, оправдано метафорой морской беспредельности: «Мой безграничный дух гуляет на просторе» [30: т. 1, 617].

Среди других байронических элементов в элегиях Теплякова следует указать на программный мотив слияния со стихией: «Я сердцем с ней / Желал бы каждый миг сливаться; / Желал бы в бой стихий вмешаться!..» [там же: 616], момент проблематизации: «“Что с мачты видишь ты?” — “Я вижу бесконечность!”» [там же], вовлечение исторического и историософского материала в элегические контексты (этот момент возникает уже у Пушкина в «К морю», в связи с судьбами Наполеона и Байрона, но, конечно, там он представлен гораздо лаконичней, чем во «Фракийских элегиях»). Интересен мотив, возникающий в первой строфе третьей элегии («Берега Мизии»):

Обширный божий мир раскрылся предо мной;
Мой безграничный дух гуляет на просторе,
Не помнит прошлого он цепи ледяной —
Вода ль забвенья это море?..

[Там же: 617]

Море освобождает родственный ему «безграничный» дух лирического героя от элегических воспоминаний. Так ли это? Содержание этой элегии — исторические *воспоминания* о величественном прошлом народов (мотив, восходящий к т.н. «поэзии руин», ставшей одним из источников новоевропейского элегизма), населявших берега Причерноморья или приходивших на эти берега, и *элегические сетования* героя («О, для чего я не родился / В их (скифов. — Е. Т.) мирной, радостной глуши» [там же: 620]). Антиэлегический смысл третьей строки (о свободе от прошлого) сочетается с элегической обращённостью памяти в историческое прошлое и с элегическим же порывом к невозможной идиллии (альтернативной реальности) дикой и простой жизни. Таким образом здесь, как и у Пушкина, элегическое в границах одного текста программно сочетается с не-элегическим, причём такое сочетание обусловлено

⁸⁶ Это по-пушкински точное выражение заслуживает того, чтобы привести его полностью: «Вообще главные достоинства «Фракийских элегий»: блеск и энергия; главные недостатки: напыщенность и однообразие» [там же]. Если «энергия» входит в число определений, характеризующих романтизм байронического типа, то «однообразие» является характеристикой традиционной элегической монотонии [см.: 76: 72—73]. В критическом отзыве Пушкина имплицитно содержится определение поэтики новой элегии, испытавшей влияние со стороны Байрона.

влиянием Байрона и прямыми указаниями на это влияние. Возможны два варианта сочетания этих элементов: 1) элегическая сюжетная рамка, охватывающая витальные порывы героя, и 2) не-элегическая ситуация, вмещающая элегические состояния души. Если говорить конкретно об идиллии простой жизни, то романтический эскапизм остаётся сколь жизненным сюжетом, столь и неосуществимой мечтой, отсюда актуальность элегии в мирах романтизма.

В этой связи интересна интерпретация байронического мотива «море/океан» из «Паломничества Чайльд-Гарольда», принадлежащая Трилунному (Д. Ю. Струйскому). Речь идёт о стихотворении «Море» (1831), позже вошедшем в цикл «Байронова урна» (1832) и являющимся вольным переложением CLXXIX — CLXXXIII строф четвёртой песни поэмы Байрона. Интересно окончание CLXXXIII строфы в источнике и у переложителя. У Байрона: «thou (океан. — *E. T.*) goes forth, dread, fathomless, alone» [46: vol. 2, 461] — «ты продолжаешь своё движение: ужасный, лишённый облика, одинокий». У Трилунного:

Но и тебя постигнет рок:
Схоронишь ты знакомый мир
И будешь снова мрачен, сир,
Как был в хаосе одинок...
И от святых небес далек,
Безбрежный, в бездне пустоты
О берегах застнешь ты!

[30: т. 2, 249—250]

Кроме «витийственного распространения» источника, характерного для таких переложений⁸⁷, обращает на себя внимание подчёркнутый элегизм, который развёртывается всего лишь из одного байроновского мотива: *alone* (одинокий)⁸⁸. Это хорошо узнаваемый элегизм утраты («схоронишь ты знакомый мир») и влечения к недостижимому («о берегах застнешь ты»). Русский автор в границах вольного переложения сознательно соединяет байроновскую экспрессию и элегическую традицию.

Ещё один интересный случай сочетания традиции и новой экспрессивности в разработке этой темы возникает у поэта-байрониста А. И. Полежаева. В стихотворении «Море» (1832) основная ситуация является элегической: лирический герой на берегу моря (видимо, Чёрного моря) вспоминает о невозвратимом прошлом:

В другое время на брегах
Балтийских вод, в моей отчизне,
Красуясь цветом юной жизни,
Стоял я некогда в мечтах...

[28: 120]

⁸⁷ «Витийственное распространение» — выражение В. В. Капниста. (См. об этом: [184: 20—21]).

⁸⁸ Современный перевод может вообще избежать этого мотива. Ср. окончание CLXXXIII строфы в переводе В. Левика: «Над всем ты (море. — *E. T.*) царствуешь, само себе закон» [5: т. 2, 288].

Здесь же возникает традиционный эмблематический мотив «утлого челна» судьбы, который хочет достичь берега, но может исчезнуть в «бездне гробовой» [там же]. Море, соответственно, уподобляется «житейскому океану» [там же]. Замечательно, что вся эта традиционность не отменяет у Полежаева главного — экспрессивной проблематизации основного мотива в духе Байрона:

Я видел море, я измерил
Очами жадными его;
Я силы духа моего
Перед лицом его поверил.

[Там же: 119]

Эта проблематизация предполагает постановку «последних вопросов», на которые не существует ответов. Таковы вопросы полежаевского лирического героя к морю: «Что ты? Откуда? Из чего?» [там же: 120]. Интересно сочетание традиционных элегических значений и терминов не-элегической актуальности:

Вот тайный плод воображенья,
Души, волнуемой тоской,
За миг невольный восхищенья
Перед пучиною морской!..

[Там же]

Актуальный «миг невольный восхищенья» оказывается в границах «души, волнуемой тоской», то есть перед нами тот вариант совмещения традиции и новой экспрессии, когда элегическая ситуация в конечном счёте охватывает, как бы омывает со всех сторон витальные состояния героя (хотя из-за обилия экспрессивных формул, а также из-за их сильных начальных позиций в тексте может показаться, что, напротив, «рамкой» здесь является не-элегическая ситуация; подобная двойственность в целом характерна для жанровых модификаций).

Итак, обновлённый под влиянием поэзии Байрона мотив «море» был введён в русской поэзии 1820—1830-х годов в границы элегических контекстов. В этих границах облик бурного моря (ранее, скорее, противопоставленный жанру), соотнесённого с душевным состоянием героя, оказался одной из составляющих нового элегизма.

3.2.1. «Strand-Weg» В. И. Туманского

Среди примеров сильной, не выдохшейся к 1830-м годам элегичности следует указать также на «Strand-Weg» В. И. Туманского (1833). В ней не совершается радикального преодоления традиционного типа элегии (как у Пушкина и Баратынского), но происходит что-то вроде талантливой аккумуляции наиболее значительных элегических интонаций и тем, характерных для поэзии предшествующего десятилетия.

Элегия Туманского представляет собой трехчастный цикл, где первая часть — величественная и мрачноватая интродукция, в которой представлен

мистифицированный образ пустынного морского побережья, вторая — разработка фантазийной темы «ундина северного моря», а третья — собственно элегическое исповедание, содержащее, среди прочего, хорошо узнаваемый мотив унылой элегии: «юности разбитые надежды» [30: т. 1, 299—302]. Объединение этих разнородных как в тематическом и в образном, так и в ритмико-строфическом отношении частей становится возможным в границах лирического путевого дневника, в развернутом примечании к которому автор косвенно обосновывает причудливое движение темы: «я в жизни моей не помню дня, который бы заключал в себе такие видоизменения, такие внезапные и решительные переходы от дождя к солнцу, от ясного неба к непроницаемому туману, от тепла к холоду и метели» [там же: 299]. Кроме того, внимательное чтение обнаруживает здесь внутренний сюжет: последовательную смену лирических ракурсов. Привлечение контекста элегической традиции позволяет понять неявную логику этой смены.

В первой части господствует дух одичности, выражающий себя грандиозными образами, а также размером (Я4) и хоть и подвижной (13-ти, 10-ти, 11-тистрочные строфы), но как бы вращающейся вокруг одического десятистишия строфической формой. Вот первая строфа этой части:

Песок и море; грустный вид!
Со смертью жизни сочетанье:
Шум вечный, вечное молчанье!
Здесь распростертый он лежит,
Как труп недвижимый, беспробудный.
Вотще над ним гремит волна,
Сверкая ризой изумрудной,
Неистошимых ласк полна!
Ее объятья и лобзанья
Глагола не дают устам,
На коих с дня мирозданья
Наложена печать молчанья,
Да будут вечной тайны храм.

[Там же: т. 1, 299—300]

Очевидно, что смысловым акцентом этих грандиозных образов является не великолепие, как в одической традиции XVIII века, а отрицательное величие в духе байронической топики и стилистики (ср. хотя бы характерно байроновское сочетание предельных характеристик, долженствующее создать впечатление неразрешимой загадки: «Со смертью жизни сочетанье: / Шум вечный, вечное молчанье!»; ср.: «Thou gate of life and death — thou pondescript!»⁸⁹). Кроме того, здесь хорошо ощущается тот масштаб размыш-

⁸⁹ «Ты — врата жизни и смерти, ты, что не поддаешься определению!» («Дон Жуан», песнь девятая, строфа LV [46: vol. 6, 391]). Реальный ландшафт — а это, как сообщает нам авторский подзаголовок, «Береговая дорога от Мемеля до Кенигсберга» [30: т. 1, 299], чей «грустный вид» дал повод для стихотворного цикла — уже возникал в русской литературе именно в качестве смешанного, «не поддающегося определению» впечатления как в прозаических, так и в поэтических контекстах. Исследователи отмечают не только восходящий к «Письмам русского путешественника» Н. М. Карамзина негативизм («в этой стороне смотреть не на

лений, который, с одной стороны, восходит к философической оде Просвещения, а с другой — к ламартиновским метафизическим медитациям. Присутствие проблематики Байрона и Ламартина, как нам представляется, уже вполне отчетливо проявляется в двух последующих строфах:

И море целое возьми,
И бури хищными крылами
Восколебай и подыми,
И затопи его волнами
Весь одр безжизненный песков —
Нет! и тогда твой грозный зов
Сна первобытного не взбудит,
И пред могуществом твоим
Всё мертвым мертвое пребудет
И безглагольное немым.

Не так ли племена земные,
С начала данных твари дней,
Пытают камни гробовые
Упорной думою своей
И алчут в тайны роковые
Проникнуть? Тщетная борьба —
Нема грядущего судьба.
И может быть, когда б разъяли
Мы смерти грозную печать,

что)), но и выразительный «естественный космизм» этого прибалтийского ландшафта, отразившийся, в частности, в стихотворении Ф. И. Тютчева «Через ливонские я проезжал поля» (1830). См.: [181: 187 и далее]. В этой связи мы хотели бы указать на ещё одну параллель. В. И. Туманский в примечании к стихотворению так описывает ландшафтный контраст, который станет одним из ключевых мотивов цикла: «В продолжение трех перепряжек, путешественник решительно не видит ни произрастений, ни человеческого жилища. С севера необъятная пустыня вод; с юга ветром набросанные песчаные курганы, кой-где прибрежные камни да небольшие сараи <...> вот общий очерк этой нагой дороги. <...> Однообразие почвы и медленность переезда утомили меня до крайности, если б в это время необычайность и быстрота воздушных явлений не развлекли моего воображения» [30: т. 1, 299]. Вот этот контраст между водной «пустыней» и «однообразием» дороги, с одной стороны, и «необычайностью» атмосферных явлений, с другой стороны, и стали, по признанию автора, причиной «поэтического раздражения» [там же]. За семь лет до этого очень похожая картина возникает в «Отрывках из путешествия» В. К. Кюхельбекера (1824). Здесь также есть «карамзинское» сетование на однообразие окрестностей: «Мне море в нашем переезде из Мемеля в Кенигсберг чрезвычайно наскучило. Море да песок, песок и море (ср. параллель у Туманского, возможно, случайную: «Песок и море; грустный вид!)), и это в продолжение 14 часов езды...» [134: 10]. Но этот безрадостный ландшафт и здесь оказывается рамой для величественного зрелища и источником поэтического контраста: «Мы въехали в прусские пески и шагом тащились вдоль моря: вечер был самый поэтический; облака от вечерней зари,

Летя, сияли,
И, сияя, улетали

за далекий, величественный, ясный небосклон; море кипело и колыхалось. Какая противоположность!» [там же: 9]. В отличие от Карамзина, не увидевшего в пустынном «прусском» берегу ничего, что соответствовало бы преромантическим поэтическим моделям пространства (идиллический *locus paradisi*, элегический умиротворяющий пейзаж, оссиановский возвышенно-элегический ландшафт, бурный и мрачноватый — или «спокойный», но при этом «зловещий» [76: 56] — ландшафт литературной «готики» и т. п.), Кюхельбекер и вслед за ним Туманский явно ориентировались на ту поэтику, которая извлекала из «пустыни» дополнительный смысловой ресурс и была способна понять и выразить её специфическое величие. В первую очередь это была поэтика Байрона (см. об этом ниже).

Мы б сами небо заклинали
Незнанья мир нам даровать!

[30: т. 1, 300]

Во-первых, следует указать на присутствие преобразованного библейского образа: «Я положил песок границею морю, вечным пределом, которого не перейдет; и хотя волны его устремляются, но превозмочь не могут; хотя они бушуют, но переступить его не могут» (Иеремия, 5:22). К Библии восходит и значение безответного вопроса о «роковых тайнах» смерти; ср.: «Отворялись ли для тебя врата смерти, и видел ли ты врата тени смертной?» (Иов, 38:17). Библейская образность, выражающая у Туманского мысль о тщетности вопросов, обращенных к «гробовым камням», оказывается в известном противоречии с духом кладбищенской и исторической элегии, где путник/странник, как правило, «не тщетно камни вопрошает» (Батюшков, «На развалинах замка в Швеции» [7: т. 1, 168]), а здесь как раз такое вопрошание — «тщетная борьба». Один из возможных источников этой проблематики — стихотворение Ламартина «Человек. К Байрону» («L'Homme. A Lord Byron», 1819), где человек напрасно ищет ответов на свои вопросы о «сокрытых началах» «в урне гробовой» и столь же напрасно ждет «пророческого глагола» от природы⁹⁰. За этим обобщенным человеком у Ламартина стоит сознание байронического типа, бунтующее и не примиряющееся со своим уделом. Более конкретно — за этим «человеком» кроется впечатление от байроновского Манфреда (см.: [40: 654—655]).

В «Манфреде» герой уподобляет свою жизнь «бесплодному и дикому побережью», где «только волны стонут» (здесь и далее до конца главки ритмизованный перевод принадлежит И. А. Бунину, а подстрочный мне. — Е. Т.) [5: т. 4, 19]. Он проникает в могилы, «стремясь постичь загробный мир», и его личность не выдерживает этого знания, ибо, по словам Духа, «Кто смертен, тот не должен / Искать того, что за пределом смерти». Его внутренний мир, подобно приливной волне, движется между миром фантомных представлений и «пучиной темной мысли» [там же: 23, 25, 36] («into the gulf of my unfathom'd thought» — акт 2, сцена 2 [46: vol. 4, 107]). Это модель байронического сознания, которая, с некоторыми коррективами, представлена и в элегии Туманского, но в объективированном виде (как у Ламартина, но без пафоса религиозной компенсации). Таким образом, перед нами случай обновленной за счет байронизма элегии (примеры такого обновления уже встречались в 20-е годы и, следовательно, предшествовали Туманскому: элегии А. С. Пушкина, В. Г. Теплякова). Но ламартиновским масштабом ситуации и байронизмом дело здесь не исчерпывается. Совершенно очевидна еще одна важная составляющая: атмосфера нордической поэзии.

Эта атмосфера проявляет себя и в типе ландшафта, отмеченного угрюмым космизмом (как на некоторых полотнах Фридриха), и, в особом сгущении, в образах второй части цикла.

⁹⁰ См.: [40: 315]. Перевод «L'Homme» принадлежит А. И. Полежаеву (1825).

Песок и море! Этот берег
 Как будто сотворен для летних, мирных нег,
 Для звучных игр и прихотей купанья.
 Вокруг какая тишина!
 Какая чистая и сильная волна!
 Какое ложе для мечтанья!
 О! верно, в алой мгле тех дивных вечеров,
 Когда закат горит в отливах светозарных,
 Здесь, покидая мрак палат своих янтарных,
 Своих коралловых садов,
 Ундина северного моря
 Всплывает русой головой,
 И жадно плавает, с жемчужной пеной споря
 Высокой груди белизной;
 И жадно воздух пьет, и брызгами играет;
 И косу длинную по влаге расстилат,
 Как сеть из ткани золотой;
 Иль вдруг, причудница, песнь дивную заводит,
 Из бездны кличет свой народ,
 И, слушая ее, за нею рыба ходит,
 Сверкая чешуей на темном лоне вод.

[30: т. 1, 300—301]

Происходит резкая смена образного ряда: после вида угрюмых безжизненных песков берег предстает как «ложе для мечтанья», и вслед за этим появляется живая картина, порожденная фантазирующим воображением. «Ундина северного моря» заставляет вспомнить русалок-ундин нордической, прежде всего немецкой, поэтической традиции (например, русалок Людвига фон Арнима). Усиленный акцент на живописной стороне образа (алая мгла, светозарные отливы, янтарные и коралловые сады, жемчужная пена и т. п.) подчеркивает контраст первой и второй частей.

Чувствительно меняется и характер лирического субъекта: место отрешенно-возвышенной интонации первой части, за которой стоят и хоровое «мы» человечества, и голос объективного, занимает интонация идиллической эмфазы: «Вокруг какая тишина! / Какая чистая и сильная волна! / Какое ложе для мечтанья!». Явный источник такой эмфазы — субъект, слившийся в своем сознании сферу реальности и сферу воображения, элегический мечтатель. И мотив, и субъект традиционны, но не вполне традиционно *место* мотива в композиции цикла. В традиционном элегическом контексте мечтательный энтузиазм молодости сменяется охлажденностью и скептическим умонастроением позднего возраста (см.: [76: 85—86]), тогда как в цикле Туманского сфера мечты занимает центральное место, обнаруживается как бы в сердцевине проблематики, в её сокровенном тайнике.

Третья часть вновь открывается столь же безрадостным ландшафтом, что и первая (аналогия первой и третьей частей подчеркнута равным количеством стрóf):

Песок и море: ни жилища,
Ни поля, ни дерев, ни гор;
Как мрачным зрелищем кладбища,
Здесь утомлен упорный взор,
Пустынен берег, и пустыня
На зыбкой бездне моря синя!
Лишь кой-где на мели разбитая ладья
Обезображенной кормою
Торчит над бурною волною,
Обломок жалкий бытия!
Да невод, к свае прикрепленный,
Кой-где чернеющий в песке,
Напоминает мысли сонной,
Что человек недалеке!..

[30: т. 1, 301]

Пустынность ландшафта даже усугублена: если в первой части море в противоположность берегу дано в колористическом великолепии (его волна «сверкает ризой изумрудной») и в образе энергичного, хоть и безрезультатного, напора, то в последней части — «Пустынен берег, и пустыня / На зыбкой бездне моря синя!». «Жалкие обломки бытия» в виде разбитых лодок вновь напоминают тему «Манфреда», где волны — метафорический аналог страстей и влечений — оставляют «в нагих песках обломки мачт да трупы» [5: т. 4, 19] (точнее, «the wild waves break, / But nothing rests, save carcasses and wrecks»⁹¹ [46: vol. 4, 101], что ближе к образному ряду «Strand-Weg'a»).

Этот окончательно опустошенный ландшафт становится поводом для характерно романтического противопоставления обывателя и мечтателя:

Беги отсель ты, чья душа,
Заемной жизнью дыша,
Не знает, нищая, отрады самобытной,
Ключей живительных сердечной глубины!
Но ты, питомец тишины,
Ты, собеседник ненасытный
Неумолкающей мечты,
О, приходи сюда! На обнаженном бреге,
И одиночества предайся дикой неге,
Подобно мне, воссядь средь мира пустоты
Затем что много, много дум
Наводит моря вещей шум!

[30: т. 1, 301—302]

⁹¹ «Дикие волны обрушиваются <на берег>, но оставляют лишь останки и остатки кораблекрушений».

Культура сентиментализма и романтизма создала ряд базовых противопоставлений: «чувствительный» и «холодный», мечтатель и практик, поэт и прозаик и т. п. В этом, как всегда, важны нюансы. Например, «Осень» Гнедича содержит противопоставление людей «пресмыкающихся» и иных — способных к метафизическому восхищению, к «святой надежде» [11: 114]. У Туманского это противопоставление проходит по линии способности и к философской мизантропии, и к поэтической игре воображения, т.е. к крайним состояниям умозрения, между которыми возможны многочисленные переходы. (В программной для раннего русского романтизма «Мечте» Батюшкова эти способности исключают друг друга: для «мудрецов» с их «печальными истинами» недоступна область мечты [7: т. 1, 205].)

Противопоставление «нищей души» и «собеседника неумолкающей мечты» (за которым стоит романтическая идеология творчества) выводит элегическую тему к новому повороту: опустошенный ландшафт оказывается необходимым условием — той необходимой «пустотой мира», без которой невозможно отвлечение от «нудительной заданности» (Бахтин) жизни и, следовательно, невозможна сама «мечта». Обстановка уединения и переживание одиночества как адекватной ситуации являются общим местом для элегии, но здесь они приобретают характерно бескомпромиссный, байронический облик: это «дикая нега» одиночества. Ведь герой унылой элегии уединяется и потому, что «сам ищет места для уединения» [76: 57], и потому, что мир вокруг него *опустел* («Нет в мире одного — и мир весь опустел» — тютчевский перевод уже упоминавшейся «меланхолической аксиомы» Ламартина [39: 57]). Это и вынужденное, и согласное с душевным настроением уединение, смесь «блаженства и страданья» (Жуковский, «Вечер») [20: т. 1, 76]. Герой байронической элегии именно и исключительно в «пустыне» (образ, лишенный всяких ускользающих пейзажных полутонов, столь свойственных более ранней традиции) испытывает духовную экзальтацию. Модельной ситуацией такого одиночества опять же является ситуация Манфреда: «Но у меня была / Иная страсть: Пустыня» [5: т. 4, 23] («but instead, / My joy was in the Wilderness» [46: vol. 4, 104]). Это одиночество, которым герой «упивается» [5: т. 4, 23]. От элегической, сентиментальной в своей основе, эстетики «смешанных чувств» происходит переход к эстетике романтической экзальтации. Вместе с тем последняя строфа «Strand-Weg'a» вновь возвращает нас к топосам унылой элегии:

И если, звуками той музыки волшебной
В страну видений унесен,
Ты в сердце оживишь иль образ, или сон,
Давно разрушенны судьбиною враждебной.
О, ведай, странник! что и я
Здесь так же вспоминал весны моей края,
Моей любви истлевшие одежды
И юности разбитые надежды,
Как эта бедная ладья!

[30: т. 1, 302]

Здесь есть известное противоречие: мотив уныния и явленный до этого (в первой части) мотив философского агностицизма оказываются принципиально совмещенными с состоянием «дикий неги»! Именно в этом сложном соединении тема достигает элегического крещендо: перед нами какое-то торжествующее уныние, парящее томление духа, точка энтузиастического восхищения, возникающая в момент осознания элегической утраты. «Волшебная музыка» воображения позволяет — в логике «внезапных и решительных переходов» (см. авторское пояснение в примечании, приведённое выше) — объединить мажорные и минорные состояния души в единое целое. Психологической основой такого байронического элегизма становится уже не столько «сожаление», сколько самоутверждение. Отсюда открывается перспектива лермонтовской лирики.

Этот случай позволяет уточнить концепцию «элегического модуса» в современной теории литературы. В. И. Тюпа следующим образом определяет элегический катарсис: «“я” переживает свою выключенность из дальнейшего течения жизни, что представляет собой антиидиллическое мироотношение» [180: т. 1, 70]. Здесь нечему возразить, если придерживаться схематического представления: идиллия выражает полноту, а элегия — принципиальную неполноту существования. С другой стороны, сожаление об утраченном идиллическом состоянии мира является характерной элегической эмоцией. Т.е., будучи «анти-идиллией», элегия нуждается в идиллии как в постоянном катализаторе своих состояний. Даже если прошлое осознано как «безумные годы» и возвращение к нему памятью может быть тягостным (пушкинское «Безумных лет угасшее веселье...»), оно всё равно находится в зоне идиллизирующего отношения: в прошлом, каким бы оно ни было, моё «я» всецело принадлежало жизни, а теперь я лишь взыскую эту принадлежность.

В «Strand-Weg'e» мы обнаруживаем еще один случай: элегический герой-визионер, погруженный в мрачноватые метафизические отвлеченности, тем не менее демонстрирует возможность устроить внутренний мир как равновесие мечты и жизни (тема «мирных нег» и поэтической мечты во второй части). Он, так сказать, свою идиллию носит с собой. Здесь идиллия отчетливо и программно инкорпорирована в элегический контекст.

Элегический цикл Туманского, таким образом, продемонстрировал возможность обновить жанр за счет расширения тематического диапазона и существенных корректировок героя, испытавшего влияние байронической модели и являющегося переходным от элегии 20-х годов к элегичности лермонтовского типа. В нем уже предчувствуется тот «царства дивного всеильный господин»⁹², умеющий самовластно совмещать «горький алкоголь» (Эйхенбаум; см. ниже) отрешенных интонаций и мечту, который возникнет в «думах» Лермонтова.

⁹² Из лермонтовского стихотворения «Как часто, пестрою толпою окружен...». См.: [24: т. 1, 67].

3.3. Байронический аспект мотива «воспоминание» в русской элегической поэзии 1820—40-х годов

Когда лирический герой Лермонтова в «Элегии» 1830 года («Дробись, дробись, волна ночная...») борется с собственным воспоминанием («Твержу, твержу душе: забудь») [24: т. 1, 243], то современному читателю это может показаться вполне расхожим, хорошо узнаваемым элегическим мотивом. Между тем концепция воспоминания имеет здесь характер, весьма далёкий от традиционной унылой элегии и её исторических разновидностей⁹³.

Для русской элегии начала XIX века воспоминание является ключевым мотивом, подтверждающим и выражающим теорию «смешанных ощущений»: в нём программно соединены печаль и специфическая «сладость» (см.: [76: 45]), «унылое сладострастье», если использовать поэтическую формулу Баратынского [6: 79]⁹⁴. Сама способность к воспоминанию (точнее, способность жить воспоминанием) оказывается модельным свойством поэта, критерием «глубокой чувствительности», по выражению К. Н. Батюшкова («Нечто о Поэте и Поэзии»)⁹⁵. Белинский («Разделение поэзии на роды и виды») определяет элегическое содержание как «событие под формою воспоминания, проникнутого грустью» [65: т. 3, 335]. Эта «форма», оказываясь моментом другого, иногда альтернативного по своей идеологии жанра, — например, жанра идиллии, — способна преобразовать его в элегию «по самой своей ситуации» [78: 119]. Авторы историко-теоретических обзоров, связанных с элегией, в некоторых случаях склонны считать именно воспоминание ключевым жанрообразующим мотивом (см., напр.: [178]). Если рассматривать концепт с этой стороны, то он действует как один из конституирующих элегию моментов «временного отстранения от окружающих» [187: 302].

Наиболее известные образцы элегического жанра 1800—1810-х годов содержат программные определения концепта. См.: «И в самых горестях нас может утешать / Воспоминание минувших дней блаженных!» (А. И. Тургенев, «Элегия»); «О, память сердца! ты сильнее / Рассудка памяти печальной / И часто сладостью своей / Меня в стране пленяешь дальней» (К. Н. Батюшков, «Мой гений»); «Несчастье — об вас («днях очарованья». — Е. Т.) воспоминанье! / Но более несчастье вас забыть!» (В. А. Жуковский, «Воспоминание»). См.: [36: 128; 7: т. 1, 179; 20: т. 1, 97].

Когда поэт-элегик этой эпохи, одержимый «тоской воспоминанья», говорит о предмете своей тоски «Ах! лучше б вас совсем мне позабыть!»

⁹³ Т.е. перед нами концептуальный мотив (который в современном литературоведении иногда называют «концептом»). Мы исходим из того, что мотив в собственном смысле слова является предметом сюжетологии (проблема сочетания и сочетаемости событийных элементов сюжета), тогда как концептуальный мотив (концепт) — предметом герменевтической семасиологии (проблема меняющегося значения на фоне традиции). В нашем случае именно этот, концептуальный, момент — на первом плане.

⁹⁴ Из «Элегии» 1821 года («Нет, не бывать тому, что было прежде!...»).

⁹⁵ Батюшков приводит примеры образцовых для новоевропейской традиции творцов, чьи художественные миры, по его мнению, были всецело сформированы под влиянием глубоких и сильных воспоминаний: Руссо, Ариост, Вергилий, Петрарка. См.: [7: т. 1, 44, 131 и далее].

(В. А. Жуковский, «Воспоминание») [20: т. 1, 96], то при внешней близости этого мотива к мотиву лермонтовской строки он отмечен принципиальным отличием: здесь нет момента внутренней борьбы, а есть своего рода формально отрицательная эмпфаза памяти, о чем свидетельствует и финальная строфа стихотворения Жуковского:

О, будь же грусть заменой упования!
Отрада нам — о счастье слезы лить!
Мне умереть с тоски воспоминанья!
Но можно ль жить, — увы! и позабыть!

[Там же: 97]⁹⁶

Дело в том, что концептуальная связка «воспоминание — забвение» в поэзии и является, и не является логической оппозицией, так как призыв к «забвению» в элегических контекстах упоминаемого периода чаще всего может означать именно призыв к воспоминанию (см., например, у Пушкина в его ранней «Элегии»⁹⁷: «О дружество! предай меня забвению!», [33: т. 1, 213]), к его горько-сладкой «отраде».

Устоявшийся концептуальный мотив подвергается новой проблематизации с наступлением эпохи, когда, по выражению А. Н. Веселовского, «титаны чувства сгорели и обратятся в героев байроновского пессимизма» [81: 371]. Байрон и русские байронисты внесли в воспоминание тревожную, диссонирующую семантику, последовательно драматизировав его ключевые аспекты.

У самого Байрона такая драматизация обнаруживает себя уже в ранней лирике. Так, в стихотворной миниатюре «Remembrance» («Воспоминание», 1806⁹⁸), воспроизводящей частотные мотивы унылой лирики, заключительные строки формулируют желание избавиться от воспоминания: «Love, Hope, and Joy, alike adieu! / Would I could add Remembrance too!» [46: vol. 1, 211] — «Любовь, Надежда и Радость, прощайте все! Если бы я смог прибавить: и Воспоминанье!» Это еще в значительной степени та же отрицательная эмпфаза призываемого элегического воспоминания, что и в стихотворениях Жуковского и раннего Пушкина, но само финальное расположение фразы и её подчеркнутый психологизм («если бы я смог прибавить и Воспоминанье!», т.е. «если бы я только был в состоянии избавиться и от воспоминанья») вносят в концепт ту напряженную семантику трудноразрешимой проблемы, которая для традиционной унылой элегии с её гармоническим балансом «тоски» и «блаженства» была, скорее, нежелательна, если не сказать — невозможна.

⁹⁶ Такая отрицательная эмпфаза восходит к европейской традиции рубежа XVII — XVIII веков и к её ранним русским поэтическим воплощениям в любовной лирике и, в частности, в жалостной элегии XVIII века. Ср. у В. К. Тредиаковского («Элегия I

» [38: 397].

⁹⁷ «Опять я ваш, о юные друзья...», 1817. Утверждения лирического героя элегии о том, что он «всё забыл», и его собственная просьба «предать <его> забвению» логически вступают в противоречие с темой, заявленной в первых строках («опять я ваш»), но каким-то очень характерным для унылой элегии способом всё же поэтически не противоречат ей [33: т. 1, 212—213].

⁹⁸ При жизни Байрона эта миниатюра не публиковалась. Первая публикация — 1832 год.

Тема воспоминания в ряде байроновских лирических текстов переходного периода (1806—1813 годы) быстро радикализуется. Этот процесс явно выразился в таких стихотворениях, как «The First Kiss of Love» (1806), «Remind Me Not, Remind Me Not...» (1808), «Remember Thee! Remember Thee!...» (1812), «Stanzas» («Remember him, whom passion's power...», 1813), «Euthanasia» (тема «oblivion» — забвения, 1812)⁹⁹ и других. Вид отчетливой формулы новая семантика мотива получает в стихотворении «Well! Thou Art Happy...» (1808):

Away! away! my early dream
Remembrance never must awake:
Oh! where is Lethe's fabled stream?
My foolish heart be still, or break.

[46: vol. 1, 279]¹⁰⁰

Воспоминания, которые тревожат «глупое сердце» лирического героя, должны быть отторгнуты как прошлое (попытка полного расчета с прошлым, своеобразное противоборство с ним нередко определяют принципиальную позицию байронического героя как в лирике, так и в других жанрах; в «Манфреде» герой просит у духов «забвения — лишь забвения» [5: т. 4, 10]¹⁰¹). Вместе с тем воспоминания образуют тайную сердцевину, наиболее существенное содержание героя, отсюда невозможность полного отторжения и погружения прошлого в «баснословную Лету» («Lethe's fabled stream»). Герой Байрона *стремится* отделаться от воспоминания, в корне переоценить его, предпочесть ему полное забвение и т. п., но это *искреннее* стремление, как и любое последовательное стремление в мире этого автора, не может быть до конца осуществлено.

Область памяти нередко опознается в мире Байрона как область иллюзии, причем иллюзии, которая может иметь смысл как пустого миража (по знаменитой формуле «the absent are the dead» из «A Fragment», 1816, или, более ранней, «away with the vain retrospection!» из «To George, Earl Delawarr», 1806), так и «сверхценной» иллюзии, способной встать над реальностью как нечто более желательное и даже более подлинное: «that very dream / Was sweeter in its phantasy, / Than if for other hearts I burn'd» («Remind Me Not, Remind Me Not...») [46: vol. 4, 52; vol. 1, 127, 270]¹⁰². Память может оказаться настолько настоящей, что способна вытеснить жизнь, и об этом, в частности, говорит латинский эпиграф к стихотворению «And thou art dead, as young and fair...» (1812): «Heu, quanto minus est cum reliquis versari quam tui

⁹⁹ «Первый поцелуй любви», «Не вспоминай, не вспоминай...», «Помнить тебя! Помнить тебя!...», «Стансы» («Вспомни о том, чья сила страсти...»), «Эвтаназия».

¹⁰⁰ В переводе А. Н. Плещеева (1871): «Воспомянь, прочь! Скорей рассейся, / Рай светлых снов, снов юности моей! / Где ж Лета? Пусть они погибнут в ней! / О сердце, замолчи или разбейся!» [27: 361].

¹⁰¹ Перевод И. А. Бунина. В источнике: «Oblivion — self-oblivion!» [46: vol. 4, 90]. Буквальный перевод: «Забвения — самозабвения!».

¹⁰² «Отсутствующие мертвы» («Фрагмент»), «прочь, пустые воспоминанья!» («К Джорджу, графу Делава-ру»), «этот сон (о прошлом. — Е. Т.) с его виденьями был желаннее, чем если б я пылал новой страстью» («Не вспоминай! Не вспоминай!...»).

meminisse!» [ibid.: vol. 3, 41], т.е. «Увы, мне придётся <отныне> меньше иметь дело с живыми, нежели помнить тебя!»¹⁰³.

Если традиционная часть концептуального мотива выражает итоговое гармоническое примирение прошлого с настоящим и будущим (как правило, в метафизической перспективе или в логике элегической солидарности «несчастливых»¹⁰⁴), то сознание байронического героя страдает от дисгармонии между невозвратимостью прошлого и мучительной желанностью невозможного возврата к нему: «And all that once was Harmony / Is worse than discord to my heart!» («Stanzas» — «Away, away, ye notes of woe...», 1811) [ibid.: vol. 3, 35.]¹⁰⁵. Между позициями приятия прошлого и отказа от него у Байрона возникают сложные случаи двойственного отношения: «...for the past I feel / Not thankless, — for within the crowded sum / Of struggles, happiness at times would steal» («Epistle To Augusta», 1816) [ibid.: vol. 4, 62]¹⁰⁶.

Еще один важный момент заключается в том, что традиционное элегическое воспоминание должно быть исповедано, тогда как духовная конституция байронического героя подчас включает в себя мучительные и *недоступные* для окружающих воспоминания: «Yet oft-times in his maddest mirthful mood / Strange pangs would flash along Childe Harold's brow / As if the memory of some deadly feud / Or disappointed passion lurked below: / But this none knew, nor haply cared to know» («Чайльд-Гарольд», песнь I, строфа VIII [46: vol. 4, 20—21]); это воспоминание не только не предназначено для других — «And who that dear lov'd one may be / Is not for vulgar eyes to see», но подчас и не вмести́мо в другую душу: «To think of every early scene, / Of what we are, and what we've been, / Would whelm some softer hearts with woe — / But mine, alas! has stood the blow» («Stanzas to a Lady, on Leaving England», 1809) [ibid.: vol. 1, 288, 287]; возникают образы мучительных, повреждающих душу, болезненных воспоминаний: «the blacken'd Memory's blighting dream» («Чайльд Гарольд», песнь III, строфа LI), «my sickening memory» («Чайльд Гарольд», песнь IV, строфа LXXVI) [ibid.: vol. 2, 246, 387]; «My heart or head aches with the memory yet» («Дон Жуан», песнь XIII, строфа CVII) [ibid.: vol. 6, 514]¹⁰⁷.

¹⁰³ «И ты мертва, как ни юна и прекрасна...» Эпиграф заимствован из надгробной надписи У. Шенстона, посвящённой кузине Шенстона Марии Шенстон (в замужестве Долман) и обычно получающей заглавие «(Inscription on an Ornamented Urn)» («Надпись на урне с орнаментом»). В комментарии к стихотворению Байрона, принадлежащем А. Л. Зорину [4: 483], ошибочно указано, что этот латинский текст «проецирован» Шенстоном (откуда?), тогда как он просто принадлежит этому поэту, теоретику поэзии и устройству парков. Этот текст вошёл во все подборки классических мемориальных надписей с указанием авторства Уильяма Шенстона. См., например, на сайте «Литературное наследство» («The Literary Heritage website»): [52].

¹⁰⁴ См.: «А вы, несчастные... придите — здесь (в элегическом пространстве развалин и надгробий, т.е. в символическом пространстве воспоминания. — Е. Т.) ещё блаженство есть для вас!» (А. И. Тургенев, «Элегия») [36: 128].

¹⁰⁵ «И всё, что однажды было гармонией, стало для моего сердца хуже, чем разлад» («Прочь, прочь, горестные заметы...»).

¹⁰⁶ «Я не чувствую неблагодарности по отношению к прошлому, потому что среди многочисленных борений у меня были моменты счастья» («Послание к Августе»).

¹⁰⁷ «Но часто в блеске, в шуме людных зал / Лицо Гарольда муку выражало. / Отвергнутую страсть он вспоминал / Иль чувствовал вражды смертельной жало — / Ничьё живое сердце не узнало» (перевод В. Левики)

Традиционный элегический герой уединяется с тем, чтобы память вполне и без помех овладела его сознанием. Байронический герой часто оказывается вынужденным претерпевать конфликт между тотальностью воспоминания и враждебной ему обстановкой. Видимое безразличие такого героя к окружающему часто свидетельствует о его полной погруженности в мир прошлого: «Alas! that heedlessness of all around / Bespoke remembrance only too profound» («Лара», песнь I, строфа XXIII) [ibid.: vol. 3, 341]¹⁰⁸.

Так происходит новая, байроническая проблематизация мотива.

Уже ранние русские байронисты (1820-х годов), без сомнения, хорошо почувствовали эти новые оттенки элегического настроения и попытались внести их в собственные поэтические опыты. Так, в «Бессоннице» И. И. Козлова (1827) еще вполне традиционный «призрак милой старины», возникающий «в часы отрадной тишины», сменяется, в итоге, диссонирующим образом мучительной бессонницы: «И прежнее ночной порою / Мою волнует грудь, / И думы, сжатые тоскою, / Мешают мне уснуть!» [22: 141—142]. Ранний Баратынский ещё более безапелляционен: «Разочарованному чужды / Все обольщенья прежних дней!» («Разуверение», 1821) [6: 79]¹⁰⁹.

Для характеристики процесса представляется важным, на наш взгляд, пример Ф. А. Туманского, который в целом может считаться поэтом, двигавшемся в русле унылой элегии без особенных эксцессов. Тем не менее в его «Элегии» («Когда на зов души унылой...», 1826) в финале появляются два если не альтернативных, то стилистически дополнительных по отношению друг к другу образа памяти: «Когда сзовет воспоминанье / Все призраки минувших лет — / Их отдаленное сиянье, / Их утешительный привет / Часы унынья сокращает. / Что память? Черная доска, / На коей времени рука / Всю нашу жизнь изображает / И долгий вечер старика / Началом повести пленяет» [30: т. 1, 315]. Совершенно очевидно, что традиционный для жанра образ воспоминания как «утешительного привета» стилистически диссонирует с архаической эмблематикой грифельной доски¹¹⁰ и сопутствующей ей прямолинейной дидактикой, восходящей к доромантическому наследию.

Насколько причастен к последнему случаю Байрон? Непосредственного влияния именно байронической стилистики здесь обнаружить нельзя, но сама проблематизация мотива с помощью двух разных традиционных средств налицо. Это свидетельствует о поиске нового содержания в границах унылой элегии. Байроническая же тема возникает там, где воспоминание программно перестает выражать смысл традиционного элегического утешения и предстает то

[5: т. 2, 141); «и тот, кто был этой возлюбленной, не предназначен для глаз пошляков», «Подробный счёт былых потерь — / Чем были мы, что мы теперь — / Разбил бы слабые сердца, / Моё же стойко до конца» («Стансы к леди, написанные при отъезде из Англии», перевод В. Рогова) [5: т. 2, 44]; «помраченное, вредоносное виденье памяти», «моя страждущая память», «мои сердце или разум всё ещё испытывают боль от воспоминаний».

¹⁰⁸ «Увы! В самозабвении таком / Лишь с мукой вспоминают о былом!» (перевод Г. Шенгели) [5: т. 3, 150].

¹⁰⁹ «Разуверение» («Не искушай меня без нужды...») определено как элегия при первой публикации (возможно, самим автором). См.: [6: 396].

¹¹⁰ См. в «Изображении Фелицы» Державина (1789): «Где смерть написана, война / Свинцова грифеля чертами» [15: 140].

как «негреющая звезда» (Н. М. Коншин, «Воспоминание», 1838), то как «сон вчерашний», которому не следует «мучать сердце ныне» (В. Г. Тепляков, «Одиночество», 1832), то как «братская могила» (К. А. Бахтурин, «Я помню дни, не зная славы...», 1836), то как «мятежный призрак», которому следует молчать о «милой старине» (А. И. Подолинский, «Сонет» — «Не потому томительным виденьем...», 1831) [30: т. 1, 365—366, 678; т. 2, 349, 295].

Особенно резко в 1820-е годы новые формулы выразили себя у А. И. Полежаева, чей байронизм был рельефно, так сказать, обоснован биографической ситуацией. Например, в саркастическом и вместе патетическом «Узнике» (1828) этот биографизм подчеркнут программной ссылкой на Байрона: «Солдатский кивер осенил / Главу, достойную венка... / И Чайльд-Гарольдова тоска / Лежит на сердце у того, / Кто не боялся никого...» [28: 78]. В третьей части этого стихотворного цикла разработан мотив «воспоминания о прошлом среди бесчувственной толпы», который восходит к поэзии Байрона (ср., например, приведенные выше строфы из «Чайльд-Гарольда» и «Лары»). Здесь элегическое воспоминание получает несколько характерных противоречивых определений: «соблазнительные сны», «горестное забвенье», «мечта», «милые сердцу думы», «рой видений золотых», «души его обман» [там же: 81]¹¹¹. Совершенно очевидно, что перед нами попытка выразить ту проблематику воспоминания, которая в комплексе восходит (с учетом всех возможных разрозненных отсылок к отечественной поэтической традиции) к байронической смысловой оппозиции «память как мираж и как сверхреальность». (Что не исключает промежуточной семантики: та же «мечта» и ее семантические дериваты в элегической традиции еще способны реанимировать старые негативные значения; см.: [76: 77 и далее].)

Ещё более отчетливо байроническая иступленность выразила себя у Полежаева в «Ожесточённом» (1828): «Земля, раскрой несытую утробу, / Горящей Этной протечи, / И, бурный вихрь, тоску мою и злобу / И память с пеплом развлеки!» [28: 95]. Память из последнего утешения превращается в последнее, чем готов жертвовать байронически настроенный герой во имя титанического самоутверждения.

В поэзии Лермонтова — как ранней, так и зрелой — раскрывается целая идеология прошлого, построенная на сочетании традиционных и авторских значений. Причем авторские значения, как мы надеемся показать, в значительной степени восходят к байроновским значениям и контекстам.

В раннем «Романсе» («Хоть бегут по струнам моим звуки веселья...», 1830) лирический герой Лермонтова заявляет: «Я б много припомнил минут пролетевших, / А я не люблю вспоминать!». Тема памяти приобретает здесь отчетливо диссонирующее звучание, с использованием усиленных образных эмфаз — иногда даже вопреки здравому смыслу. Так, «кровавый призрак» прошлого оказывается в то же время идиллическим образом «оставленной сени» и путеводным «маяком»! См.:

¹¹¹ Впрочем, мотив памяти как «мученья» у Полежаева появляется еще в раннем «Воспоминании» (1825). См.: [там же: 61—62].

Нам память являет ужасные тени,
Кровавый былого призрак,
Он вновь призывает к оставленной сени,
Как в бурю над морем маяк.

[24: т. 1, 323]

Тема памяти в ряде ранних текстов Лермонтова оказывается ключевой и раскрывается как в традиционном элегическом ключе, так и с использованием новых средств.

Примером традиционной трактовки концепта в ранней лирике могут служить, например, стихотворения «Сонет» («Я памятью живу с увядшими мечтами ...», 1832) и «К гению» («Когда во тьме ночей мой, не смыкаясь, взор...», 1829). В них формулируется всевластие памяти и дано стандартное оформление мотива:

Я памятью живу с увядшими мечтами,
Виденья прежних лет толпятся предо мной...

(«Сонет») [там же: 462]

И будет мне луны любезен томный свет,
Как смутный памятник прошедших, милых лет!..

(«К гению») [там же: 151]

Правда, и в этих случаях лермонтовская трактовка не вполне однозначна: в стихотворении «К гению» наряду с устойчивыми элегическими образами (восходящими, в частности, к Батюшкову¹¹²) обнаруживаем диссонирующие с традицией мотивы «укора» и «тяжкого мечтанья» («... прошедших дней укор / Когда зовет меня невольно к воспоминанью: / Какому тяжкому я предаюсь мечтанью!..» [там же]). В традиции «мечта» может рассматриваться и как «отрада», и как «обман», нередко совмещая эти характеристики (как, например, в программной «Мечте» Батюшкова), но проблематика «тяжкой», безысходной мизантропической подавленности ей несвойственна. Это, скорее, напоминает байроновскую болезненую, вызывающую тошнотворные (sickening) воспоминания память.

Если в рассматриваемых стихотворениях эта проблематика имеет еще, так сказать, назывной характер и в целом подчинена привычной логике развития элегического мотива, то в ряде других стихотворений рубежа 1820—30-х годов она выходит на первый план как смысловой «пуант»:

Гляжу назад — прошедшее ужасно;
Гляжу вперед — там нет души родной!

(«К***»¹¹³) [там же: 255]

В этих словах место элегической апелляции к прошлому занимает байроническая безапелляционность. Не случайно именно здесь появляются строки «И Байрона достигнуть я б хотел; / У нас одна душа, одни и те же муки...» [там же]. «Достижение» Байрона происходит, среди прочего, за счет новой проблемати-

¹¹² Прежде всего в разработке мотива гения-хранителя, восходящего к канонизированному русской поэтической традицией стихотворению Батюшкова «Мой гений» («О, память сердца! ты сильнее...»).

¹¹³ «Не думай, чтоб я был достоин сожаленья...» (1830).

зации концепта «воспоминание»: лирический герой определяется через ситуацию невозможных или отринутых связей с прошлым и будущим (с памятью и надеждой — двумя принципиальными опорами для элегической меланхолии).

Не остался без внимания и тот аспект байронически трактованного мотива, который заключается в подчеркнутой тотальности воспоминания, обуславливающей «герметическое» обособление героя среди толпы. В 1831 году Лермонтов предпринимает свободный перевод байроновского стихотворения «Stanzas To A Lady, On Leaving England» («Стансы к леди, написанные при отъезде из Англии»), тема которого — предельная концентрация на предмете воспоминания. Лермонтовский свободный перевод («К Л. — (Подражание Байрону)» представляет собой своего рода выборку основных тематических формул источника (66 строк источника против 24 строк перевода):

У ног других не забывал
Я взор твоих очей;
Любя других, я лишь страдал
Любовью прежних дней;
Так память, демон-властелин,
Все будит старину,
И я твержу один, один:
Люблю, люблю одну!
Принадлежишь другому ты,
Забыт певец тобой;
С тех пор влекут меня мечты
Прочь от земли родной;
Корабль умчит меня от ней
В неизвестную страну,
И повторит волна морей:
Люблю, люблю одну!
И не узнает шумный свет,
Кто нежно так любим,
Как я страдал и сколько лет
Я памятью томим;
И где бы я ни стал искать
Былую тишину,
Все сердце будет мне шептать:
Люблю, люблю одну!

[Там же, 384—385]

Здесь память выступает как предмет двойной трактовки: это «демон-властелин», обладающий почти безраздельной властью над героем, и это предлог для влечения «прочь». Она «томит» и заставляет страдать героя, и она же обуславливает его незаместимую, уникальную позицию среди «шумного света». В ней скрыта «былая тишина» (утраченная идиллия), и она же является источником постоянной любовной тревоги, источником неудовлетворённого чувства. Такую внутреннюю противоречивость мотива, восходящую к Байрону, лирика

Лермонтова будет возобновлять постоянно. (Его разработка в своей вершинной точке даст шедевр «1-е января»: «Как часто, пестрою толпою окружен...»)

В зрелой лирике Лермонтова воспоминание станет предметом намеренного отрицания, которое при этом — парадоксально — как бы высвечивает его, воспоминания, сокровенную, определяющую человека суть: «В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа: / И радость, и муки, и все там ничтожно...» («И скучно и грустно, и некому руку подать...», 1840), «что пользы верить / Тому, чего уж больше нет?...» («Валерик», 1840), «Уж не жду от жизни ничего я, / И не жаль мне прошлого ничуть» («Выхожу один я на дорогу...», 1841) [там же: 68, 92, 127].

У современных Лермонтову и более поздних эпигонов байронического настроения в поэзии этот намеренно заостренный парадокс иногда приобретает вид привычной и даже утрированной формулы отрицания — у В. Г. Бенедиктова:

Я не люблю воспоминаний — нет!
О, если б всё, всё сердце позабыло!
Пересмотрев ряды минувших лет,
Я думаю, зачем всё это было?

Прошедшее за мною, как змея,
Шипя ползёт. Его я проклинаяю.
Всё, что узнал, ношу как бремя я
И говорю: «Зачем я это знаю?»

(«Прежде и теперь», между 1850 и 1856) [8: 348]

— или непреднамеренного нонсенса. Так, Аполлон Григорьев, интерпретатор и переводчик «пламенных строф» Байрона (выражение из письма Григорьева 1861 года к Н. Н. Страхову [13: т. 2, 427]), допускает в цикле «Дневник любви и молитвы» (конец 1840 — начало 1850-х годов) строки: «Не в силах удержать и дум и чувств избыток, / Закрыв я холодно воспоминанья свиток» [14: 103]. Холодность испытывающего «избыток чувств» героя кажется какой-то ошибкой, если не учитывать, что перед нами именно парадоксальное заострение байронического (несмотря на пушкинскую цитату) discord'a: памяти одновременно адресованы и «да», и «нет» лирического героя.

Отсюда и возможность стилистического совмещения высокого и низкого аспектов темы: «А я *Манфреда* мукой адской, / Своею памятью *дурацкой* / Наказан... (курсив наш. — Е. Т.)» (Ап. Григорьев, «Вверх по Волге») [там же: 283], — причем высокий аспект красноречиво помечен мотивом, восходящим к основоположнику концептуального переосмысления этой поэтической темы. Противоречивое единство титанического самоутверждения и соприсущего ему мучения выражается у Григорьева опять-таки в образе, имеющем явственную байроническую подоплеку: «Прочь, прочь ты, коршун Прометей, / Прочь, злая память... Не жалея, / Сосеешь ты сердце, рвешь ты грудь...» [там же]¹¹⁴.

¹¹⁴ Ап. Григорьев перевел «Прометей» Байрона в 1861 году, а «Вверх по Волге» датируется 1862 годом. Но дело даже не в этом: образ титана в его байроническом «изводе» возникает у Григорьева гораздо раньше, ещё в «Старых песнях, старых сказках», часть 6, 1846. «Прометей — в виде Байроновых героев» упоминают-

Развитие байронических аспектов мотива могло вывести и за пределы собственно байроновской темы: так, как это оказалось возможным у Баратынского в стихотворении «Всегда и в пурпуре и в злате...» (1840). См.:

Всегда и в пурпуре и в злате,
В красе негаснущих страстей,
Ты не вздыхаешь об утрате
Какой-то младости твоей.
И юных граций ты прелестней!
И твой закат пышней, чем день!
Ты сладострастней, ты телесней
Живых, блистательная тень!

[6: 195]

Полное, аксиологически мотивированное отрицание сосредоточенной элегической памяти о прошлом (актуальная полнота «негаснущих страстей» вытесняет память об утратах) делает возможной ту выразительную демистификацию элегического словаря (при сохранении стилистического ореола, характерного для элегической школы), которая совершается здесь у Баратынского: «тень» оказывается «сладострастней» и «телесней», чем жизнь. Это не жертва жизнью во имя метафизических компенсаций или их перспектив, как в преромантической элегии, и не бунтующая жизненность сознания лирического героя у Байрона (ср. приведённые ниже, в главе, содержащей сравнение элегического жанра у Байрона и Лермонтова, характеристики, касающиеся поэтики интенсификации мотива у Байрона), но жизненность самой жизни, подчёркнутая с помощью переосмысленного элегического словаря.

3.4. Элегический жанр Байрона и Лермонтова: проблема сравнительной типологии

Байрон оказал сильное психологическое и литературное влияние на Лермонтова: эту точку зрения не назовешь оригинальной. Литература, посвященная теме близости Лермонтова к Байрону и вопросу принципиальных различий между ними, начала составляться ещё при жизни самого Лермонтова. Однако, как представляется, бросающееся в глаза сходство поэтических настроений мешала и мешает до сих пор практическому анализу лирических текстов Байрона и Лермонтова в аспекте жанровой преемственности. Этот анализ тем более необходим, что в ряде случаев он позволяет увидеть движение традиционных жанров во «внежанровую» эпоху в более резком фокусе, чем обычно. Мы исходим из того, что именно Байрон создает новый (и, возможно, исторически последний) тип элегичности, а Лермонтов создает одно из самых глубоких и отчетливых поэтических воплощений этого типа.

В малых лирических формах Байрон следует тому же принципу, что и в поэмах, и в драматических поэмах: достигать максимальной «интенсивности»

ся и в программной статье «Искусство и нравственность». См.: [13: т. 2, 249]. Сама формула муки, преодолеваемой за счёт внутренних резервов байронической личности, афористически выражена в «Жалобе Тассо» Байрона («The Lament of Tasso», 1817): «For I have anguish yet to bear — and how? / I know not that — but in the innate force / Of my own spirit shall be found resource» [46: vol. 4, 145] — «Ибо мне придётся к тому же перенести муки: а как? Я не знаю этого, но средство должно быть найдено в присущей мне силе духа».

(ср.: «'Tis to create, and in creating live / A being more intense, that we endow / With form our fancy...» — «Паломничество Чайльд-Гарольда», песнь третья, строфа VI [46: vol. 2, 219])¹¹⁵. Возможно, поэтика интенсификации, при помощи которой он стал добиваться особой «эмоциональной значительности» (Жирмунский) своих поэтических текстов, впервые начинает проявляться у него именно в элегических контекстах. Показательным в этом отношении является уже приводившийся пример «Remembrance» (1806):

'Tis done! — I saw it in my dreams:
No more with Hope the future beams;
My days of happiness are few:
Chill'd by Misfortune's wintry blast,
My dawn of Life is overcast;
Love, Hope, and Joy, alike adieu!
Would I could add Remembrance too!¹¹⁶

[46: vol. 1, 211]

Перед нами случай, который Б.М. Эйхенбаум в отношении поэзии Лермонтова (по поводу «И скучно, и грустно...») назвал снижением элегии «до альбомной медитации» [202: 154]. Но если лермонтовские «мелочи» были принципиальными для их автора, то «Remembrance» изначально имеет соответствующий формату альбомный характер: стихотворение построено как изящная игра ходовыми поэтическими формулами (оно не было включено ни в один из прижизненных сборников Байрона и было впервые опубликовано только в 1832 году). Вместе с тем эти ходовые формулы суть формулы «унылой» элегии: мотив утраты юности, характерная «аксиологическая» шкала («Love, Hope, and Joy»), аллегоризм («misfortune's wintry blast», «dawn of life»), мотивы рокового предвиденья, безнадежности, утраченной любви¹¹⁷. Но, кроме того, в «Remembrance» есть нечто, не вписывающееся в традиционную поэтику.

Интонации здесь модулированы весьма энергично (в этом отношении характерен уже зачин, — «'tis done!» / «все кончено!» — который затем будет воспроизведен в других поэтических текстах Байрона и — вариативно — в текстах его последователей). Особенно интересна концовка, в которой горькая ирония облечена в афористическую форму. Речь идет о памяти/воспоминании — подлинном нерве любого элегического состояния. Но содержание последней строки перекрывается модальностью, выражающей, как уже отмечалось выше, неразрешимое состояние души: «*Would I could add Remembrance too!*» (курсив наш. — *E. T.*). (Заметим в скобках, что традиционная элегия предполагала в финале, скорее, какую-либо разновидность смыслового «каданса»: в виде метафизической перспективы или гармонически выраженной резиньации.)

¹¹⁵ «Их удержать, облечь их в плоть живую, / Чтоб тень была живее нас самих» (перевод В. Левики) [5: т. 2, 200]. Об «интенсивности переживания» в лирике Байрона пишет Н. Я. Дьяконова (см.: [110: 105]).

¹¹⁶ «Всё кончено! Я предвидел это в своих снах: будущее более не освещено надеждой. Дни моего счастья сочтены: рассвет моей жизни, охлаждённый зимним дыханием несчастья, затянут мглой. Любовь, Надежда и Радость, прощайте! Если бы я смог прибавить: и Воспоминанье!»

¹¹⁷ Развёрнутую характеристику унылой элегии см.: [76: 118, 124 и далее].

Эта модальность и является подлинным завершением стихотворения-миниатюры. Проблема личности стремится прорваться на первый план. Похожим образом дело обстоит ещё в одной миниатюре — «Lines Written In an Album At Malta» («Строки, записанные в альбом на Мальте», 1809, впервые опубликовано в 1812 году), где будет интенсифицирована поэтика кладбищенской элегии. В этой мини-элегии энергия выражена также напряжённой адресностью текста — еще одна особенность байроновского элегизма.

As o'er the cold sepulchral stone
Some *name* arrests the passer-by;
Thus, when thou view'st this page alone,
May *mine* attract thy pensive eye!

And when by thee that name is read,
Perchance in some succeeding year,
Reflect on *me* as on the *dead*,
And think my *Heart* is buried *here*.¹¹⁸

[46: vol. 3, 4—5]

Элегическая ситуация здесь перенесена в воображаемое будущее, а приметы кладбищенской элегии (надгробный камень, одинокий прохожий/странник, тема безвременно почившего поэта¹¹⁹), скорее, поэтически оформляют этот перенос, нежели представляют собой самостоятельные мотивы. Что же является центральным мотивом? — инверсированная относительно традиции ситуация: стандартный объект элегического сожаления (бедный поэт) становится в этом случае субъектом элегического исповедания. Элегия заговорила голосом чистой возможности, поставив под знак утраты ещё присутствующее уникальное существование (ср. неявную, но очень важную смысловую оппозицию: «*some name*» — «*mine*», «*that name*», «*on me*»¹²⁰), и этот момент, безусловно, является моментом интенсификации¹²¹. Это не

¹¹⁸ «Как одинокая гробница / Вниманье путника зовет, / Так эта бледная страница / Пусть милый взор твой привлечет. / И если после многих лет / Прочтешь ты, как мечтал поэт, / И вспомнишь, как тебя любил он, / То думай, что его уж нет, / Что сердце здесь похоронил он» (перевод М.Ю. Лермонтова) [5: т. 2, 46]. Курсив в тексте-источнике принадлежит автору. Известны как минимум двенадцать русских обращений-переводов первой половины XIX века к этому тексту (Ф.И. Тютчева, П.А. Вяземского, И.И. Козлова, М.Ю. Лермонтова, Ал. Бистрома, М. Суханова, П. Шкляревского, В. Межевича, В. П. Гаевского, А. Бржеского и анонима в «Москвитянине» 1849 года — по сведениям из 2 тома трёхтомного Собрания сочинений Байрона в «Библиотеке великих писателей» под ред. С. А. Венгерова, 1905), из которых два принадлежат Лермонтову, причем наиболее раннее из лермонтовских обращений известно в двух редакциях.

¹¹⁹ Тема, восходящая в случае с Байроном, разумеется, непосредственно к источнику традиции — «Сельскому кладбищу» Грея и, опосредованно, к различным вариациям темы «бедный поэт».

¹²⁰ «Некое имя» — «*моё*», «<именно> это *имя*», «обо *мне*». Читателю предлагается пройти путь от отстраненно-спекулятивного отношения к «чьему-то имени» до предельно личного отношения к выговаривающему себя вопреки смерти «сердцу» автора и к его неповторимому «имени».

¹²¹ Сама тема отсутствия как смерти, кратко обозначенная здесь, будет развита Байроном как особая идеология смерти в стихотворениях 1816 года «Churchill's Grave» и «A Fragment» («Могила Черчилля», «Фрагмент»): «the absent are the dead» — «отсутствующие мертвы» (из «Фрагмента»); см.: [46: vol. 4, 52]. В добайроновских элегических контекстах смерть является эмблемой бренности, «минутного цвета» жизни (Жуков-

обычная элегическая ретроспектива, это горизонт утраты. Не случайно среди выделенных автором слов в тексте альбомной записи выделено слово «here» — «здесь». Оно выделено уже своей финальной позицией, но этого оказалось недостаточно: именно в нём заключена сердцевинная идеология текста. Байрон указывает на постоянно стоящее под угрозой исчезновения своё «здесь» как на наиболее важный элегический ресурс.

Интенсивная поэтика не только сокращает форму, но, главным образом, меняет формат лирической презентации субъекта речи. «Элегия на Ньюстедское аббатство» (1806) вполне нормативна и даже велика по объёму (39 строф-катренов). В ней в целом выдержано оссиановско-«готическое» настроение, но оно преодолевается в итоге формулами самоутверждения:

Yet are his tears no emblem of regret;
Cherish'd Affection only bids them flow;
Pride, Hope, and Love, forbid him to forget,
But warm his bosom, with impassion'd glow.¹²²

[46: vol. 1, 125]

Характерное противопоставление: место элегического «сожаления»¹²³ программно занимает «страстный пыл» («impassioned glow»). Буквально: «forbid him to forget», т.е. «воспретите ему забывать» («ему» — лирическому герою и наследнику Ньюстеда, о котором сказано в 35 строфе «last and youngest of a noble line» [ibid.: 124], т.е. «последний и самый юный из благородного потомства»). Перед нами случай сознательного обновления элегической поэтики, и такие случаи не редкость у Байрона.

В уже упоминавшихся «Stanzas» («And thou art dead...», 1812) элегическая тема (смерть возлюбленной) развивается как выпад в адрес элегического поведения, характерного для погребальной (элегия на погребение), пасторальной и кладбищенской элегий, особенно резко в окончаниях первой и второй строф: «There is an eye which could not brook / A moment on that grave to look», «To me there needs no stone to tell, / 'Tis Nothing that I loved so well»¹²⁴ [ibid.: vol. 3, 41—42]. Чтобы понять резкость этого выпада, нужно

ский, «Вечер» [20: т. 1, 49]), а отсутствие друга или возлюбленной трактуется как обычный предмет элегических сожалений (см. у Шенстона: элегия содержит «the grief of absent or neglected lovers», т.е. «скорбь об отсутствующих или забывчивых возлюбленных» [228: 64]). В «Сельском кладбище» ситуация напоминает байроновскую: она также содержит предвидение смерти («Быть может, селянин с почтенной сединою / Так будет о тебе пришельцу говорить...» [20: т. 1, 46]). Но смерть остаётся при этом поэтически оформленным фактическим событием, тогда как у Байрона она превращается в постоянную внутреннюю перспективу отсутствия. Лирический и лиро-эпический герой Байрона постоянно находится на грани такого отсутствия (а странствие, вынужденное или нет, превращается в форму этой пограничной ситуации).

¹²² «Но слезы те не жалость будит в нем: / Исторгло их из сердца уваженья! / Любовь, Надежда, Гордость — как огнем, / Сжигают грудь и не дают забвенья» [5: т. 2, 24] (не вполне точный для нашей задачи перевод В. Брюсова: выражения «не давать забвенья» и, как в источнике, «запретить забвенья» выражают разные смыслы).

¹²³ «Regret» — господствующее настроение как в кладбищенской элегии, так и в «поэзии руин», к которой можно по формальным признакам отнести «Elegy on Newstead Abbey» и к которой отсылает оссиановская цитата в эпиграфе: «It is the voice of years, that are gone! they roll before me, with all their deeds» [46: vol. 1, 116], т.е. «это голос лет, которые прошли! они идут передо мной <моим мысленным взором> со всеми их деяниями».

¹²⁴ «Есть око, которому невыносим вид могильного холма», «Мне не нужен могильный камень, чтобы сказать: то, что я любил, стало ничем».

знать, какой эмфазой неизменно сопровождалась в поэтической традиции XVIII — XIX веков мотивы могильного холма и надгробия — этих священных и всегда *что-то говорящих сердцу* предметов элегического мира¹²⁵. Тогда в какую сторону начинает двигаться элегическая тема у Байрона?

В итоге тема раскрывается как подчеркнутая презентация лирического «я», способного самостоятельно, без посредника в лице *гения могил* («тайного вождя» для элегического путника¹²⁶), вместить бессмертную часть чужой души и даровать ей исключительную гарантию посмертного существования: «The all of thine that cannot die / Through dark and dread Eternity / Returns again to me» [ibid.: vol. 3, 44]¹²⁷. (Попутно заметим, что здесь снабжается отрицательными определениями не образ времени, что было привычно, а образ вечности — всегда позитивный в традиционной элегии¹²⁸, то есть совершается ещё одно намеренное действие против традиции.)

В «To Time» («К времени», 1812) образ быстротечного времени — ещё один постоянный мотив унылой элегии — наделен чертами слепой и не достигающей своей цели силы (см.: [46: vol. 3, 60—61]). В «Remind me not, remind me not...» («Не вспоминай, не вспоминай...») воспоминание о прошедшей любви из области элегических видений, в которых образ возлюбленной почти дематериализован (в соответствии с петраркистской традицией¹²⁹), перемещается в область непосредственных витальных импульсов — настолько непосредственных, что лирическому субъекту приходится делать красноречивую оговорку («and, sooth to say, that very dream»¹³⁰), но даже с оговоркой образ возлюбленной отмечен чертами явственной эротической галлюцинации (сиянье глаз «in rapture's wild reality»¹³¹) [46: vol. I, 270]. И т. д.

Возможно, речь должна идти о радикальном отказе от элегической поэтики у Байрона? Вряд ли, потому что остается главный конституирующий элегию момент: подчеркнутая рекурсивность, обращённость сознания к «другому» в себе (к «идеальному слушателю»). Тема памяти — ключевая для новоевропейской элегии и для лирики Байрона; однако у него это не «унылая» или утешительно-меланхолическая, но резко-болезненная память («Remind me not, remind me not...»). Не психология промежуточных, полуотчётливых состояний (меланхолия), но психология эмоционального взрыва отличает зрелую элегичность Байрона.

Современники осознавали сложность, иногда конфликтность и тем не менее *наличие* связи между поэзией Байрона и элегической традицией. Так, Кюхельбекер («О направлении нашей поэзии...»), критикуя элегического ге-

¹²⁵ Ср.: «Сей храм, сей темный свод, сей тихий мавзолей, / Сей факел гаснущий и долу обращенный...» (Жуковский, «Славянка») [20: т. 1, 52].

¹²⁶ «Тайный вождь» — наименование в «Славянке» двойственного существа: гения места в Павловском некрополе и ангела [там же: 55].

¹²⁷ «Всё то в тебе, что не может умереть, вновь вернётся ко мне через тёмную, внушающую ужас вечность».

¹²⁸ Внушающая ужас вечность — образ, восходящий к юнгианской традиции «ночной поэзии». Он появляется в начальных строках «Первой ночи» Юнговских «Ночных мыслей»: «A dread eternity!» («Ужасная вечность!») [54].

¹²⁹ См. об этом: [76: 198].

¹³⁰ «И, по правде говоря, это тот самый сон».

¹³¹ «С захватывающей, дикой силой присутствия».

роя как «отжившего для всего брюзгу», указывает на его присутствие «даже у самого Байрона»¹³². Но мягкий эгоцентризм элегии был преобразован Байроном: на месте гармонического/меланхолического «затухания» эмоциональной сферы в каком-либо смысловом кадансе — возникает финальный взрыв, выброс психической энергии. Момент конфликта «мечты» и «реальности» не размывается в элегической монотонии и не упраздняется метафизической перспективой или каким-либо еще «успокоением», но предстает как подчеркнутый разными экспрессивными средствами пуант.

(Внешне это похоже на резкий поворот от элегической тоски к одическому «восторгу» в английской романтической оде, но только внешне: здесь нет момента экстатического перерождения, присущего позиции одического певца (см. об этом у М. О. Свердлова в работе «О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода?» [174: 120—126]). Напротив, перед нами пафос предельного самовыявления, обретающий стартовую точку в ситуации отсутствия необходимого «другого» и тяги к нему.)

Подведём предварительные итоги: очевидна некоторая «экстремальность» уже раннего байроновского элегизма на фоне «унылой» элегии. Умиротворённость этой элегии с ее ходовыми формулами и стандартными ситуациями была буквально взорвана напряжённым выявлением личности в элегических контекстах Байрона. В подоплёке здесь кроется поистине титаническая по своей неисполнимости задача: достичь чистого самоотношения. (Заметим в скобках, что скептицизм и демонизм, ставшие визитной карточкой байронизма, — лишь формы культурного объективирования этой ситуации.) Элегическая утрата освобождает экзистенциальное пространство для заявления единственно полноценной реальности в мире Байрона — реальности все вмещающего и вместе с тем титанически разорванного всеми конфликтами «я». Как можно более резкий момент самоопределения и есть момент смыслового торжества, а также наиболее полноценный лирический ресурс в такой поэзии, и элегия как плач о «другом» и как плач о «себе» закономерно превращается в ситуацию резкого прояснения лирического «я здесь».

Отсюда, кстати, понятен пафос усиленного отрицания, присущий байронической элегии: это способ наиболее отчётливо заявить о суверенности лирического субъекта. Так элегия трансформируется в «думу» о безысходном несовпадении чистой субъективности с какой бы то ни было опредмечивающей ее реальностью (и поэтому фраза «я не Байрон» байронична в своей глубинной мировоззренческой основе). При этом сама элегичность с её устойчивыми проявлениями и, главное, с её ещё не до конца использованными поэтической традицией лирическими ресурсами превращается в своего рода «абсолютный сценарий», позволяющий артикулировать неразрешимую проблему суверенности.

Оплакивание того, что отсутствует, как и упование на то, что, может быть, ещё предстоит, — лишь формы реализации этого сценария, но не его

¹³² См.: [141: 195]. Правда, Кюхельбекер упоминает «Паломничество Чайльд-Гарольда», но в силу осознававшегося современниками единства байронической личности суждение может быть перенесено на всю поэзию Байрона.

смысловой горизонт, в виду которого проясняется основная ситуация: «быть для себя — значит еще предстоять себе» [64: 109]¹³³. Именно горизонт возможного как сфера полноценного самовыявления явственно возникает в элегических контекстах Байрона. Ни совпадение с ритмами природы (элегическая осень), ни разлад с ними (элегическая весна), ни поглощённость руинами и преданиями исторического прошлого («воспоминанье о милом радостном и скорбном старины»), ни устремление в мистико-метафизическую перспективу («сие к далекому стремленье»¹³⁴) не реализуют «абсолютный сценарий» (В. А. Сакутин) элегии вполне. В лирике Байрона сделано ощутимое усилие к такой реализации.

Как это выразилось поэтически? Поэтика элегического резонанса уступает место (не вполне при этом исчезая) поэтике открытой лирической презентации «я», зачастую подчеркнутой усиленными риторическими средствами. В многообразных отрицаниях, в том числе в отрицании элегических утешений, здесь проявляет себя та «vital power» (выражение из первой строфы «Remind me not, remind me not ...» [46: vol. 1, 268]¹³⁵), которая у современников должна была программно затухать в меланхолическом самозабвении. При этом собственно элегическая установка на передачу внутреннего пространства, на интроспекцию (как правило, в границах какого-нибудь «далевого» образа) остается в силе.

Уроки байроновского элегизма были восприняты русской поэзией, но уже в тот исторический момент, когда элегия как жанр, казалось, отжила свой срок. Байронические мотивы в 1820-е годы (как это было показано выше в связи с циклом В. И. Туманского) входят в русскую элегию со стороны поэм и драм Байрона в большей степени, нежели со стороны его лирики. Тем не менее, поскольку тип лирического героя был единым, обновление русской элегии (Пушкин, Козлов, Тепляков и др.) во многом совершается под воздействием «бурного» (определение Н. Я. Дьяконовой [110: 104]) байроновского лиризма.

¹³³ О философской схематике культурных «матриц», содержащих «абсолютный сценарий явления» см.: [172: 52 и далее].

¹³⁴ Жуковский, «Невыразимое». См.: [20: т. 1, 287].

¹³⁵ См.: «Remind me not, remind me not, / Of those beloved, those vanish'd hours, / When all my soul was given to thee; / Hours that may never be forgot, / Till Time unnerves our vital powers, / And thou and I shall cease to be» — «Не вспоминай (буквально: не напоминай мне), не вспоминай о тех желанных, тех исчезнувших (навсегда) часах, когда моя душа полностью принадлежала тебе; о часах, которые, быть может, пребудут незабвенными до тех пор, пока время не ослабит наши жизненные силы и мы с тобой не перестанем быть». В этом относительно раннем тексте вся парадоксальность байроновского субъективизма, подчеркнутая средствами его интенсивной поэтики, уже налицо. Поэтическая мысль такова: не вспоминай о том, чего нельзя забыть — до тех пор, пока это «нельзя» поддержано жизненными силами. Элегия оказывается возможной как титаническое (преодолевающее себя: здесь отрицательная эмпфаза памяти благодаря позиции зачина выглядит как непосредственно-витальный жест) самоутверждение через хранимое в душе драгоценное прошлое — в границах жизни и её «сил». Если вспомнить, что ведущей идеологией поздней преромантической и ранней романтической элегии был неоплатонизм (см.: [76: 196 и далее]), то станет ясно, что перед нами новая элегичность. Когда Лермонтов сочувственно перелагал строки Гейне о возлюбленных, не узнавших друг друга в ином мире («И смерть пришла: наступило за гробом свиданье... / Но в мире новом друг друга они не узнали» («Они любили друг друга так долго и нежно...», 1841) [24: т. 1, 118], он, в сущности, следовал за Байроном в его логике отказа от неоплатонических версий подлинного существования по ту сторону жизни — во имя максимального самовыражения в экзистенциальной точке присутствия.

И все же случай прямого и при этом *системного* воздействия элегической лирики Байрона был, пожалуй, единственным. Это случай Лермонтова.

Впрочем, наличие элегического жанра (даже несмотря на появление в ранней лирике двух стихотворений, 1829 и 1830 годов, под названием «Элегия») у Лермонтова нужно еще доказать. Так, Б. М. Эйхенбаум полагал, что «классических элегий» у Лермонтова нет, вместо них у него появляются «меланхолические медитации» [202: 225, 230] (трудно сказать, в какой степени сознательно здесь допущено сопоставление с модифицированной элегичностью Ламартина, поскольку это выражение контаминирует название сборника французского поэта «*Méditations*» и неоднократно приводившееся нами выражение Вяземского о его «меланхолических аксиомах»). Л. М. Аринштейн более осторожен в своих суждениях о жанре у Лермонтова: «В большинстве случаев произведения Лермонтова так или иначе приближаются к традиционным жанровым моделям — к элегии, романсу, мадригалу, посланию, но отклонения от традиционной жанровой модели у него всегда велики; четкими жанровыми признаками его произведения чаще всего не обладают» [61: 43—44].

Впрочем, само по себе утверждение об отсутствии «классических элегий» еще не означает отсутствия у Лермонтова каких-либо форм модернизированной элегичности: скорее, оно доказывает именно их присутствие. Элегическая лирика Байрона также резко выделяется «на фоне элегически окрашенной сентиментальности, господствовавшей в английской лирике начала XIX века» [110: 102]. Более определенным кажется вывод Л. Я. Гинзбург: лермонтовский лирический герой «отличается принципиально... от субъекта оды и элегии, который был абстрактным жанровым условием» [95: 152]. Но если поставить вопрос о генезисе такого героя, то субъекты оды и элегии уже не выглядят как «абстрактное жанровое условие»: они становятся одним из исторических условий для новых лирических реализаций.

Это хорошо ощущали современники. Так, Белинский возводил лермонтовскую лирическую рефлексию именно к той эпохе, когда «элегия сменила оду и стала господствующим родом поэзии» («Стихотворения М. Лермонтова»: [65: т. 3, 257—258]). С. А. Раевский в объяснительной записке «О происхождении стихов на смерть Пушкина» называет «Смерть Поэта» «элегическими стихами» (правда, первую редакцию текста, без знаменитых последних шестнадцати строк — см.: [82: 394]). Современный исследователь Л. И. Вольперт указывает на хорошо ощущаемое в поэзии Лермонтова влияние французской элегической традиции (Шенье, Арно); см.: [85]. Как и в случае с Байроном, в поэзии Лермонтова возникает «бурная» элегия, чьи типологические особенности, тем не менее, не могут быть объяснены без обращения к жанровой платформе.

Разберём «Элегии» 1829 и 1830 годов — с точки зрения их близости к традиционной элегичности и с точки зрения возможных «байронических» трансформаций последней. В «Элегии» 1829 года («О! Если б дни мои текли...») сетования на «преждевременные страсти» примыкают к традиционному элегическому мотиву «утрата юности». Вместе с тем текст построен как

переход от неисполнимого желания («Когда бы... мной игры младости любимы быть могли») к антитезе «Но для меня весь мир и пуст и скучен» [24: т. 1, 180]. Этот переход сопровождается нарастанием интонационной эмфазы, достигающей высшей точки в последних строках. «Угасшие» чувства, таким образом, предстают как повод для нагнетания лирической эмоции. В тексте есть определенное противоречие: признание в мировой «пустоте» и «скуке» не исключает для лирического героя поиска «славы» и «похвал» — впрочем, как средства искомого пробуждения эмоций:

Ищу измен и новых чувствований,
Которые живут хоть колкостью своей
Мне кровь, угасшую от грусти и страданий,
От преждевременных страстей!..

[Там же]

Невозможность идиллии и «угасание» жизненных энергий — безусловно, элегические темы. Вопрос в том, как они выражены здесь. Напряжённая модальность первой части текста («о! если б... когда бы... тогда б») сменяется не менее интонационно напряжённым отрицанием мира и признанием в попытках «оживить» чувства. Подразумеваемая бесплодность этих попыток и их постоянное возобновление образуют ситуацию неразрешимой проблемы, чья неразрешимость и выражена лирическим крещендо в финале. Это байроническая логика развития элегической темы.

Кроме того, перед нами небольшой компендиум байронических мотивов: «когда бы... мной игры младости любимы быть могли» — вариация известного зачина «I would I were a careless child...» («если б я был беззаботным ребёнком»). Утверждение «пустоты» мира и своего одинокого положения в нём находит соответствие в целом ряде байроновских формул, среди которых, пожалуй, наиболее известную содержат строфы CXII и CXIII третьей песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «I have not loved the world, nor the world me» [46: vol. 2, 286] («Как мир — со мной, так враждовал я с миром», перевод В. Левики; см.: [5: т. 2, 231]). Как и признание в раннем опыте, ср.: «I have out-lived myself by many a day; / Having survived so many things that were» [46: vol. 4, 61] («Послание Августе»; «Я пережил намного жизни сроки — / Затем, что много в жизни пережил», перевод Б. Лейтина; см.: [5: т. 2, 105]).

Правда, эти мотивы соединены в ультра-байроническую комбинацию, характерную не столько для поэзии самого английского поэта, сколько для байронической традиции 1820—30-х годов. (Ср., напр., «Элегию» В. И. Туманского¹³⁶.) Для нас в этом случае важно отметить преемственность в главном: «элегией» названо то, что содержит внешне совсем не элегический порыв к обновлению чувств (и который в то же время всё же элегичен, так как совершается в безнадежной «пустоте» мира). Проблема личности резко (хоть и по-юношески неловко) обозначена как неразрешимая, и этого достаточно для примыкания именно к байроническому жанру.

«Элегия» 1830 года («Дробись, дробись, волна ночная...») внешне развивает ту же элегическую тему охлаждающего опыта: «Как жалок тот, чья мла-

¹³⁶ «Не озабочен жизнью я!..» (1825); см.: [30: т. 1, 279—280].

дость принесла / Морщину лишнюю для старого чела» [24: т. 1, 243]. Но есть существенные перемены: 1) контрастным фоном для «охлажденного» одиночества героя вместо идиллии «игр младости» служит идиллия естественной жизни «рыбарей» («Семья беспечная сидит вкруг огонька»), 2) в экспозиции появляется морской ландшафт, 3) появляется мотив странничества («оставил берег земли своей родной») [там же: 243—244]. Комментаторы указывают на связь этого текста с крымской элегией Пушкина 1820 года («Погасло дневное светило...») и с «Цыганами» (откуда заимствовано выражение «добровольное изгнание»¹³⁷); см.: [там же: т. 1, 609]. Не меньше оснований для сопоставления этой лермонтовской элегии с «Паломничеством Чайльд-Гарольда».

Дробись, дробись, волна ночная,
И пеной орошай брега 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 желая.

[Там же: 243]

Одиночество элегического героя раскрывается в хорошо узнаваемой байронической обстановке, и даже повтор в первой строке явно восходит к знаменитой разработке в четвертой песне «Паломничества Чайльд-Гарольда» («Roll on, thou deep and dark blue Ocean — roll!»¹³⁸, строфа CLXXIX [46: vol. 2, 457]), а ситуация лирического героя, стоящего над морем, — к «Ночной песне» Гарольда: «And now I'm in the world alone, / Upon the wide, wide sea»¹³⁹ [ibid.: 30]. «Морская» экспозиция в «Элегии» 1830 года очень коротка (первые три строки) и далее никак не разрабатывается, как если бы нужен был только ясный знак байронической темы. И замыкается «Элегия» как цитатой из «Цыган», так и реминисценцией общего для Пушкина и Лермонтова источника: «добровольное изгнание» [24: т. 1, 244] является переводом-перифразой выражения «self-exiled» («самоизгнанный») из того же «Паломничества Чайльд-Гарольда» (песнь третья, строфа XVI [46: vol. 2, 225]). Вообще формула завершающих элегию строк — «...оставил берег земли своей родной / Для добровольного изгнания!» — откровенно «гарольдовская» (ср. знаменитый зачин «Adieu, adieu! my native shore»¹⁴⁰ из песни Гарольда [46: vol. 2, 26]). Если в элегии 1829 года тема «добровольного изгнания» только намечена (её можно расслышать в строке «ищу измен и новых чувствований»), то здесь она вполне явственна.

Но сами по себе знаки байронической темы ещё не свидетельствуют о

¹³⁷ Ср. у Пушкина: «А я... одно мое желанье / С тобой делить любовь, досуг / И добровольное изгнание» (слова Алеко, обращённые к Земфире) [33: т. 4, 155].

¹³⁸ «Кати, кати свои валы, ты, глубокий и тёмный, синий Океан!». Сам глагол «дробись» у Лермонтова, возможно, восходит к переложению этих строф Батюшковым: «И есть гармония в сем говоре валов, / Дробящихся в пустынном беге» [7: т. 1, 414].

¹³⁹ «И ныне я, один во всём мире, <стою> над бескрайним морем».

¹⁴⁰ «Прощай, прощай, мой родной берег!».

восприятию уроков нового элегизма. Смысловое напряжение возникает там, где лирический герой обозначает границы элегического сценария: он (герой) далек от пространственно близкой ему идиллии естественной жизни «рыбарей» («Но я далек от счастья их душой»¹⁴¹) и удерживает перед внутренним взором «далевые» образы прошлого: «Года погибшие являются всечасно» [24: т. 1, 243]. Тема раннего опыта и тема элегических сожалений об утраченной юности образуют в этом контексте почти оксюморонное сочетание: «Я помню блеск обманчивой столицы, / Веселий пагубных невозвратимый рой» [там же] (в зоне элегического «невозвратимого» и, следовательно, взыскуемого оказывается то, что признаётся обманчивым и пагубным). Это противоречие утверждается как эмоциональный нерв элегии: «Твержу, твержу душе: забудь. / Он (взор из прошлого. — Е. Т.) все передо мной: я все твержу напрасно!..» [там же].

Невозможность принадлежать актуальному миру идиллии¹⁴² и принадлежность далекому образу прошлого (в котором негативные и позитивные признаки совмещены) дают то необходимое противоречие, ту необходимую для самоутверждения лермонтовского героя меру внутренней «страшной пустоты» [там же: 224], которые превращают диссонанс в законное средство элегического развертывания темы. Это и есть та «доза горького алкоголя» (выражение Эйхенбаума [202: 225]), которую Лермонтов, как и Байрон, привносит в традиционный элегический контекст. Исповедание «опустошенной» души является здесь единственным полноценным заданием. (Если в традиционной элегической поэтике резонанса господствовало эмфатическое «как», выражающее сочувственные «вибрации» — выражение Г. А. Гуковского [105: 47] — души, оформляющее их как основную тему, то в новой элегической поэтике диссонанса преобладает эмфатическое «кто... как я», преодолевающее всякий гармонизм во имя выявления своих отрицательных определений.) Здесь Лермонтов — сознательный преемник интенсивного метода Байрона.

Есть и такие ранние тексты, в которых Лермонтов на глазах читателя совершает переход от традиционной элегической топики к байроническому

¹⁴¹ Этот идиллический образ является реминисценцией идиллии «Рыбаки» Гнедича (1821), признанной современниками образцовой для этого жанра (узнаваемые мотивы: огонь костра, старик-рыбак). Ср.: «Огонь лишь дымится пред кущею рыбака старца» [11: 200]. Вообще образ рыбака, как и «поселянина», был опознавательным мотивом идиллии, который мог быть разработан как в качестве самостоятельного мотива, так и факультативно, в границах вмещающего контекста, в том числе элегического (ср. в «Вечере» Жуковского: «И, сети склав, рыбак на легком челноке / Плывет у берега меж кустами» [20: т. 1, 48]).

¹⁴² Строка «О, если б я в сем месте (то есть среди «рыбарей». — Е. Т.) был рожден» [24: т. 1, 243] вновь напоминает о «Паломничестве Чайльд-Гарольда». Ср.: «if in another station born» (песнь 4, строфа XXXVII [46: vol. 2, 357]). Эта строка («если б был рождён в ином состоянии») не имеет прямого отношения к исповеданиям героя поэмы: она относится к меценату и гонителю Торквато Тассо герцогу Феррары Альфонсо II Феррарскому. Но известно, что тексты Байрона в силу своей подчеркнутой афористичности могли восприниматься именно так: построчно, по фразам, нередко вне ближайшего контекста. Д. Е. Максимов считает, что «Элегия» 1830 года благодаря этому мотиву выражает «томление и тоску по человеку, человеческому дружелюбию и дружественному кругу» [148: 14], но можно взглянуть на это иначе: мотив невозможной причастности к идиллическому миру простых людей является одним из устойчивых отрицательных определений романтического героя, это обязательная составляющая его *типологии* (и цитата из «Цыган» оказывается интертекстуальным маркером, указывающим на это).

«языку страсти» (Батюшков). Один из таких примеров — стихотворение «Кладбище» (1830). Приведём его полностью.

Вчера до самой ночи просидел
Я на кладбище, всё смотрел, смотрел
Вокруг себя; — полстертые слова
Я разбирал. Невольно голова
Наполнилась мечтами; — вновь очей
Я не был в силах оторвать с камней.
Один ушел уж в землю, и на нем
Всё стерлося; там крест к кресту челом
Нагнулся, будто любит, будто сон
Земных страстей узнал в сем месте он...
Вкруг тихо, сладко всё, как мысль о ней;
Краснеючи волнуется пырей
На солнце вечера. Над головой
Жужжа со днем прощаются игрой
Толпящиеся мошки, как народ
Сущест с душой, уставших от работ!..
Стократ велик, кто создал мир! велик!..
Сих мелких тварей надмогильный крик
Творца не больше ль славит иногда,
Чем в пепел обращенные стада?
Чем человек, сей царь над общим злом,
С коварным сердцем, с ложным языком?..

[24 т. 1, 249]

Начинается стихотворение с хорошо узнаваемой традиционной элегической топики: кладбище, вечер, разбирание надписей на надгробных камнях, «мечты» лирического героя: медитация полуфилософского («земные страсти»), полуэротического (сравнение наклонённых друг к другу крестов с любовным влечением, «мысль о ней») характера. Уже этот не вполне ожидаемый (удаляющийся от элегической резиньки) образ существ навеки уснувших, но продолжающих тайно воздействовать на мир «земных страстей», выражающий себя полунамёком через могильную символику, готовит обновление темы, которое происходит именно байронически, как полностью неожиданное сравнение (мошки — толпа уставших работников), влекущее за собой резкое сопоставление масштабов (мошки — стада; творение резче проявляет своё величие в малом и странном, чем в бессмысленных исторических гека-томбах). Развитие темы обрывается на инвективе в адрес человечества, так напоминающей афористическую резкость байроновских характеристик¹⁴³.

Присутствует ли эта преемственность по отношению к Байрону в отчётливом виде в зрелой лирике Лермонтова? На наш взгляд, присутствует, но не только в заимствованиях, а и в значительно более сложных проявлениях.

¹⁴³ Ср., например, хлесткую характеристику Наполеона в «Бронзовом веке»: «The king of kings, and yet of slaves the slave» [46: vol. 5, 555], т.е. «царь царей, хотя и раб рабов».

Сначала о творческих заимствованиях. Существует мотив, который, среди прочих, соединяет элегическую традицию и её байроническую модификацию, проявляя при этом как их сходство, так и различие. Это «опыт». Под ним чаще всего понималось социальное знание, приводящее к разочарованности и к раннему «охлаждению». С позиции такого охлаждённого знания о жизни, «где тусклый опытность светильник зажигает» (Батюшков, «Мечта» [7: т. 1, 205]), герой преромантической элегии вспоминает о том невозвратимом времени, когда была возможной «беспечная юность» [там же], т.е. непосредственное отношение к жизни (ср. у Языкова: «Но вы сокрылись, дни счастливого незнания!»¹⁴⁴). В состав такой «печальной опытности» (Батюшков, «Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» [7: т. 1, 406]), кроме охлаждающих опытов общения с людьми, входит и знакомство с печальными истинами «угрюмых стоиков и скучных мудрецов» (Батюшков, «Мечта» [там же: 205]).

В более поздней русской элегии, подвергшейся влиянию Байрона, этот мотив — избыточного знания (или «бремени познания», если использовать классическую для русской культуры формулу Лермонтова) — выходит на первый план (см. у Баратынского в стихотворении «Дало две доли провидение...» 1823 года: «Вы, знание бытия приявшие / Себе на тягостную часть!» [6: 101]). На смену счастливому, идиллическому неведению раннего возраста (Баратынский: «Я слишком счастлив был спокойствием незнания»¹⁴⁵) приходит знание, обуславливающее недоверчивый, скептический и, как правило, способствующий отстранённости от живых забот взгляд на мир¹⁴⁶. Это состояние среди иных видов «охлаждения» осознаётся как наиболее серьёзное:

Страшно дней не ведать радостных,
Быть чужим среди своих,
Но ужасней истин тягостных
Быть сосудом с дней молодых.

(К.Ф. Рылеев, «Стансы» [37: 98])

За этой ситуацией стоит мифологема райского сада и грехопадения (вкушения от древа познания добра и зла), которая неоднократно как мотив возникала в поэтических текстах Байрона и оказалась у него в тематическом фокусе в драматической поэме «Манфред» (1817) и в поэтической мистерии «Каин» (1821)¹⁴⁷. Кроме того, из текста в текст у Байрона переходит приписываемое Сократу выражение «я знаю, что ничего не знаю» (в байроновском ва-

¹⁴⁴ «Послание к А. Н. Очкину», 1822 [44].

¹⁴⁵ Из поэмы «Воспоминания», 1819 [6: 64].

¹⁴⁶ Об устойчивости этого мотива свидетельствует его воспроизведение в поэзии 1850-х годов. См.: «Всё, что узнал, ношу как бремя я / И говорю: “Зачем я это знаю?”» (Бенедиктов, «Прежде и теперь», между 1850 и 1856) [8: 348]. (Правда, следует заметить, что мотив воспроизведён романтиком, чей литературный расцвет пришёлся на 1830-е годы.)

¹⁴⁷ Знание как специфическая *тягота*, бремя выражено в «Каине» словами Люцифера, обращёнными к сестре Каина Аде: «Ask Eve, your mother: bears she not the knowledge / Of good and evil?» [46: vol. 5, 227] (курсив наш. — Е. Т.). Т.е. «спроси свою мать Еву: *выносит* ли она знание добра и зла?». По мнению Л. Н. Киселёвой, есть основания считать проблематику «Каина» «прямо продолжающей проблематику “Манфреда”» [125: 247]. Охлаждающее свойство знания может выразить себя у Байрона в таком, например, расхожем сочетании, как «холодный скептик» («cold Sceptic» — в «Преображённом уроде», фрагмент 3 части [46: vol. 5, 532]).

рианте «All that we know is, nothing can be known»¹⁴⁸), которое является своего рода регулятором жажды познания (thirst of knowledge — также частотное байроновское выражение). Явственным отзвучиванием книги Екклесиаст звучат слова Манфреда «Sorrow is Knowledge» [46: vol. 4, 85]: «Знание это скорбь»¹⁴⁹. И, наконец, в эпиграф к «Манфреду» помещены не менее знаменитые слова из «Гамлета» о тщетности многознания: «There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy» [46: vol. 4, 77]¹⁵⁰. Сам Байрон осознавался мифопоэтическим преданием как носитель почти абсолютного знания о человеке и мире. К. Ф. Рылеев: «Он всё под солнцем разгадал» («На смерть Байрона») [37: 96]. Важным, как уже отмечалось, является момент несовместимости знания и нормального жизнедействия (не касающийся самого Байрона, естественно). Он, в частности, выражен словами Манфреда о «роковой истине»: «The Tree of Knowledge is not that of Life» [46: vol. 4, 85] — «древо познания не является деревом жизни»¹⁵¹. Пушкин, давая в «Евгении Онегине» характеристику «современному человеку», наделяет его «озлобленным умом, / Кипящим в действии пустом», совмещая эту характеристику с творениями «певца Гяура и Жуана» (глава седьмая, строфа XXII) [33: т. 5, 129].

Этот комплексный мотив был усвоен Лермонтовым и получил у него дальнейшее развитие. Например, в «Демоне» герой — «царь познания и свободы», способный открыть «пучину гордого познания» [24: т. 2, 102, 108]. Здесь явная параллель с байроновским Люцифером осложнена существенным различием: «Трагедия пустоты выражена не в Люцифере, — потому что у Люцифера есть пафос познания, — но именно в демоне» (Л. Я. Гинзбург [97: 41]). Фактически это переинтерпретация байроновского мотива. Но нас больше интересует развитие этого мотива в контекстах, близких к элегическим, например, в «Думе» (1839)¹⁵².

В этом стихотворении, кроме «бремени познания и сомнения», присутствуют ещё несколько элементов, входящих в мотивный комплекс. Это «бездействие»¹⁵³, равнодушие к «добру и злу» (напоминающее нам об акцентиро-

¹⁴⁸ Например, в «Паломничестве Чайльд-Гарольда»: «Well didst thou speak, Athena's wisest son! / "All that we know is, nothing can be known» (песнь вторая, строфа VII [46: vol. 2, 103]). «Ты хорошо сказал, мудрейший сын Афин! — “Всё, что мы знаем, это то, что ничего нельзя знать”».

¹⁴⁹ Ср.: «во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Еккл. 1:18). Откликом этих же слов Екклесиаста является фраза Люцифера в «Каине»: «grief is knowledge» [46: vol. 5, 226], «знание это горе».

¹⁵⁰ «Существует много больше вещей на небесах и на земле, Горацио, чем это снилось твоей философии».

¹⁵¹ Поскольку для романтиков прецедентным текстом, трактующим проблему действия и бездействия, был «Гамлет», то логично здесь указать на то, что в пьесе Шекспира герой, принимающий решение действовать, заявляет о том, что он *стирает* (wipes) все свои записи (знания) из книги своего сознания, чтобы оставить единственную — побуждающую к отмщению (акт 1, сцена 5). См.: [51].

¹⁵² О жанровой природе этого текста высказывались разные суждения (известно, что даже само это название, «дума», предлагалось как жанровое определение, связанное с элегией каким-то двоюродным родством: через критерий медитативности; см., например, об этом: [103: 117]). Нам представляется справедливым суждение Д. Е. Максимова: «“Дума”, в сущности, совмещает признаки элегии и сатиры» [148: 33].

¹⁵³ Мотив знания, соединённого с бездействием, восходит к духовной литературе и, в частности, к хорошо известному тогдашнему русскому образованному читателю «Странствию паломника» Джона Беньяна (вто-

ванном в байронических контекстах *древа добра и зла*), иссушающая ум «бесплодная наука» и — душевный «холод тайный» [24: т. 1, 47]. Все эти элементы восходят и к элегической традиции сюжета «охлаждения», и к Байрону, и все они так или иначе изменены. Во-первых, «познание» лишено здесь всяких черт «истины», пусть и в виде «скучной» (как у Батюшкова) или «тягостной» (как у Рылеева) мудрости. Это только гнетущее бремя. (Мотив как бы намеренно очищен от смысловых полутонов.) Оно, в частности, предстаёт в виде «бесплодной науки», которая так же лишена всяких возможных оправданий. У Байрона существует очень похожий мотив, но он всё же не столь безотраден. Ср.:

And they have only taught him what we know —
That knowledge is not happiness, and science
But an exchange of ignorance for that
Which is another kind of ignorance.¹⁵⁴

Здесь наука (опять же, как у Лермонтова, в смысловой связи с причиняющим несчастье познанием: *knowledge is not happiness*) предстаёт всё же как пусть бессмысленный, но живой, присущий человеческой ограниченности процесс. У Лермонтова этого оттенка нет вовсе. Познание только бременит, а наука не даёт никаких плодов.

«Постыдное» равнодушие лермонтовского коллективного героя к «добру и злу» означает равнодушие к самому познанию, потому что в своей сколь изначальной, столь и предельной задаче оно является познанием добра и зла. «Холод тайный» был бы логичным завершением темы элегико-демонического «охлаждения», но он оказывается связанным у Лермонтова с «огнём в крови»: формулируется резкий — в духе байронической стилистики — смысловой контраст¹⁵⁵. Итак, при наличии набора традиционных для элегического мотивного комплекса «охлаждение» и прошедших через Байрона элементов практически все они оказываются заметно «сдвинутыми» в лермонтовском стихотворении: как относительно традиции, так и относительно Байрона.

Более сложные случаи преемственности у позднего Лермонтова по отношению к поэтическому наследию Байрона могут быть связаны с проблемой адресации (сложной и по самой своей природе). Так, Ю. М. Лотман обратил внимание на сложную логику замещения, которая осуществлена в стихотворении «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841): возникающая из элегической ситуации («погибшая молодость») тема подлинного адресата развивает-

рая половина XVII века). В первой части этой книги есть рассуждение о знании: «Yea, if a man have all knowledge, he may yet be nothing, and so consequently be no child of God. <...> For there is a knowledge that is not attended with doing...» [45]. — «Да, ежели человек обладает всяческим знанием, он всё же может оставаться ничем и, соответственно, не быть слугой Господним. <...> Ибо существует знание, которое не сопровождается деянием...».

¹⁵⁴ Слова Парки в «Манфреде» (акт 2, сцена 4) [46: vol. 4, 114—115]. В переводе И.А. Бунина: «постигнул / То, что лишь мы, бессмертные, постигли: / Что в знании нет счастья, что наука — / Обмен одних незнаний на другие» [5: т. 4, 32].

¹⁵⁵ Замещение «огня» «холодом» и их контаминация были знаковым моментом в романтической литературе. О случае замещения см.: [164: 77—78].

ся как тема самоопределения. «Это замещающее равно мне в моей высшей сущности, составляет инобытие моего «я» в его лучших и основных определениях» [143: 168]. Но дело не только в этом последовательно сублимированном и перенесённом на *alter ego* «я», но также в том, что полнота и утвердительный пафос события извлекаются из самой ситуации *абсолютного*, ничем не компенсируемого отсутствия: «В твоих чертах ищу черты другие, / В устах живых уста давно немые, / В глазах огонь угаснувших очей» [24: т. 1, 126].

«Далёкое» элегии, не переставая быть собой и даже будучи безнадежно, непоправимо далёким (без всякой возможности метафизического утешения: черты не повторятся, уста не оживут, очи не вспыхнут жизнью; см. сноску 135), оказывается в то же время единственно близким, вплоть до формы «инобытия». Если герой традиционной элегии устремлялся в какую-либо внешнюю по отношению к нему даль (вызывание теней прошлого и т. п.), то герой лермонтовской элегии имеет эту даль содержанием своего «я» и поэтому не имеет оснований для снятия противоречий между «есть» и «нет». Горечь такой элегии неподдельна так же, как неподделен пафос самовыявления (всегда героический и по-своему оптимистический в основном тоне).

В стихотворении «1-е января» («Как часто пестрою толпою окружен...», 1840) элегический контекст заслонен инвективой: с нее начинается текст и ею заканчивается. Тем не менее именно этот контекст является ключевым. Более того, элегия здесь почти объективирована: герой созерцает себя со стороны («И вижу я себя ребенком...») и в то же время дан в момент «вживания» («В аллею темную вхожу я...») [24: т. 1, 66—67]. Элегически-иллюзорное воспоминание о прошлом обнаруживает в самом прошлом еще одну прекрасную иллюзию — «мечты моей созданье». Пульсирующая дистанция присутствия и как бы удвоение элегической ситуации выявляют, в конечном итоге, двойную природу элегического эскапизма: это сфера «мечты» (в её сложной, до конца не установившейся семантике) и «обмана» одновременно.

Где же подлинное «я»? Оно всегда на грани неизбежных фальсификаций, среди которых «старинная мечта» является лишь наиболее тонкой и желанной. Отсюда экстатический порыв к действию в финале («О, как мне хочется смутить веселость их...» [там же: 67]), в котором угадывается байроническое *impassioned glow* — «страстный пыл». Идиллия, как и прежде, оказывается отрицательным фоном для личности, обнаруживающей себя на границе между памятью, самозабвением и опамыванием и нуждающейся в каком-либо непосредственном жесте (чаще всего опять же отрицания) для предъявления своего «я здесь» (тему «поэт и толпа» мы сейчас сознательно оставляем в стороне, поскольку она не может обосновать такой последовательный негативизм).

Отрицание отрицанию рознь. Как и Байрон, Лермонтов кладет в основу своего элегизма «ничтожащее поведение» (выражение Хайдеггера [197: 24]) и достигает в этом предельной выразительности. Характеристики такого поведения имеют ясное описание, отталкивающееся от «обдуманых» отрицаний: «Бездонней, чем простая уместность обдуманного отрицания, — жесткость действия наперекор и режущая острота презрения. Ответственной — мука не-

состоятельности и беспощадность запрета. Тягостней — горечь лишения» [там же]. В «Думе» (1838) элегический мотив преждевременного «охлаждения» перерастает в инвективу, адресованную целому «поколению», в «потрясающий душу реквием всех надежд» (выражение Белинского в статье «Стихотворения М. Лермонтова» [65: т. 3, 258]): элегическая утрата перерастает в сатирическое отрицание (что опять-таки восходит к методу Байрона), но тот, кто оказывается способным на эту степень *объективного* самоотрицания, в то же время выступает во всей конфликтной резкости и полноте самозаявления (его «я» вдвинуто в отрицаемое «мы», но не совпадает с ним).

Такой элегический субъект трагичен, и это указывает, наконец, на подлинную границу «абсолютного сценария», которая была теоретически осмыслена еще в эпоху ранних романтических деклараций: «элегия — фрагмент трагедии» (Жан-Поль; см.: [113: 278]; о связи элегии и трагедии см. также у М. Л. Гаспарова: [93: 380—381]). Ещё в «Нет, я не Байрон...» (1832), где отрицание распространяется на сами символы жанровой и тематической принадлежности, в заключительных строках произнесена ключевая для «элегии-думы» формула: «...Кто / Толпе мои расскажет думы? / Я — или Бог — или никто!». Элегический субъект трансцендирует в сверхсубъекта, по отношению к которому любое мыслимое определение оказывается фальсификацией. Но такое трансцендирование, требующее «демонической» энергии отрицаний, объективно трагично: это трагедия фатального несовпадения любых личностных реализаций с горизонтом возможного и это трагическая по напряжению и безысходности попытка выразить и осуществить бытие чистой сущности (байроновской «a nameless thing» [46: vol. 3, 396]¹⁵⁶) посреди мира, а не по ту сторону него. Так элегическая ситуация утраты получает новое значение: при всей подчёркнутой безысходности она предстаёт как экзистенциальное освобождение. Мотивы позднего Лермонтова (1840—1841 годов) — «некому руку подать», «лежал один я на песке долины», «смотрите, как он наг и беден»¹⁵⁷ — раскрывают ситуацию специфической свободы, достигнутой за счёт последовательных и разнообразных отказов и утрат¹⁵⁸.

3.5. «Гонимый миром странник»: метаморфоза элегического мотива

Известное выражение Лермонтова «гонимый миром странник» является одной из отчетливых манифестаций романтического духа и романтической

¹⁵⁶ «Безымянная сущность». Выражение из стихотворения в цикле «Еврейские мелодии»: «When coldness wraps this suffering clay...» — «Когда наш прах оледенит...», пер. Д. Михаловского; см.: [4: 190—193, 421—422].

¹⁵⁷ «И скучно и грустно, и некому руку подать...» (1840), «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...», 1841), «Пророк» (1841).

¹⁵⁸ Д. С. Мережковский в упомянутой выше статье «М. Ю. Лермонтов. Поэт сверхчеловечества» сравнил ситуацию Лермонтова (читай: героя Лермонтова) с ситуацией ветхозаветного Иова. Он сделал это на том основании, что Иова и Лермонтова объединяет пафос богоборчества, которое в свою очередь является «глубочайшим вопросом теодицеи» [151: 397—398]. У этого сравнения в подоплёке также есть то основание, что такая форма человеческой свободы достигается в результате максимально полных утрат: «Нет мне мира, нет покоя, нет отрады» (Иов, 3:26).

ситуации. Вместе с тем возникает вопрос: как эта манифестация соотносится с предшествовавшими и современными ей формулами эскапизма? Взгляд на нее как на прямую проекцию биографии Байрона на жизненную ситуацию Лермонтова представляется слишком узким, а указание на ее литературно-байронические и общеромантические корни представляется слишком общим. На наш взгляд, ускользающие в этих случаях оттенки поэтико-исторических смыслов слишком важны, чтобы их можно было игнорировать. В частности, ускользает (упрощаясь) элегический контекст лермонтовской формулы, к которому она восходит и с которым находится в отношениях как дополнительности, так и противоречия.

Формула появляется в раннем стихотворении 1832 года «Нет, я не Байрон, я другой...» и вариативно встречается в других текстах этого периода: в восточной повести «Ангел смерти» («Он на земле был только странник, / Землей и небом был гоним», 1831 [24: т. 2, 228]), в стихотворении «На темной скале над шумящим Днепром...» («Таков несчастливец, гонимый судьбой», 1830 или 1831 [там же: т. 1, 299]). Рифма избранник/странник, встречающаяся здесь («Еще неведомый избранник, / Как он, гонимый миром странник»), также не исключение; ср.: «Как демон мой, я зла избранник, / Как демон, с гордою душой, / Я меж людей беспечный странник» («Я не для ангелов и рая...», 1831 [там же: т. 1, 417]). Перед нами типичная формула байронического признания собственной многозначительной отверженности, которую можно выразить строкой самого Байрона: «The World was ne'er design'd for me»¹⁵⁹ («I would I were a Careless Child...», 1806 [46: vol. 1, 206]). Но если мы рассмотрим лермонтовского «гонимого странника» в контексте поэтического «странничества» других русских авторов, то обнаружим в нём, скорее, инверсию.

В «странничестве», как и в «затворничестве», как в других типичных элегических ситуациях поэзии XVIII—XIX веков, накоплен значительный внутренний смысловой объем, в котором отдельные значения, если брать их изолированно, могут предстать как плохо совместимые и даже контрастные. Применительно к Лермонтову на это обратил внимание К. А. Кедров: «Странничество в лермонтовском мире всегда несет в себе оттенок скитальчества. Но если странничество — добровольный выбор, то скитальчество — злая судьба» [124: 295]. У Лермонтова эти мотивы чаще всего сложно переплетены (см.: [там же]). Скитальчество, как правило, бывает вынужденным, его крайний случай — изгнание. Постоянно возникающая рифмовка странник/изгнанник у Лермонтова весьма красноречива в этом отношении («Ангел смерти», «Измаил-Бей», «Тучи»). То есть между «гонимым странником» и изгнанником в художественном мире Лермонтова следует поставить знак приблизительного равенства.

Для более ранней традиции такое совмещение смыслов, как правило, нехарактерно. В классической элегии ранних сентименталистов фигура «прохожего», «пришельца» нередко еще вполне условна: это необходимый мо-

¹⁵⁹ «Мир никогда не был устроен для меня». В переводе В. Я. Брюсова: «мир, бесспорно, / Был сотворен не для меня» [4: 86—87].

мент остраннения ситуации, почти фигура речи. Но, с другой стороны, в той же элегии Грея образ безвременно почившего певца получает характеристику «like one forlorn» [49], которую русский поэт передает «как странник»¹⁶⁰ (буквальный перевод: «как несчастный одиночка»). И все же странник в классической элегии еще не изгнанник в прямом смысле слова (хотя мотив отвержения имплицитно есть уже у Грея: «A youth to Fortune and to Fame unknown»¹⁶¹ [49]). Он не может быть изгнанником хотя бы потому, что его странничество в значительной степени аллегорично: это «странствие души», мистическое путешествие к идеалу, в котором странник сродни пилигриму (Беньян, Шиллер, Жуковский)¹⁶². Такое странничество — состояние души, внутренний зов и мистический призыв к недостижимой в принципе цели: «Там не будет вечно здесь» («Путешественник» Жуковского, 1809) [20: т. 1, 75]. В этой логике странствие и затворничество отнюдь не всегда исключают друг друга: затворник чаще всего проявляет себя как духовный странник (например, в «Мечте» Батюшкова лирический герой говорит: «в моем уединении... летал я в поднебесной» [7: т. 1, 203])¹⁶³. Духовный странник совершает восходящий переход от земного странствия к иным сферам:

Ко гробу путь мой весь как солнцем озарен:

Ногой надежною ступаю

И, с ризы странника свергая прах и тлен,

В мир лучший духом взлетаю.

(Батюшков, «К другу», 1815 [7: т. 1, 201])¹⁶⁴

В культуре раннего русского романтизма (или, иначе, в культуре поздних преромантиков, адаптировавших некоторые романтические опыты; см. сноску 22) диапазон значений «странствия» значителен: странник мог появиться в облике безвредного, но тщеславного и смешного в своем тщеславии непоседы (Батюшков, «Странствователь и Домосед» [7: т. 1, 241—249]); но у того же Батюшкова элегический странник — лирическое alter ego поэта, вопроша-

¹⁶⁰ «Как странник, родины, друзей, всего лишенный» (В. А. Жуковский). См.: [2: 160—161].

¹⁶¹ В.А. Жуковский: «Что слава, счастье, не знал он в мире сем», а во второй авторской редакции перевода (1839) — «неведомый счастьем и славой» [Жуковский, Св3, т.1, 47, 66].

¹⁶² См. об этом: [76: 141—142]. Мотив такого духовного странствия восходит к изощренным барочным версиям метафоры «жизненный путь». Ср. героев Грасиана в «Критиконе» (XVII век) — «странников по миру, путников по жизни» (см.: [160: 547]).

¹⁶³ Правда, у Батюшкова здесь уже появляется предвестие будущей устойчивой связки странствия и изгнания: неразвёрнутый мотив «В краях изгнанников... я счастлив был тобой (мечтой. — Е. Т.)» [7: т. 1, 203]. Исторически предвещающий странствие-самоизгнание мотив элегической отверженности часто формулируется как специфическое *сиротство* героя среди людей. Ср.: «Для души осиротелой / Нет цветущая весны» (Жуковский, «Жалоба») [20: т. 1, 80]. У самого Байрона в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» есть превосходное определение этого вида отверженности-отчуждённости: «orphans of the heart» [46: vol. 2, 388], то есть «сиротливые сердцем». В пародийной «Элегии в новом вкусе» С. Т. Аксакова (1821) герой унылой элегии определён как «странник-сирота» [36: 522].

¹⁶⁴ Интересно, что этот спиритуалистический оптимизм в той же элегии мог обернуться мрачноватым мотивом жизни как «минутного» странствия «по гробам»: «Минутны странники, мы ходим по гробам, / Все дни утратами считаем» [там же: 199]. Эта версия «странничества» восходит к «ночной поэзии» и к традиции метафизической поэзии, которая могла быть реализована как в погребальной элегии, так и в философской оде.

тель «тайных рун» и преданий, отмеченный знаком внутренней причастности и внешней *чуждости* по отношению к поэтически пережитому им миру скандинавских древностей: он «сын иноплеменный» («На развалинах замка в Швеции») [там же: 168]¹⁶⁵. Романтики 1810—1820-х и более поздних годов (не без влияния в ряде случаев со стороны Байрона и его мифопоэтической биографии) всё отчетливее начинают развивать тему странствия-изгнания и вынужденного странствия как неизбежного удела поэта. Отсюда подчеркнутый интерес к сюжетам и знаменитым случаям изгнания в священной и мировой истории у Байрона и у его русских последователей: Люцифер («Каин» Байрона), изгнание из рая (там же), Агасфер («Странствующий жид» Жуковского¹⁶⁶), Одиссей («Одиссей» Шиллера и его переложение Батюшковым в «Судьбе Одиссея»), Овидий, Гомер, Данте, Камознс, Тассо («Гезиод и Омир, соперники» Батюшкова, «Рождение Гомера» Гнедича, «Камознс» Жуковского, «Жалоба Тассо» Байрона, «Умиравший Тасс» Батюшкова¹⁶⁷ и др.), Наполеон (многочисленные разработки этого мотива у самого Байрона и в русской поэзии).

Кюхельбекер в программном стихотворении «Жребий поэта» (1824) писал: «Как путник, ветрами носимый / По диким, тягостным волнам... Звал тщетно сладостный покой... Я был преследован судьбой» [23: 162]. Поэтическая репутация Адама Мицкевича не в последнюю очередь сложилась под воздействием образа поэта-скитальца/изгнанника, «пилигрима» (см. у И. И. Козлова: [22: 167]). Появляются даже «края изгнанников» (Батюшков о Финляндии, см. сноску 163, но то же могло быть сказано о Бессарабии и других местах знаменитых или просто связанных с чьей-то поэтической биографией изгнаний). В этих случаях изгнание, как правило, является знаком избрания (см. у В. Г. Теплякова о Наполеоне во «Фракийских элегиях»: «А гения высокий дар — / Цепь на скалах Святой Елены!..» [30: т. 1, 630]), то есть лермонтовский гонимый странник/избранник опирается на вполне отчётливую традицию.

В обработках темы постепенно устанавливается двойной сценарий: 1) разочарование в привычном существовании, тяга к сентиментальному уединению, познанию мира, прочие внутренние мотивы влекут к странствованию (добровольное «изгнание»); 2) агрессия и непонимание окружающего мира обрекают на странствие-изгнание. Первый сценарий предполагает чувствительного путешественника: «он вырывается из объятий друзей и отправляется в путь один на один со своим чувствительным сердцем»; второй

¹⁶⁵ «Легкая поэзия» в своих жизнелюбивых текстах программно отвергала странничество. Ср. у И. И. Дмитриева: «О вы, которых бог любви соединил! / Хотите ль странствовать? Забудьте гордый Нил / И дале ближнего ручья не разлучайтесь» («Два голубя», 1795). Но у того же Дмитриева в элегической («Грусти» (1803) встречаем: «Ах! долго ли и мне, несчастну / Здесь страннику, влачить мой путь?» [16: 199, 346]. Так же у Батюшкова. Иными словами, жанровое задание здесь довлеет над темой и мотивом: в идиллической поэзии странничество отвергается, в элегической — является почти обязательным мотивом. У более поздних элегиков и у Лермонтова это невозможно: их лирический герой — «странник» по существу.

¹⁶⁶ Другие названия: «Агасфер», «Вечный Жид». О связи этого замысла Жуковского с контекстом поэзии Байрона см.: [206: 259 и далее] и специально посвящённую этой теме статью Л. Н. Киселёвой «Байроновский контекст замысла Жуковского об Агасфере» [125].

¹⁶⁷ О замыслах Батюшкова, связанных с темой поэта-изгнанника, см. у В. Э. Вацуры: [76: 229].

гораздо более идеологичен: «несчастный изгнанник бежит общества, углубляется в темные леса, живет с дикими зверьми и находит, что они менее жестокосердны, нежели люди» (Н. М. Карамзин, «Письмо в “Зритель” о русской литературе») [123: 60, 58].

Устанавливаются и типы странников. Типологию странников одним из первых в русской поэзии предложил Карамзин в стихотворении «Кладбище» (1792), где два голоса обмениваются «френетической» и сентиментальной точками зрения на земное странствие [21: 114—115]¹⁶⁸. Тепляков в стихотворении «Странники» (1829) представляет диалог двух спорящих странников: странника, ищущего приют, и принципиально бесприютного странника, причем второму отдана последняя реплика и, судя по всему, победа в этом споре. См.: [30: т. 1, 667].

Итак, в поэзии долермонтовской поры в целом инвариантный для элегической традиции мотив странничества реализуется во множестве внутренних вариантов: чувствительное путешествие, бесприютное скитальчество с мечтой о покое, странничество как метафора жизненного пути, «идейное» скитальчество-изгнание с его специфической избранностью (ср. «Странника» Тютчева, 1829: «Домашних очагов изгнанник, / Он гостем стал благих богов!» [39: 87]), странствие-паломничество, собственно изгнанничество (в свою очередь изобилующее разнообразными оттенками «отверженности»), «бегство» и т. д.

Для нас особенно важным представляется мотив поэта-странника/изгнанника, потому что он напрямую соотносится с красноречивым зачином лермонтовского стихотворения. Этот мотив также претерпел эволюцию. Кодификация мотива, как и во многих других случаях, принадлежит Карамзину. В стихотворении «К бедному поэту» (1796) фортуна «унылого поэта» «Пустой сумою наградила / И в мир с клюкою отпустила» [21: 192]. Но у этой ситуации есть другая сторона: наказание фортуны компенсируется дарами природы, которая «любит награждать / Несчастных пасынков Фортуны». Поэт-странник, «как птичка, в белом свете волен», не знает «клетки, ни оков» [там же].

Впоследствии в мотиве начинает акцентироваться именно момент гонимости. Так, в «Умиравшем Тассе» Батюшкова (1817) поэт — «бедный странник... из стран в страну гонимый», «От самой юности игралище людей, / Младенцем был уже изгнанник» [7: т. 1, 254—255]. Поэтом-странником в элегии Батюшкова жестоко играет Фортуна, и это явно не лермонтовский вариант судьбы. Точнее, он возможен, но с характерно лермонтовскими уточнениями. В позднем стихотворении Лермонтова «Листок» (1841), навеянном популярным «Листком» Антуана Арно (1815), странник получает, с одной стороны, все характерные элегические определения — «гонимый», «бедный», взыскующий «приюта», — но, с другой

¹⁶⁸ См. об этом: [76: 60]. «Френетическая» (от греч. threnos — плач, плачевная песнь) поэзия смыкается в барочной поэзии XVII — XVIII вв. с «погребальной» элегией (funeral elegy). Ср., напр., «На смерть князя Мещерского» Державина и «Могила» Блэра (английская школа кладбищенской поэзии, graveyard school, и развивалась от Парнелла до Грея в логике перехода от довольно мрачного барочного пессимизма к сентиментальной меланхоличности; подробнее об этом см. в первой главе).

стороны, он странствует «один и без цели» [24: т. 1, 124]¹⁶⁹. Бесцельность странствия вскрывает его тотальность, неотделимость от формулы существования. Это именно байронический тип странствия, для которого существенным является отрыв от точки исхода, но принципиально невозможны возврат, утешение и успокоение (любое пристанище для этого типа — временное). Эту ситуацию можно проиллюстрировать известными строками из «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «Nor care what land thou (a bark. — E. T.) bear'st me to, / So not again to mine» [46: vol. 2, 31]¹⁷⁰. Сама биография Байрона воспринималась современниками как неосуществленный идиллический, но осуществлённый элегический сценарий: «...ему по жизненной дороге / Пройти судили боги, / Нигде не встретив мирной, светлой кущи!» (Тютчев, «Байрон (Из Цедлица)» [39: 96]).

Сказать «как он гонимый миром странник» значило сказать «я поэт байронической формулы существования». Странствие становится следствием поэтической избранности. «Гонимость» в байроническом варианте избранности предполагает не только неизбывную конфликтность в отношениях с «миром», но и, главное, внутреннюю бесприютность, своеобразное «изгнанничество» мысли, ее демоническое скитальчество. (Здесь «гонимый» — не только «испытывающий гонение со стороны внешней силы и *потому* обреченный на странствие», но и «никогда не находящий ни с к кем примирения и нигде не находящий приюта в силу присущего сознанию *странничества*». Т.е. «странник» должен быть воспринят не только как ставший таким вследствие гонимости, но и как всегда бывший таким и потому гонимый.)

Во второй части лермонтовского текста появляется метафорический образ «угрюмого» и таинственного «океана» души и ее «дум». Эта образность заставляет вспомнить как о биографии Байрона¹⁷¹, так и, естественно, о «Паломничестве Чайльд-Гарольда», где тема «бегства от самого себя» (её ещё нет у Лермонтова в рассматриваемом контексте) является смысловым ядром для линии героя¹⁷². В поэме Байрона есть место, где напрямую отвергается та самая альтернатива прежнего странничества, которая устанавливала различие между посюсторонним «покоем» и вечным покоем:

¹⁶⁹ О лермонтовском «Листке» в связи с французской поэзией см.: [85].

¹⁷⁰ «Неважно, в какую страну ты (корабль. — E. T.) меня принесешь, только бы не на родину» («Паломничество Чайльд-Гарольда», песнь первая). В «Евгении Онегине» вынужденный и несколько пародийный байронизм героя выражается строкой «И начал странствия без цели» («Евгений Онегин», глава восьмая — та самая, которой предпослан эпиграф из Байрона «Fare thee well, and if for ever / Still for ever fare thee well...» из одноимённого стихотворения Байрона 1816 года — «прощай, и если навсегда, то прощай навсегда», являющийся своего рода тематическим заголовком как к сюжету главы — развязка отношений между героем и героиней, — так и к отношению «автор — герой» [33: т. 5, 147]).

¹⁷¹ Ср. у И. И. Козлова: «И снова он мчится по грозным волнам... Скитаясь, как странник безродный» («Байрон», 1824) [22: 105].

¹⁷² И является также иронической отсылкой к теме духовного странничества, потому что вынесенное в название поэмы «pilgrimage» заставляет вспомнить о многочисленных литературно-религиозных «паломничествах», в том числе, конечно, о знаменитом «Странствии пилигрима» Джона Беньяна (полное название: «The Pilgrim's Progress from this world to that which is to come, delivered under the similitude of a dream», 1678; «Восхождение пилигрима от этого мира к тому, который должен прийти ему на смену, совершённое как бы во сне»).

It is that settled, ceaseless gloom
The fabled Hebrew wanderer bore;
That will not look beyond the tomb,
But cannot hope for rest before.

What Exile from himself can flee?
To zones though more and more remote,
Still, still pursues, where'er I be,
The blight of life — the demon Thought.¹⁷³

[46: vol. 2, 76]

[Это тот неизменный, нескончаемый мрак, который заключал в себе легендарный скиталец-еврей¹⁷⁴; его носитель не собирается заглядывать в загробный мир, он также не надеется на покой по эту сторону бытия. Какое изгнание может дать убежище от себя самого? Где бы я ни был, везде, вплоть до самых отдаленных мест, меня постоянно преследует это проклятие, этот демон — мысль.]

Замечательны 3 и 4 строки первой из приведенных здесь строф. У них, как уже отмечалось, есть адрес: до-байроновская элегия, в которой мистическая перспектива и жалобы на отсутствие отдыха в этой жизни представляют собой устойчивые мотивы, могущие выступать в виде альтернативы или в виде дополнения; иногда они связывались в метафорическую аналогию, ср.: «Как странник, зноем утомленный, / В тени желает отдохнуть, — / Так бедный, скорбью изнуренный, / Желает вечным сном заснуть» (Карамзин, «Желание», 1799) [21: 256]. Байроническое странствие, таким образом, обусловлено полной невозможностью внутреннего покоя и в этом отношении сопоставимо с судьбой Агасфера. Герой такого странствия — «изгнанник вселенной», если использовать пушкинскую характеристику Наполеона¹⁷⁵. Элегическая меланхолия надежды на какой-либо «отдых» преобразуется в своеобразную смесь: энергию безутешной тоски и вызова. Это в преобладающей степени само-изгнание, ситуацию которого, как отмечалось выше, Лермонтов определил еще в «Элегии» 1830 г.: «Кто рано свет узнал — и с страшной пустотой, / Как я, оставил брег земли своей родной / Для добровольного изгнания!» (курсив наш. — Е. Т.) [24: т. 1, 244]¹⁷⁶.

Байронический странник у Лермонтова недоступен не только утешению, но и пониманию:

Я раньше начал, кончу ране,
Мой ум немного совершит;

¹⁷³ «Паломничество Чайльд-Гарольда», песнь первая («To Inez»). В переводе В. Левика: «Томим сердечной пустотой, / Делю я жребий Агасфера. / И в жизнь за гробовой доской, / И в эту жизнь иссякла вера. / Бегу от самого себя, / Ищу забвенья, но со мною / Мой демон злобный, мысль моя, — / И в сердце места нет покою» [5: т. 2, 165].

¹⁷⁴ Агасфер.

¹⁷⁵ Из стихотворения «Наполеон» (1821) [33: т. 2, 57].

¹⁷⁶ «Добровольное изгнание» является, как указывалось в главе 3.4, вариантом байронической формулы «self-exiled».

В душе моей, как в океане,
Надежд разбитых груз лежит.
Кто может, океан угрюмый,
Твои изведать тайны?
Кто толпе мои расскажет думы?
Я — или Бог — или никто!

[24: т. 1, 459]

Груз «разбитых надежд» — образ ещё вполне элегический (хотя и с оговоркой — это элегизм позднего призыва: налицо узнаваемая образность «Манфреда» Байрона и наследующая ей образность «Strand-Weg'a» В. Туманского¹⁷⁷), а полная недоступность «угрюмого океана» души для внешнего наблюдателя — уже отчетливая травестия одного из принципиальных элегических допущений: «сердечного» знания (ср. у Жуковского в «Невыразимом»: «Святые таинства, лишь сердце знает вас» [20: т. 1, 287]).

Байронический характер зачина, начинающегося с отрицания («нет, я не») ¹⁷⁸, и лирико-биографическая аналогия («как он, гонимый миром странник») находятся в напряженном, хоть и мнимом, противоречии с содержанием утверждения: я не Байрон, потому что я русский душой. Оговорка «но только с русскою душой» необходима для окончательного усиления характеристики избранничества, и она имеет подчеркнуто байронический характер (в традиционном ключе можно было бы ожидать «я, как Байрон / Овидий / Данте etc»). Своего рода модель для такого поворота темы можно обнаружить в «южном» стихотворении Пушкина «К Овидию» (1821):

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их. Изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.
Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья...

[33: т. 2, 62]

Здесь определены сходство и различия поэтов-изгнанников. Общим является изгнание, но у лирического героя Пушкина оно «самовольное», в от-

¹⁷⁷ Связь странника и морской стихии, кроме байронического подтекста, имеет также основой весьма распространенный аллегорический мотив судьбы как кораблекрушения. Ср.: «Как странник, брошенный на брег из ярых волн, / Встает и с ужасом разбитый видит челн, / Рукою трепетной он мраки вопрошает, / Ногой скользит над пропастью он, / И ветер буйный развеивает / Молений глас его, рыдания и стон...» (Батюшков, «Я чувствую, мой дар в поэзии погас...») [7: т. 1, 406].

¹⁷⁸ Один из формальных признаков байроновского «бурного лиризма». Ср. характерные отрицания: «... I am not now / That which I have been...» (из предпоследней строфы «Чайльд-Гарольда» [46: vol. 2, 462], «I am not what I was», («Epistle to a Friend, in answer to some Lines exhorting the Author to be Cheerful, and to “banish Care”» [ibid.: vol. 3, 29]), «I am not, love! what I appear» («The Bride of Abydos» [ibid.: vol. 3, 177]), «I am not what I seem» («The Corsair» [ibid.: vol. 3, 287]) и т. п. Перевод: «ныне я не тот, каким я был» («Паломничество Чайльд-Гарольда»), «я не тот, что был» («Послание к другу в ответ на строки, убеждающие автора быть жизнерадостным и “бежать от забот”»), «я не тот, возлюбленная, кем я кажусь» («Корсар»), «я не тот, кем я кажусь» («Абидосская невеста»).

личие от Овидия (в чем содержится явный для современников эпохи байронизм; это, конечно, чисто литературный жест, так как биографически «изгнание» Пушкина было вполне вынужденным). Поэтов роднит «задумчивость», но поэта-«славянина» отличает подчеркнутая твёрдость характера. Кажется, что Лермонтов просто воспроизводит эту модель на более современном материале, но так лишь кажется: ни о каком «повторении песнопений» у него речь не идёт. Напротив, будучи таким же «гонимым странником», герой Лермонтова настаивает на абсолютной, непостижимой персональности своих «тайн».

Зачин лермонтовской миниатюры интересен тем, что отрицание сходства с Байроном совершается в нём во имя байронического самоутверждения, делающего героя стоящим вне всяких сравнений. Ср. с мотивом из «Манфреда» (акт второй, сцена II):

The thirst of their ambition was not mine,
The aim of their existence was not mine;
My joys — my griefs — my passions — and my powers,
Made me a stranger...

[46: vol. 4, 104]

[Снедающее их честолюбие — это не моё, цель их существования — не моя; мои радости, мои скорби, мои страсти и мои способности сделали меня посторонним.]

В логическом пределе этот пафос отрицания прикасается ко всему, что не герой, как это и происходит у раннего Лермонтова.

В заключение следует задать вопрос: является ли «гонимый миром странник» в его байроновско-лермонтовском варианте эволюционной ступенью эгического странника вообще? Мы бы сказали, что он является его метаморфозой: из созерцателя мира, одержимого желанием успокоения, он превращается, так сказать, в профессионального изгнанника. То, что было влечением (странничество) или несчастьем (изгнание), становится судьбой, призванием и целостным определением жизни. Причем эта метаморфоза не совершалась одномоментно. В лирике Лермонтова раннего периода обнаруживаются следы постепенной выработки такого образа. Например, в стихотворении 1831 года «Я не для ангелов и рая...», где также представлен избранник/странник, встречается интересный случай неполной сочетаемости смыслов: «Как демон мой, я *зла избранник*, / Как демон, с гордою душой, / Я меж людей *беспечный* странник, / Для мира и небес *чужой*» (курсив наш. — Е. Т.) [24: т. 1, 417]. Здесь беспечность странника не очень внятно сочетается с его демоническим отчуждением от неба и земли. Эта ощутимая (хоть и не резкая) стилистическая и смысловая разногласица происходит, на наш взгляд, от совмещения прежнего, восходящего еще к Батюшкову¹⁷⁹, образа странника-мечтателя и — байронического изгоя. В поздних текстах Лермонтов обостряет мотив до предела, и в итоге получается «вечное странничество» без цели и повода уже по ту сторону метафизических и даже экзистенциальных сценариев («Тучи», 1840). Здесь было бы уместно вспомнить

¹⁷⁹ Ср.: «Здесь дружество найдет *беспечного* (курсив наш. — Е. Т.) Поэта» («К друзьям») [7: т. 1, 164].

слова Гуковского, сказанные им о романтизме байронического толка: «Субъективизм не терпит компромиссов» [105: 289].

Чрезвычайно интересным для вопроса о поздних этапах эволюции этого мотива представляется стихотворение Э. И. Губера «Странник» (1844), созданное в новую эпоху, когда стали набирать силу ценности коллективизма и связанная с ними концепция возвышающейся над любым индивидуализмом «среды». Сюжет этого стихотворения представляет собой историю возвращения-раскаяния байронического героя-«самоизгнанника», переоценившего свои некогда столь властные «упования»:

Мне не жилось в родимой стороне;
От юности, среди немых волнений,
Мне грезились видения во сне,
И звал меня какой-то злобный гений
В чужую даль, и душно было мне
Под бременем неясных вдохновений,
И вышел я из родины моей
В широкий мир сомнений и страстей.

[31: 158—159]

Здесь происходит объективация байронического странствия как ошибочного и в этом отношении *антиэлегического* прошлого:

Но не сбылись молодые упования;
Разрушился пророческий обман
Сомнение — болезненного знания
Унылый плод; рассеялся туман;
Я не сберег ни одного желанья...
И в этот час, среди кровавых ран,
Я отдал бы за дружескую ласку
Былых надежд несбыточную сказку.

[Там же: 159]

В стихотворении Э. И. Губера совершается инверсия традиционного элегического мотива охлаждающего душу опыта: вопреки традиции, идиллизировавшей прошлое, здесь оно оказывается неистинным. Чрезмерное знание оказывается «болезненным», пророчество — обманом. «Гонимый миром странник» в этой версии мотива приходит к миру с просьбой принять его назад, но теперь уже мир не принимает его просто потому, что он «забыт» и «никого не радует приходом» [там же: 160]. Так герой странствия проходит полный путь становления: от мягких утверждений своей особенности до принципиального конфликта с миром других и самоизгнания и, наконец, до полного самоотрицания. При этом текст Губера сохраняет хорошо узнаваемую стилистику элегии в её байроновско-лермонтовском воплощении, то есть стилистику, выражающую ту степень «эмоциональной значительности», которую не спутаешь со старой элегической монотонией.

Таким образом, элегический мотив «странствия/изгнания/самоизгнания» (часто связанный с темой «судьба поэта»), дос-

тигнув наиболее радикального воплощения в творчестве Байрона и русских байронистов, переживает оценочную деградацию, при этом продолжая оставаться символом байроновского наследия.

(Интересно, что в поэтическом творчестве Э. И. Губера, которое в весьма определённой своей части является парафразой лермонтовской «Думы», т.е. жалобой на бессцельность жизни, лирический герой, подводящий «итог пустого бытия», задаётся вопросом:

Но ежели, как вялый сон,
Мой век и суетен, и мрачен,
Зачем по крайней мере он
Грехом могучим не означен?

(«Расчет», 1842; [31: 153—154])

«Могучий грех» — это отсылка к байроническому демонизму. Герой позднего русского романтизма здесь как бы оглядывается на материнский источник своих разочарований и признаёт его бóльшую вескость и ценность в сравнении со своим «пустым бытием». Так что расчет с байронизмом был в этом случае показательно двусмысленным.)

3.6. Поэтика байронического «избытка» в лирике Аполлона Григорьева

Избыток качества и количества (excess, вообще всякая чрезмерность — extreme) является отличительной чертой байронического «бурного лиризма». Этим избытком отмечены экспрессивные характеристики как героев поэм, так и лирического героя, а также характеристики поэтической обстановки (ландшафта и т. п.) у Байрона. Например, характеристика загадочного и мятежного Лары — «chained to excess, the slave of each extreme» [46: vol. 3, 328] («Раб всех безумств, у крайностей в цепях» — перевод Г. Шенгели [5: т. 3, 140]). Лирический герой, как правило, отмечен крайними степенями осознания чего-либо, оценок или эмоциональных состояний: «I've seen too (здесь и далее до конца раздела, кроме специально оговоренных случаев, курсив принадлежит мне. — E. T.) much of man's deception» («я видел *слишком* много человеческой лжи» — «Egotism») [46: vol. 1, 248]; прошлое его предков может быть «too happy to endure» («*слишком* счастливым, чтобы продолжаться дальше» — «Elegy on Newstead Abbey») [46: vol. 1, 124]; его уделом может стать *чересчур* надменное имя: «to inherit too haughty a name» («Newstead Abbey») [ibid.: vol. 3, 28]. И т. п.

В этом выразила себя не только поэтика, но и романтическая антропология Байрона: он определяет Наполеона, например, как существо «extreme in all things» — «*крайнее* во всех проявлениях» («Child Harold», песнь третья, строфа XXXVI) [ibid.: vol. 2, 238]. Этот элемент среди прочих подобных направлен «на усиление впечатления во что бы то ни стало, на однообразную эмфазу и напряжённую эффектность» [115: 124—125].

Именно эти черты байронической поэтики оказались воспринятыми в европейских вариантах поэтического байронизма если не в первую очередь,

то одними из первых. Как уже указывалось выше, сам образ Байрона в его тогдашней, первой половины XIX века, мифопоэтической версии отмечен подчеркнутой экстремальностью. Напомним: у П. А. Вяземского английский поэт преодолевает все «заповедные грани» [10: 196]. В полежаевском переводе «L'homme. A lord Byron» Ламартина он метафорически «Парит *превыше* звезд, утесов и стремнин» (курсив наш. — *Е. Т.*) [28: 378]. Его песня «грознай гремящей тучи», она сродни «неистовому пенью» духов (вольный перевод Тютчева из «Венков мертвым» Цедлица) [39: 94].

Позже такая демоническая чрезмерность станет объектом насмешек, ещё позже — культурологических интерпретаций. Но на исходе романтического века поэтика байронического избытка переживёт свой локальный ренессанс в творчестве русского «последнего романтика» Аполлона Григорьева (появившегося на свет в эпоху первых отчетливых признаков русского байронизма и ушедшего из жизни во время, когда стала возможной фраза Д. И. Писарева о том, что «наши папеньки утешались романтизмом, байронизмом или гегелизмом»¹⁸⁰) и одновременно ознаменует завершение эпохи Байрона в России.

«Упоение Байроном» А. А. Фет вспоминает среди факторов, определяющих атмосферу ранних григорьевских увлечений [189: 164]. Но и поздний Григорьев продолжает оставаться последовательным литературным байронистом: об этом свидетельствуют как переводы начала 1860-х годов («Не вспоминай!», отрывки из «Паломничества Чайльд-Гарольда», вторая авторская редакция перевода «Farewell! If ever fondest prayer...», «Прометей», «Венеция» и др.), так и упоминания о Байроне в последних статьях и письмах. Одно из таких упоминаний заслуживает цитаты: «А поэзия — уходит из мира. Вот теперь я с любовью перевожу одного из трех последних настоящих поэтов (т.е. с Мицкевичем и Пушкиным купно), — я переживаю былую эпоху молодости — и *понимаю* (здесь и до конца цитаты курсив автора. — *Е. Т.*), с какой холодностью отнесется современное молодое поколение к этим пламенным строфам (все равно, хоть читай оно их по-английски), к этой лихорадочной тревоге, ко всему тому, чем мы *жили*, по чему мы *строили* свою жизнь... Все это *не нужно*. Нужны блевотина Минаева, некрасовский откуп народных слез, статьи Добролюбова и «Искра». Вот что нужно... А все сдается, что нужно это только до тех пор, пока новый могучий стих “Ударит по сердцам с неведомою силой” и повлечет за собой неистощимую жажду человеческого сердца... и опять туда же *in das Idealen-Reich*¹⁸¹» (из письма 1861 г. к Н.Н. Страхову; в цитате — строка А. С. Пушкина из стихотворения «Ответ анониму») [13: т. 2, 427].

Это суждение Григорьева характерно не только понятной идеализирующей ностальгией по годам молодости, но также сознанием себя как по-

¹⁸⁰ Из статьи «Реалисты» (1864). См.: [161 т. 3, 7]. Впрочем, тот же Писарев с известным уважением называет Григорьева «последним крупным представителем российского идеализма» (в статье «Прогулка по садам российской словесности»; см.: [там же: 251]).

¹⁸¹ Т.е. «в царство идеалов» — цитата из стихотворения Шиллера «Идеал и жизнь» («Das Ideal und das Leben»). У Шиллера это выражение звучит так: «Fliehet aus dem engen, dumpfen Leben / In des Idealen Reich!» (см.: [50]), т.е. «воспаряет из тесной глухомани этой жизни в царство идеалов».

следнего оруженосца великой романтической эпохи, чрезмерность которой для него была знаком подлинности. Меланхолию английского поэта Григорьев чётко отделял по этому признаку не только от циничного, как ему казалось, умонастроения 1850—1860-х годов, но и от меланхолии в ее сентиментально-элегической (т.е. генетически предшествовавшей Байрону) и бытовой трактовках, ср.: «... лицо, полное почти байронской меланхолии, той *melancolie ardente* (т.е. жгучей, пылающей меланхолии. — *Е. Т.*), которую надобно отличать от меланхолии, переводимой на язык хохлацкого жарта мехлюдией...» [там же: т. 1, 530].

В переводах из Байрона и в собственных поэтических опытах Григорьев проявляет эту особенность байронической поэтики сколь последовательно, столь и подчеркнуто. Так, Григорьев переводит из «Чайльд-Гарольда» последнюю строфу песни-послания «To Inez» («К Инессе») «What is that worst? Nay, do not ask — / In pity from the search forbear: / Smile on — nor venture to unmask / Man's heart, and view the Hell that's there» [46: vol. 2, 77] следующим образом: «Каких? О! знать их не желай, / И в бездну мрачную свой взгляд, / Свой светлый взгляд не устремляй: / В душе людской таится ад!» [14: 680].

Характерны подчеркнутая риторизация байроновского источника и сопровождающая ее дополнительная эмфаза: вместо лаконичного «the Hell» источника в переводе Григорьева появляются и собственно «ад», и «бездна мрачная». Такое специфическое удвоение образа свидетельствует не только о понимании поэтики Байрона переводчиком, но и о желании быть больше Байроном, чем он сам (характерная для любой поздней фазы становления стиля психология).

Этот пример не единичен. См. во второй авторской редакции перевода «Farewell! If ever fondest prayer...»: «Страшнее кары преступленья, / Слезы кровавой угрызенья — Смысл этих слов: прощай, прощай!» [14: 671]. В источнике: «Oh! more than tears of blood can tell, / When wrung from Guilt's expiring eye, / Are in that word — Farewell! — Farewell!» [46: vol. 3, 409]. Здесь степень сравнения распространена на «кару преступленья» и на «кровавую слезу», тогда как у Байрона она характеризует только «слезу». Происходит добавочная драматизация мотива.

Байроническая экстремальность проявляет себя у Григорьева, в частности, через термин *избыток*. Это ключевое, на наш взгляд, понятие прямо или подтексте является частью как постоянных, так и ситуативных характеристик героя в лирических и лиро-эпических контекстах. В элегическом цикле «Дневник любви и молитвы»: «Не в силах удержать и дум и чувств избыток, / Закрываю холодно воспоминанья свиток» [14: 103]. Интересно, что здесь «избыток дум и чувств» вступает в явное психологическое противоречие с «холодным» действием героя. Это может свидетельствовать об откреплении мотива от сюжетных схем, о его, так сказать, неподвижной знаковости для григорьевского контекста. (Образ «свитка воспоминаний» восходит, вероятнее всего, к стихотво-

рению Пушкина «Воспоминание»¹⁸².) В поэме «Предсмертная исповедь» героя характеризует «избыток душевных сил» [14: 90], в «Элегиях» «тихое страдание» героя обусловлено «избытком любви», который, в полном соответствии с байроническим настроением, соседствует с «презрением» и со свободой «любить, ничего не любя» [там же: 209]; ср. известные байронические формулы вроде «to love and hate» — «любить и ненавидеть» [46: vol. 1, 273].

Последний случай — возникновение мотива эмоционального *избытка* в жанре элегии — интересен тем, что он находится в противоречии с жанровым заданием. Элегия в том виде, в каком она сложилась к эпохе Байрона и его последователей, предполагала особый способ презентации любви: в элегии «любовное чувство... спокойно, редко достигает напряжения страсти» [76: 18]. Но перед нами не сентиментальная элегия (к которой Григорьев, судя по некоторым признакам, относился критически), а ее байроническая модификация, для которой избыточность в эмоциональной сфере обязательна. Если «разочарованный душою» (В. А. Жуковский, «Вечер» [20: т. 1, 49]) герой прежней элегии устремлялся в область идеальных сущностей, то байронический герой, несмотря на разочарованность, всегда находится в состоянии как бы атлетического, борцовского напряжения по отношению к жизни. Он парадоксален, и его парадоксальность не находит разрешения ни в одном из возможных компромиссов: «Только тому я раб, над чем безгранично владею» [14: 91].

Герой Григорьева в его байроническом статусе может определяться тем, что «слишком гордым создан был» («Предсмертная исповедь»), или тем, что «слишком искренне любил» («Олимпий Радин») [там же: 202, 187], — в любом случае он исповедует чрезмерность как единственно возможный для него способ существования. В замысле автобиографической «Одиссеи последнего романтика» эта характеристика приобрела законченный вид (в тексте — курсив автора):

... билася действительно во мне
Какая-то *неправильная жила*
И в страстно-лихорадочном огне
Меня всегда держала и томила,
Что в меру я — уж так судил мне Бог —
Ни радоваться, ни страдать не мог!

[Там же: 259]

В письме А.Н. Майкову автор так определил достоинство «отрывка» («Venezia la bella: дневник странствующего романтика»): «Вещь, кажется, недурная — по крайней мере, в ней одно качество выдержано: постоянная лихорадочность тона» [там же: 722]. Как видим, характеристики стиля («лихорадочность тона») и героя («страстно-лихорадочный огонь») выражены здесь одним и тем же словом: *лихорадочность*. Fever, *лихорадка* — одно из частотных байроновских выражений: feverish dream («Remember thee! Remember thee!»)

¹⁸² О значении этого образа в элегии Пушкина и о параллелях к нему см. у О. А. Проскурина: [164: 215 и далее]. Образ свитка воспоминаний возникает в поэзии эпигонов романтизма, например, у Э. И. Губера: «Печальный свиток жизни бедной» (из стихотворения «Расчет», 1843; см.: [31: 153]).

[46: vol. 3, 60], Love's feverish hope («Lara») [ibid.: vol. 3, 347], a fever at the core («Child Harold») [ibid.: vol. 2, 242] — *лихорадочное видение, лихорадочная надежда любви, лихорадка в сердцевине* (последнее — о Наполеоне из «Чайльд Гарольда», песнь третья, строфа XLII). В своих критических статьях Григорьев постоянно связывает имя Байрона и его творчество с этим определением: «лихорадка Байрона», «нервная лихорадка Гяура», «лихорадочно-тревожное веяние» как байроническая версия романтизма [13: т. 2, 94, 95, 105].

«Лихорадочность» является непрямым спутником эмоционального избытка в художественном мире Байрона и самого Григорьева. Национальный оттенок этой «лихорадочности» проявлялся у «последнего романтика» по-разному и вовсе не только в знаменитой григорьевской цыганщине. Иногда он приобретал черты высокого юродства: «Вы Байрона-то, Байрона-то скорбного и раздраженного припомните...» [13: т. 2, 285]. Перед нами случай своеобразной национализации байронического комплекса: резкая субъективность английского барда окрашивается в тона «исповеди горячего сердца» (Достоевский)¹⁸³. Это обусловило особый характер той поздней русской элегии, которая продолжала ориентироваться на Байрона.

¹⁸³ Из «Братьев Карамазовых».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Влияние Байрона на русскую литературу в XIX веке и за его пределами — многообразно. И всё же ранний период этого влияния, который мы вслед за многими литературными критиками и исследователями без преувеличения можем назвать периодом русского байронизма, заслуживает особого внимания. В это время система жанров в русской литературе, переживавшая весьма противоречивый момент эволюционного перехода к новой фазе развития — во время «диффузии эстетических и поэтических идей» [76: 5], испытала относительно недолгое (1820—1830-е годы), но сильное «облучение» со стороны поэзии Байрона. Результатом этого воздействия стала, в частности, трансформация нескольких ведущих жанров, в том числе элегии.

Элегия была ведущим жанром в эпоху карамзинистской реформы языка и литературы (1800—1810-е годы), в эпоху «элегической школы» (выражение Л. Я. Гинзбург, введенное ею в историко-литературный контекст и в литературоведческий оборот в книге «О лирике»; см.: [95: 30 и далее]). В это время складываются в более или менее устойчивую конфигурацию основные формально-содержательные черты этого жанра: ретроспективность, пафос утрат, специфическая монотония, особые пространственно-временные приметы (мотивы межсезонья, переходного времени суток, одиноких «убежищ» и т. п.), ситуация героя, характеризующаяся той или иной степенью отрешённости от внешней жизни и её связей (в виде «странничества» или его метафор), и т. п.

Все эти элементы в той или иной степени подверглись байронизации в русской лирике 1820—1830-х годов, как мы и попытались показать в этой работе. Итогом этого воздействия, в частности, стала отчётливая радикализация основных мотивных комплексов элегии, воспоминания и странничества, а также некоторых принципиальных пейзажных мотивов («море»). В поэзии Лермонтова эта тенденция достигает предельной выраженности и бескомпромиссности. «Унылая» элегия при этом служит и источником мотивов, и незримым, но постоянно присутствующим в сознании читателя контрастно-«блёклым» фоном, на котором происходит их (мотивов) усиление и видоизменение.

Байроническая модификация русской элегии просуществовала до середины XIX века, о чём, в частности, выразительно свидетельствуют литературная позиция и поэзия Аполлона Григорьева. О падении этого жанра, в свою очередь, свидетельствуют возникающие в эпоху запоздалого романтизма (1840—1860-е годы) моменты самообъективации и самоотрицания байронического героя (как, например, в «Страннике» Э. И. Губера). Тем не менее мотивы байронизированной элегии продолжают своё существование в социальных контекстах лирики 1870—80-х. Так, в «Признании умирающего отверженца» С. Я. Надсона (1878) лирический герой, переживший социальное падение, дан в хорошо узнаваемом облике байронического изгоя: он с детства «скрывал / Огонь затаенных сомнений», отравлен «внутренним ядом страдания», он герой «непочатых сил», которым не суждено быть реализованными [26: 56—58]. Весьма странное — для предшествующей традиции — соедине-

ние этих черт с социальным сюжетом («Я бросил работу, я стал воровать» [там же: 57]) свидетельствует лишь о живучести и продолжающем работать автоматизме этих мотивов в поэзии, далеко отстоящей от эпохи Байрона и первых поколений его литературных наследников. Конечно, «больная душа» надсоновского героя¹⁸⁴, «лишнего человека семидесятых-восемидесятых годов» [73: 10], принципиально не совпадает с байроническим прототипом, но, с другой стороны, она местами узнаваемо выражает себя его стилистикой¹⁸⁵.

¹⁸⁴ См.: [там же, 26]. Выражение «больная душа», ставшее одной из постоянно характеризующих надсоновскую тему характеристик, восходит к характеристикам «лишних людей» 1850-х годов (ср., например, хрестоматийное некрасовское «сын больной большого века» из «Поэта и гражданина»), которые являются видоизменением различных вариаций романтической темы «недоноска» (Баратынский), а они так или иначе восходят к байроновским мотивам «больных» состояний души (ср., например, приведённый на с. 118 пример «болящей/страждущей памяти» из «Чайльд-Гарольда»).

¹⁸⁵ Модернизация Байрона следующим за Надсоном и его кругом поколением литераторов-символистов является темой, далеко выходящей за пределы нашей исследовательской задачи. Тем не менее укажем на отдалённый, но отчётливый отголосок байронического элегизма в характеристике героя поэмы «Возмездие» А. А. Блока — характеристике, устанавливающей сходство и указывающей на принципиальное отличие между байроническим типом и героем надсоновского поколения:

Он впрямь был с гордым лордом схож
Лица надменным выраженьем
И чем-то, что хочу назвать
Тяжелым пламенем печали...
<...>
Потомок поздних поколений
Потомок поздний поколений,
В которых жил мятежный пыл
Нечеловеческих стремлений, —
На Байрона он походил,
Как брат болезненный на брата
Здорового порой похож:
Тот самый отсвет красноватый,
И выражение власти то ж,
И то же порыванье к бездне.
Но — тайно околдован дух
Усталым холодом болезни,
И пламень действенный потух,
И воли бешеной усилъя
Отягчены сознанием. Так
Вращает хищник мутный зрак,
Больные расправляя крылья.

[67: т. 2, 292—293]

Здесь очевидна уже «декадентская» трактовка образа, в котором, тем не менее, удержаны все приметы байронического элегизма и прежде всего «тяжелое пламя печали». За этим образом, конечно, — не только непосредственное впечатление от Байрона, которого Блок прекрасно знал и переводил, но также действенное наследие национальной поэтической традиции, которая оживает здесь в лермонтовских («Демон») и григорьевских (*melancolie ardente*) аллюзиях.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники художественных текстов

1. Английская лирика первой половины XVII века / Пер. с англ. — М.: МГУ, 1989. — 347 с.
2. Английская поэзия в русских переводах: XIV — XIX века. — М.: Прогресс, 1981. — 684 с.
3. Античная литература. Рим. Антология. — М.: Высшая школа, 1988. — 720 с.
4. Байрон, Дж. Гордон. Избранная лирика / Сост. А.М. Зверев. На англ. языке с параллельным русским текстом. — М.: Радуга, 1988. — 512 с.
5. Байрон, Дж. Гордон. Собрание сочинений. В 4 тт. — М.: Правда, 1981.
6. Баратынский, Е.А. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1889. — 464 с.
7. Батюшков, К.Н. Сочинения. В 2 тт. — М.: Худож. лит., 1989.
8. Бенедиктов, В.Г. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1983. — 815 с.
9. Веневитинов, Д.В. Стихотворения. — М.: Сов. Россия, 1982. — 176 с.
10. Вяземский, П.А. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1958. — 508 с.
11. Гнедич, Н.И. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1956. — 850 с.
12. Гораций, Квинт Флакк. Собрание сочинений. — СПб.: Студия био-графика, 1993. — 447 с.
13. Григорьев, А.А. Сочинения. В 2 тт. — М.: Худож. лит., 1990.
14. Григорьев, Аполлон. Стихотворения. Поэмы. Драмы. — СПб.: Академический проект, 2001. — 760 с.
15. Державин, Г.Р. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1957. — 472 с.
16. Дмитриев, И.И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1967. — 502 с.
17. Дмитриев, М.А. Московские элегии: Стихотворения. Мелочи из запаса моей памяти. — М.: Московский рабочий, 1985. — 317 с.
18. Жуковский, В.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 тт. Т. 1. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 759 с.
19. Жуковский, В.А. Собрание сочинений. В 4 тт. — М.-Л.: Худож. лит., 1960.
20. Жуковский, В.А. Сочинения. В 3 тт. — М.: Худож. лит., 1980.
21. Карамзин, Н.М. Полное собрание стихотворений. — М.-Л.: Сов. писатель, 1966. — 424 с.
22. Козлов, И.И. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1956. — 348 с.
[22а. Козлов, И.И. Полное собрание стихотворений [Электронный документ] // URL: http://az.lib.ru/k/kozlow_i_i/text_0110-1.shtml (дата обращения: 12.10.2010).]
23. Кюхельбекер, В.К. Избранные произведения. — Л.: Сов. писатель, 1959. — 451 с.
24. Лермонтов, М.Ю. Собрание сочинений. В 4 тт. — М., 1964 — 1965.
25. Майков, А.Н. Сочинения. В 2 тт. — М.: Правда, 1984.

26. Надсон, С.Я. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2001. — 512 с.
27. Плещеев, А.Н. Стихотворения. — М.: Худож. лит., 1975. — 432 с.
28. Полежаев, А.И. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1987. — 576 с.
29. Поэты 1790—1810-х годов. — Л.: Сов. писатель, 1971. — 912 с.
30. Поэты 1820—1830-х годов. В 2 тт. — Л.: Сов. писатель, 1972.
31. Поэты 1840—1850-х годов. — Л.: Советский писатель, 1972. — 539 с.
32. Поэты-радищевцы. А.Х. Востоков, И.П. Пнин, И.М. Борн, В.В. Попугаев и другие поэты Вольного общества любителей словесности, наук и художеств. — Л.: Сов. писатель, 1979. — 592 с.
33. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений. В 10 тт. — Л.: Наука, 1977 — 1979.
34. Пушкин, А.С. Стихотворения Александра Пушкина. — СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1826. — 192 с.
35. Русская литература. Век XVIII. Лирика. — М.: Худож. лит., 1990. — 735 с.
36. Русская элегия XVIII — начала XX века. — Л.: Сов. писатель, 1991. — 640 с.
37. Рылеев, К.Ф. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1971. — 480 с.
38. Тредиаковский, В.К. Избранные произведения. — М.-Л.: Сов. писатель, 1963. — 579 с.
39. Тютчев, Ф.И. Полное собрание стихотворений. — Л.: Сов. писатель, 1987. — 448 с.
40. Французская элегия XVIII — XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. — М.: Радуга, 1989. — 688 с.
41. Хвостов, Д.И. Полное собрание стихотворений графа Хвостова. Т. 5. — СПб.: Изд-во Императорской Российской Академии, 1830. — 426 с.
42. Херасков, М.М. Избранные произведения. — М.-Л., 1961. — 409 с.
43. Языков, Н.М. Сочинения. — Л.: 1982. — 448 с.
44. Языков, Н.М. Стихотворения. 1843 [Электронный документ] // URL: http://az.lib.ru/j/jazykow_n_m/text_0130.shtml (дата обращения: 12.11.2005).
45. Bunyan, John. The Pilgrim's Progress from this world to that which is to come, delivered under the similitude of a dream [Электронный документ] // URL: <http://www.gutenberg.org/files/131/131.txt> (дата обращения: 02.10.2008).
46. Byron, G.G. Poetical Works of Lord Byron. In 7 vol. / Ed. by E.H. Coleridge. — L.-N.Y.: Publishing House «John Murray», 1904 — 1922.
47. Horace, H.F. Odes and epodes / Latin with an English translation by C.E. Bennet. Harvard: Harvard University Press, 1995. — 438 p.
48. Ovidius, Naso P. Opera. [Электронный документ] // URL: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met11.shtml> (дата обращения: 10.10.2008).
49. Poetical Works of Johnson, Parnell, Gray, and Smollett. With Memoirs,

Critical Dissertations, and Explanatory Notes. [Электронный документ] // URL: <http://www.gutenberg.org/files/11254/11254-8.txt> (дата обращения: 21.09.2007).

50. Schiller, F. Gedichte [Электронный документ] // URL: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2410&kapitel=1#gb_found (дата обращения: 22.03.2006).

51. Shakespeare, W. Hamlet [Электронный документ] // URL: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext99/1ws2611.txt> (дата обращения: 12.07.2005).

52. Shenstone, W. Inscriptions [Электронный документ] // URL: <http://www3.shropshire-cc.gov.uk/etexts/E000368.htm#V1242> (дата обращения: 23.02.2010).

53. Shenstone, W. The Poems of William Shenstone. Vol. I. — L.: College House, 1822. — 252 p.

54. Young, Ed. The Poetical Works of Edward Young. Vol. II [Электронный документ] // URL: <http://www.gutenberg.org/files/18827/18827-h/18827-h.html#toc21> (дата обращения: 05.11.2007).

55. Zedlitz, Joseph Christian von. Gedichte: Todtenkränze [Электронный документ] // URL: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3171&kapitel=109&cHash=e99cba7947gd59108#gb_found (дата обращения: 26.08.2008).

**Литературная критика, мемуаристика,
литературоведческие и культурологические труды,
обзорная и справочная литература, словари**

56. Аверинцев, С.С. Школьная норма литературного творчества в составе византийской культуры // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. — М.: Наука, 1986. — С. 19—90.

57. Алексеев, М.П. Байрон и русские писатели [Электронный документ] // URL: http://az.lib.ru/t/turgenew_a_i/text_0120.shtml (дата обращения: 12.06.2009).

58. Алексеев, М.П. Реакция русской интеллигенции начала XIX века на известие о смерти Байрона [Электронный документ] // URL: <http://www.mincult.ru/brit/histbr5.htm> (дата обращения: 01.06.2009).

59. Алексеев, М. П. Русско-английские литературные связи (XVIII — первая половина XIX в.) // Литературное наследство. — М.: Наука, 1982. Т. 91. С. 191—215.

60. Альтшуллер, М.Г. Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 448 с.

61. Аринштейн, Л.М. Реминисценции и автореминисценции в системе лермонтовской поэтики // Лермонтовский сборник. — Л.: Наука, 1985. — С. 23—48.

62. Бабичев, Н.Т., Боровский Я.М. Словарь латинских крылатых слов. — М.: Русский язык, 1988. — 960 с.

63. Баевский, В.С. История русской поэзии. 1730 — 1980. Компендиум. — М.: Новая школа, 1996. — 319 с.

64. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
65. Белинский, В.Г. Собрание сочинений. В 9 тт. — М.: Худож. лит., 1976—1982.
66. Белошин, А.М. Буря — пловец — челн — парус в русской поэтической традиции // Русская речь. 2003. № 4. С. 3—9.
67. Блок, А.А. Собрание сочинений. В 6 тт. — Л.: Худож. лит., 1980—1983.
68. Бобылёва, С.В. Творчество И.И. Козлова в контексте русско-английских литературных связей : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского. — Саратов, 2007. — 26 с.
69. Боткин, В.П. Литературная критика. Публицистика. Письма. — М.: Сов. Россия, 1984. — 320 с.
70. Бройтман, С.Н. Историческая поэтика. Хрестоматия-практикум. — М.: Академия, 2004. — 352 с.
71. Бройтман, С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. — М.: РГГУ, 1997. — 307 с.
72. Бэгби, Л. Александр Бестужев-Марлинский и русский байронизм / Пер. с англ. Н.Л. Лужецкой. — СПб.: Академический проект, 2001. — 368 с.
73. Бялый, Г.А. С. Я. Надсон // Надсон С.Я. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 2001. — С. 5—46.
74. Ванслов, В.В. Эстетика романтизма. — М.: Искусство, 1966. — 404 с.
75. Вацуро, В.Э. К истории элегии «Простишь ли мне ревнивые мечты...» // Временник Пушкинской комиссии, 1978 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкинская комиссия. — Л.: Наука, 1981. С. 5—21.
76. Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». — СПб.: Наука, 1994. — 240 с.
77. Вацуро, В.Э. Последняя элегия Батюшкова: К истории текста // Записки комментатора. — СПб.: Академический проект, 1994. С. 150—166.
78. Вацуро, В.Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Русский романтизм. — Л.: Наука, 1978. С. 118—138.
79. Вацуро, С.Э. Французская элегия XVIII — XIX веков и русская лирика пушкинской поры // Французская элегия XVIII — XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. — М.: Радуга, 1989. С. 27—48.
80. Вейсман, А.Д. Греческо-русский словарь. — СПб., 1899. — 1370 стлб.
81. Веселовский, А.Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». — М.: INTRADA, 1999. — 447 с.
82. Висковатов, П.А. М.Ю. Лермонтов: Жизнь и творчество. — М.: Современник, 1987. — 494 с.
83. Виппер, Ю.Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. — М.: Наука, 1976. — 432 с.
84. Виттакер, Р. Аполлон Григорьев — последний русский романтик. — СПб.: Академический проект, 2000. — 560 с.

85. Вольперт, Л.И. Лермонтов и французская литературная традиция. Сопоставление с Пушкиным [Электронный документ] // URL: www.ruthenia.ru/volpert/lermontov/vol1.htm (дата обращения: 01.11.2005).
86. Воробьев, В. П. Байронизм Лермонтова (лирика и поэмы) : дис. ... канд. филол. наук / Смоленский государственный педагогический университет. — Смоленск, 2004. — 204 с.
87. Воробьев, В. П. Байронизм Лермонтова (лирика и поэмы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Смоленский государственный педагогический университет. — Смоленск, 2004. — 17 с.
88. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика. — М.: Искусство, 1984. — 458 с.
89. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
90. Гаспаров, Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. — СПб.: Академический проект, 1999. — 400 с.
91. Гаспаров, М.Л. Об античной поэзии: Поэты. Поэтика. Риторика. — СПб.: Азбука. 2000. — 480 с.
92. Гаспаров, М.Л. Поэзия риторического века // Поздняя латинская поэзия. — М.: Художественная литература, 1982. С. 5—34.
93. Гаспаров, М.Л. Три типа русской романтической элегии: Индивидуальный стиль в жанровом стиле // Гаспаров М.Л. Избранные труды. — М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. С. 362—382.
94. Гаспаров, М.Л. Элегия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2003. Стб. 1228—1229.
95. Гинзбург, Л.Я. О лирике. — М.: Интрада, 1997. — 415 с.
96. Гинзбург, Л.Я. О старом и новом. Статьи и очерки. — Л.: Сов. писатель, 1982. — 422 с.
97. Гинзбург, Л.Я. Творческий путь Лермонтова. — Л.: Худож. лит., 1940. — 223 с.
98. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений. В 7 тт. Т. 6 (Статьи.). — М.: Худ. литература, 1978. — 559 с.
99. Горбунов, А.Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика первой половины XVII века. — М.: МГУ, 1989. С. 5—72.
100. Горнфельд, А. Элегия [Электронный документ] // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : [сайт]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/118402/Элегия (дата обращения: 18.07.2008).
101. Григорьев, А.А. Искусство и нравственность. — М.: Современник, 1986. — 351 с.
102. Григорьев, А.А. Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики [Электронный документ] // URL: <http://smalt-karelia.ru/~filolog/vremja/1861/MARCH/evrpis.htm> (дата обращения: 10.02.2010).
103. Григорьян, К.Н. «Ультраромантический род поэзии»: Из истории русской элегии // Русский романтизм. — Л.: Наука, 1978. С. 79—117.

104. Гродская, Елена Евгеньевна. Автобиографический герой Аполлона Григорьева : Поэзия, проза, критика, письма : диссертация ... канд. филол. наук / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. — М., 2006. — 205 с.
105. Гуковский, Г.А. Пушкин и русские романтики. — М.: Интрада, 1995. — 319 с.
106. Дарвин, М.Н. Стихотворный сборник А.С. Пушкина 1826 года как художественное целое: проблема циклизации [Электронный документ] // URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/darvin_1826.htm (дата обращения: 17.01.2010).
107. Долинин, А.А. Байрон в пушкинском зеркале: два отражения // Долинин А.А. Пушкин и Англия: Сб. ст. — М.: НЛО, 2007. — С. 182—215.
108. Дубашинский, И.А. Поэма Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда». Рига: Звайгзне, 1975. — 98 с.
109. Дьяконова, Н.Я. Байрон // Лермонтовская энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 43—45.
110. Дьяконова, Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. М.: Наука, 1975. — 168 с.
111. Егоров, Б.Ф. Аполлон Григорьев — поэт, прозаик, критик // Григорьев А.А. Сочинения. В 2 тт. Т. 1. — М.: Худож. лит., 1990 — С. 5—26.
112. Елистратова, А.А. Байрон. — М.: Изд-во АН СССР, 1956. — 263 с.
113. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. — М: Искусство, 1981. — 448 с.
114. Жиликова, Э. М. К вопросу об отношении В. А. Жуковского к поэзии Байрона // Художественное творчество и литературный процесс. — Томск, 1983. Вып. 5. С. 98—103.
115. Жирмунский, В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. — Л.: Наука, 1978. — 423 с.
116. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л.: Наука, 1977. — 407 с.
117. Жуковский, В.А. Эстетика и критика. — М.: Искусство, 1985. — 431 с.
118. Зверев, А.М. Байрон и русская поэзия // Байрон Дж. Г. Избранная лирика / На англ. яз. с параллельным русским текстом. — М.: Радуга, 1988. С. 13—35.
119. Зырянов, О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2003. — 548 с.
120. Иванов, В.И. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов В.И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 269—272.
121. Ильин-Томич, А.А. Пушкин и стихотворение Байрона «Written In an Album» // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13—14 ноября 1987 г. — Таллин, 1987. С. 37—41.
122. История всемирной литературы. В 9 тт. Т. 6. — М.: Наука, 1989. — 880 с.

123. Карамзин, Н.М. Избранные статьи и письма. — М.: Современник, 1982. — 352 с.
124. Кедров, К.А. Мотивы поэзии Лермонтова // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 290—296.
125. Киселева, Л.Н. Байроновский контекст замысла Жуковского об Агасфере // Новое литературное обозрение. 2000. № 42. С. 245—254.
126. Кобелева, Е.В. Роберт Саути — теоретик поэзии и литературный критик : диссертация ... канд. филол. наук / Нижегородский государственный педагогический университет. — Киров, 2004. — 230 с.
127. Коровин, В.И. Поэты пушкинской поры. — М.: Просвещение, 1980. — 160 с.
128. Коровин, В.И. Русская поэзия XIX века. — М.: РОСТ, 1997. — 252 с.
129. Королёва, Н.В., Рак В.Д. Личность и литературная позиция Кюхельбекера // Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л.: Наука, 1979. С. 571—645.
130. Косяков, Г.В. Ранняя лирика М.Ю. Лермонтова и образные традиции "кладбищенской элегии" // Вопросы фольклора и литературы. — Омск: Изд-во ОмГПУ, 1999.
131. Котляревский, Н. Литературные направления Александровской эпохи. — М.: Вузовская книга, 2007. — 328 с.
132. Котляревский, Н. Мировая скорбь в конце XVIII и в начале XIX века. Ее основные этические и социальные мотивы и их отражение в художественном творчестве. — СПб.: Изд-во М.М.Стасюлевича, 1914. — 405 с.
133. Кургиян, М.С. Джордж Байрон. Критико-биографический очерк. — М.: ГИХЛ, 1958. — 216 с.
134. Кюхельбекер, В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. — Л.: Наука, 1979. — 789 с.
135. Лейтон, Л.Г. Стихотворения Ивана Козлова "Венецианская ночь" и "Бейрон" (к истории русского байронизма) // Русская литература. — 1997. — № 2. — С. 14—31.
136. Лейтон, Л.Г. Утлый челн в бурном море русской романтической поэзии. — М.: Прометей, 2004. — 223 с.
137. Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — 784 с.
138. Литературная газета А.С.Пушкина и А.А.Дельвига: 1830. № 1—13. — М.: Сов. Россия, 1988. — 255 с.
139. Литературная критика 1800—1820-х годов. — М.: Худож. лит., 1980. — 343 с.
140. Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М.: Интелвак, 2003. — 1600 стб.
141. Литературно-критические работы декабристов. — М.: Худож. лит., 1978. — 374 с.
142. Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М.: МГУ, 1980. — 617 с.

143. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство—СПБ, 1996. — 848 с.
144. Люсова, Ю.В. Рецепция Д.Г. Байрона в России 1810—1830-х годов : диссертация ... канд. филол. наук / Нижегородский государственный педагогический университет. — Нижний Новгород, 2006. — 214 с.
145. Магомедова, Д.М. Элегия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 303—304.
146. Майков, В.Н. Литературная критика. — Л.: Худож. лит., 1985. — 408 с.
147. Маймин, Е.А. О русском романтизме. — М.: Просвещение, 1975. — 239 с.
148. Максимов, Д.Е. Поэзия Лермонтова. — М.;Л.: Наука, 1964. — 266 с.
149. Манн, Ю.В. Динамика русского романтизма. — М.: Аспект Пресс, 1995. — 384 с.
150. Маслов, В.И. Начальный период байронизма в России. Критико-библиографический очерк. — Киев: Тип. Императорского Университета Св. Владимира, 1915. — 132 с.
151. Мережковский, Д. С. В тихом омуте. М.: Сов. писатель, 1991. — 496 с.
152. Мильчина, В.А. Французская элегия конца XVIII — первой четверти XIX века // Французская элегия XVIII — XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. — М.: Радуга, 1989. С. 8—26.
153. Михальская, Н.П., Аникин, Г.В. История английской литературы. — М.: Академия, 1998. — 510 с.
154. Мойсевич, В.Г. И.И. Козлов — переводчик британских поэтов : диссертация ... канд. филол. наук / Омский государственный педагогический университет. — Омск, 2006. — 231 с.
155. Наполеон и революция [Электронный документ] // URL: http://impereur.blogspot.com/2009_12_01_archive.html (дата обращения: 15.12. 2009 г.).
156. Нилова, А. Ю. Жанрово-стилистические традиции в лирике М. Ю. Лермонтова: послание, элегия, эпиграмма : диссертация ... канд. филол. наук / Петрозаводский государственный университет. — Петрозаводск, 2002. — 250 с.
157. Нольман, М. Лермонтов и Байрон // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы: Сборник первый. — М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худож. лит., 1941. С. 466—515.
158. Остолопов, Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным членом разных Ученых обществ. Часть первая. Спб: Типография Императорской Российской Академии, 1821. [Электронный документ] // URL: http://www.philolog.ru/filolog/writer/index.php3?cat=ostolopov&&doc=1_a.htm&&page=35 (дата обращения: 19.03. 2011 г.).
159. Пильщиков, И.А. Проблема межъязыковой интертекстуальности

(на материале классической элегии) : автореф. дис. ... доктора филол. наук / Институт языкознания РАН. — М., 2007. — 55 с.

160. Пинский, Л.Е. Бальтасар Грасиан и его произведения // Грасиан Бальтасар. Карманный оракул. Критикон. — М.: Наука, 1984. С. 499—575.

161. Писарев, Д.И. Собрание сочинений. В 4 тт. М.: Худож. лит., 1955—1956.

162. Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.

163. Пронин, В.А. Элегия и ода — спор равных // Пронин В.А. Теория литературных жанров [Электронный документ] // URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj004.htm> (дата обращения: 08.03.2006).

164. Проскурин, О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 464 с. [Электронный документ] // URL: <http://www.ruthenia.ru/document/539013.html> (дата обращения: 17.05.2007).

165. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений. В 10 тт. — Л.: Наука, 1977—1979.

166. Пушкинская энциклопедия [Электронный документ] // URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=3646> (дата обращения: 10.09.2010).

167. Радциг, С.И. История древнегреческой литературы. — М.: Высшая школа, 1977. — 551 с.

168. Рак, В.Д. Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона // Рак В.Д. Пушкин, Достоевский и другие: (Вопросы текстологии, материалы к комментариям): Сб. ст. — СПб.: Академический проект, 2003. С. 64—100.

169. Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века. — М.: Искусство, 1982. — 544 с.

170. Русский романтизм: Сб. статей. — Л.: Наука, 1978. — 285 с.

171. Савченко, С. Элегия Ленского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. — Л., 1926. С. 64—98.

172. Сакутин, В.А. Феноменология одиночества: опыт рекурсивного постижения. — Владивосток: Дальнаука, 2002. — 184 с.

173. Сахаров, В.И. Жуковский: поэзия чувства и «сердечного воображения» [Электронный документ] // Сайт Всеволода Сахарова — URL: <http://archives.narod.ru/Zuk.htm> (дата обращения 12.12.09).

174. Свердлов, М. О жанровом мифе: что воспевает пиндарическая ода? // Вопросы литературы. 2002. № 6. С. 103—126.

175. Семенова, М.Л. Лермонтов и Байрон: к вопросу о типологии романтического героя : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Коломенский государственный педагогический институт. — М., 2003 — 32 с.

176. Семенова, М.Л. Лермонтов и Байрон: к вопросу о типологии романтического героя : диссертация ... канд. филол. наук / Коломенский государственный педагогический институт. — М., 2003 — 208 с.

177. Сендерович, С.Я. Элегия Пушкина «Воспоминание» и проблемы его поэтики // Wiener Slawistischer Almanach. — Wien, 1982. — № 8. — 280 S.

178. Сухова, Н.П. Трансформации элегии. Традиции и новаторство [Электронный документ] // URL: <http://www.ruslibrary.ru/default.asp?trID=344> (дата обращения 15.09.2009).
179. Тамарченко, Н.Д. Теоретическая поэтика. Хрестоматия-практикум. — М.: Академия, 2004. — 400 с.
180. Теория литературы. В 2 тт. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Академия, 2004.
181. Толстогузов, П.Н. «Ливонское» стихотворение Тютчева и поэзия Севера // Вопросы литературы. — 2003. — № 6. — С. 182—201.
182. Толстогузов, П.Н. Стихотворение Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...». Структурная и тематическая роль цитат и реминисценций // Филологические науки. — 1999. — № 1. — С. 48—58.
183. Толстогузов, П.Н. Тютчев и Байрон // Новое видение культуры мира в XXI веке. New Vision of World Culture In XXI Century: материалы Международной научной конференции в рамках Дней славянской письменности и культуры. — Владивосток, 22-25 мая 2000 г. — Владивосток: ДВГУ, 2000. — С. 279—282.
184. Толстогузов, П.Н. Тютчев — переводчик Carm. III 29 Горация // Тютчевский сборник: Межвузовский сборник научных трудов. — Биробиджан, 1998. — С. 20—41.
185. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 1996. — 334 с.
186. Тынянов, Ю.Н. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969. — 424 с.
187. Тюпа, В.И. Элегическое // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 302—303.
188. Фасмер, М. Этимологический словарь русского языка. В 4 тт. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. — М.: Прогресс, 1986 — 1987.
189. Фет, А. Воспоминания. — М.: Правда, 1983. — 496 с.
190. Фрайман, Т.Н. Творческая стратегия и поэтика В.А.Жуковского (1800-е — начало 1820-х годов). — Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2002. — 157 с. [Электронный документ] // URL: <http://www.ruthenia.ru/document-/532393.html> (дата обращения: 19.10.2006).
191. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. — М.: Лабиринт, 1997. — 448 с.
192. Фридлиндер, Г.М. А.Пушкин. «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье...») // Поэтический строй русской лирики. — Л., 1973. С. 78—95.
193. Фризман, Л.Г. Два века русской элегии // Русская элегия XVIII — начала XX века. — Л.: Сов. писатель, 1991. С. 5—48.
194. Фризман, Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. — М.: Наука, 1973. — 167 с.
195. Фризман, Л.Г. Элегия // Краткая литературная энциклопедия. В 9 тт. Т. 8. — М.: Советская энциклопедия, 1975. — Стб. 866—867.
196. Фризман, Л.Г. Элегия // Лермонтовская энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 629—630.

197. Хайдеггер, М. Время и бытие. Статьи и выступления / Пер. с нем. — М.: Республика, 1993. — 392 с.
198. Хализев, В.Е. Теория литературы. — М.: Высшая школа, 2004. — 405 с.
199. Шаталова, О.В. Репрезентация концепта "память" в текстах русских элегий первой трети XIX века (лингвокультурологический аспект) : диссертация ... канд. филол. наук / Башкирский государственный университет. — Уфа, 2005. — 250 с.
200. Шеллинг, Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
201. Эйхенбаум, Б.М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. издат., 1924. — 168 с.
202. Эйхенбаум, Б.М. О литературе. — М.: Сов. писатель, 1987. — 541 с.
203. Эмблемы и символы: Избранные Емблемы и Символы... прежде в Амстердаме, а потом во граде Св. Петра 1788 года с приумножением изданные. — М.: Интрада, 2000. — 367 с.
204. Яковлев, В. Козлов Иван Иванович // Русский биографический словарь / Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А.А. Половцова. В 25 тт. Т. 9. — СПб: Тип. Гл. упр. уделов, 1903. — С. 49—52.
205. Якушкина, Т.В. Итальянский петраркизм XV — XVI веков. Традиция и канон. — СПб: СПбГУКИ, 2008. — 335 с.
206. Янушкевич, А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. — Томск: Изд-во Том. ун-та, 1985. — 285 с.
207. Beauty, F.L. Byron the satirist. Illinois: Northern Illinois University Press, 1985. — 236 p.
208. Blackstone, B. Byron: Lyric and Romance. — L.: Longman, 1975. — 112 p.
209. Bryan, M.D. The Controversy between Robert Southey and Lord Byron. — Baltimore: University of Maryland Press, 1945. — 125 p.
210. Cardwell, Richard A., Barnaby, P. Timeline: European Reception of Byron // The reception of Byron in Europe. In 2 vol. Vol. 1 / Ed. by Richard A. Cardwell. — London, New York: Thoemmes Continuum, 2004. Pp. XXI—LV.
211. Diakonova, N., Vatsuro, V. «No Great Mind and Generous Heart Could Avoid Byronism»: Russia and Byron // The reception of Byron in Europe. In 2 vol. Vol. 2 / Ed. by Richard A. Cardwell. — London, New York: Thoemmes Continuum, 2004. Pp. 333—352.
212. Draper, J.W. The Funeral Elegy and the Rise of English Romanticism. — London: Frank Cass Publishers, 1967. — 358 p.
213. Encyclopedia of the Romantic Era: 1760—1850. In 2 vol. / Ed. by Christopher John Murray. — NY & London: Fitzroy Dearborn. 2004.
214. Farmer, D.F. The Byron-Southey controversy. — San Marcos, TX: Southwest Texas State University Press, 1970. — 98 p.
215. Grundbegriffe der Literaturanalyse. — Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1985. — 294 S.

216. Haggerty, George E. *Desire and Mourning: The Ideology of the Elegy // Ideology and Form in Eighteenth-Century Literature*. — Lubbock: Texas Tech Univ. Press, 1999. Pp. 185—206.
217. Joseph, M.K. *Byron the Poet*. — L.: Victor Gollancz, 1964. — 94 p.
218. MacGann, J.J. *Byron and Romanticism*. — Cambridge: Cambridge University Press, 2002. — 311 p.
219. MacGann, J.J. *Fiery Dust. Byron's Poetic Development*. — Chicago & London: Chicago University Press, 1968. — 340 p.
220. Marchand, L.A. *Byron's Poetry. A Critical Introduction*. — Boston: Houghton Mifflin, 1965. — 261 p.
221. Nagel, N.L. Duke. *Lord Byron's view of the Lake Poets — Wordsworth, Coleridge, and Southey*. — Cape Girardeau, MO: Southeast Missouri State College Press, 1971. — 87 p.
222. Potts, A.F. *The Elegiac Mode. Poetic Forms in Wordsworth and other Elegists*. — NY: Cornell University Press, 1967. — 460 p.
223. Railo, E. *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism*. — NY: Humanities Press, 1964. — 388 p.
224. Reed, A.L. *The background of Gray's Elegy: a study in the taste for melancholy poetry, 1700 — 1751*. — NY: Russel, 1962. — 322 p.
225. Rutherford, A. *Byron. A Critical Study*. — Stanford: Stanford University Press, 1961. — 253 p.
226. Sacks, Peter M. *The English Elegy: Studies in the genre from Spenser to Yeats*. — Baltimore: Johns Hopkins Press, 1985. — 195 p.
227. Schiller, F. *Über naive und sentimentalische Dichtung* [Электронный документ] // URL: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2427&kapitel=1#gb_fo und (дата обращения: 10.02.2005).
228. Shenstone, W. *Prefatory Essay on Elegy // The Poems of William Shenstone. Vol. I*. — L.: College House, 1822. Pp. 63—70.
229. Stokoe, F.W. *German Influence In the English Romantic Period (1788 — 1818)*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1926. — 218 p.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Елена Вадимовна Толстогузова

БАЙРОНИЧЕСКАЯ МОДИФИКАЦИЯ ЭЛЕГИИ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА
Монография

Научный редактор:

П. Н. Толстогузов — доктор филологических наук, профессор

Печатается в авторской редакции

Технический редактор В.В. Николаева, Т.А. Коноваленко

План издания университета 2013 г.

Подписано в печать 12.12.2013

Формат издания 60х90 1/16.

Усл. печ. л. 7,81. Уч.-изд. л. 9,17

Тираж 500 экз. Заказ № ____/2013

Издательский центр Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А

Типография Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Приамурский государственный университет имени Шолом-Алейхема»
679015, г. Биробиджан, ул. Широкая, 70-А