

«СЕЛЬСКОЕ КЛАДБИЩЕ»  
И ПОЭТИКА «КЛАДБИЩЕНСКОЙ ЭЛЕГИИ»



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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>3</sup> Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1818. Т. 13. С. 64.

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> *Дмитриев М. А.* Мелочи из запаса моей памяти. М., 1869. С. 182. Ср. мемуарное известие, появившееся еще при жизни Жуковского: «В. А. Жуковский, бывший еще воспитанником Благородного университетского пансиона, перевел Грееву элегию „Сельское кладбище“; Н. Н., желая поощрить талант юного поэта, взялся доставить Н. М. Карамзину это стихотворение для напечатания в „Вестнике Европы“». Карамзин прочитал стихи, нашел в них много хорошего, но нашел также некоторые недостатки и, несмотря на просьбу Н.Н., возвратил В. А. Жуковскому стихи со своими замечаниями, давши слово напечатать их, когда они доставлены будут ему с поправками. Жуковский, спустя несколько времени, доставил Н. М. Карамзину „Сельское кладбище“, и издатель „Вестника Европы“ с восторгом принял его, — он увидел в нем совершенство» (В. В. Письмо к издателю «Галатеи» // *Аргус*, прибавление к «Галатее» № 1. 1829. С. 24). Не исключено, что автор этого рассказа — также М. А. Дмитриев, в 1828—1830 гг. подписывавшийся в «Атенее» инициалом «В.»

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

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

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

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

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

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

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

<sup>12</sup> См.: *Golden M.* Thomas Gray. New York, 1964. P. 66—78.

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

<sup>14</sup> *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Вып. 2. С. 498 и след.

<sup>15</sup> *Жуковский В. А.* Эстетика и критика. М., 1985. С. 189.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>17</sup> Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928. С. 189.

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

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

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

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

в «Письмах русского путешественника» и неоднократно возвращался к этой идее в статьях, как оригинальных, так и переводных.<sup>22</sup> Вслед за ним о «приятности ужаса» говорили П. И. Шаликов<sup>23</sup> и В. В. Измайлов («ужасное, приятное и высокое равно проистекают из <...> общего источника»)<sup>24</sup> Русские журналы 1790-х годов изобилуют суждениями такого рода, выбранными из самых различных авторов, в том числе из самого Берка, не названного, но резюмированного довольно точно: «...все, что изображает лишение, ужасно и даже по сему самому высоко, как-то: пространство, мрачность и безмолвие».<sup>25</sup>

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

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

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

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

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

<sup>24</sup> Измайлов В. В. Переводы в прозе. М., 1819. Ч. 2. С. 170.

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

<sup>26</sup> Martin R. Essai sur Thomas Gray. London; Paris, 1934. P. 418.

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

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

Лишь дикая сова, таясь под древним сводом  
Той башни, сетует, внимаема луной,  
На возмущившего полночным приходом  
Ее безмолвного владычества покой.<sup>27</sup>

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

Уж вечер... облаков померкнули края,  
Последний луч зари на башнях умирает;  
Последняя в реке блестящая струя  
С потухшим небом угасает.  
Все тихо: рощи снят, в окрестности покой...<sup>28</sup>

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

<sup>27</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 3.

<sup>28</sup> Там же. С. 8.

<sup>29</sup> Там же. С. 360.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>32</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 202.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>34</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 394.

<sup>35</sup> Zacharias-Langhans G. Der unheimliche Roman um 1800. S. 48 ff.

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

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

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

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

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

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

<sup>40</sup> Путешествие в Малороссию, изданное князем П. Шаликовым. М., 1803. С. 150.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Или:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Где вы, мои друзья, вы, спутники мои?  
Ужели никогда не зреть соединенья?<sup>51</sup>

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

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

<sup>51</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 1. С. 9.



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

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

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

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

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

<sup>53</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 29; см. также с. 9 и след.

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

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

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

<sup>54</sup> Там же. С. 36—37.

<sup>55</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 44—45, 49.

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

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

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

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

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

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

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

Тонкие наблюдения над стилистикой «Невыразимого» и «Вечера», сделанные Г. А. Гуковским, приобретут новую убедительность, если иметь в виду, что Жуковский оперирует коннотациями элегического слова в пределах традиционно сложившегося диапазона его поэтических значений. Так, уже было замечено, что «пламень облаков» в «Невыразимом» — это не только знак любви, энтузиазма и т. д., но и конкретная, чувственная метафора вечерних облаков, застигнутых наблюдателем в момент движения.<sup>60</sup> Подобные же коррективы можно внести и в анализ эпитета «тихий» («небо тихое»), который вовсе не исчерпывается приведенными Г. А. Гуковским значениями — «беззвучный», «медленный» — и вовсе не обязательно тяготеет к анимистическому истолкованию («тихий человек», «тихая душа»), но обладает еще множеством потенциальных значений и контекстуальных вариантов употребления: «спокойный», «неяркий», «мягкий» и т. д. У Державина в «Изображении Фелицы» (1789) — «сиянье тихое звезд в венце», в «Жизни Званской» — «тихие, отлогие берега», в «Радуге» (1807) — «тихий луч», и это отнюдь не психологический эпитет (ср. православную молитву «Свете тихий» и «тихий свет» у И. М. Долгорукого<sup>61</sup>). «Тихое небо» осмысливается в этом круге значений. Субъективации объективного мира не происходит; поэтическая образность опирается на традицию, но повышается удельный вес субъективно-личностного начала.

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

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

<sup>60</sup> См.: Мань Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. С. 25.

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

<sup>62</sup> Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 438—439.

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

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

<sup>63</sup> См.: *Западов В. А.* Гаврила Романович Державин. Биография. М.; Л., 1965. С. 150—154.

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

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

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

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

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

Здесь нам приходится вернуться к ранним теоретикам элегии.

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

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

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

<sup>69</sup> *Petit encyclopédie poétique.* Paris, 1805. Т. 11. P. 86.

<sup>70</sup> *Millevoye.* Oeuvres. Paris, 1833. Т. 1. P. 17.

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

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

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

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

Chill Penury repress'd / their noble rage.

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

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

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

В пустыне бытия / тоской воспоминанья.

(В. Н. Олин. «Стансы»)

Прохладу стелет тень / над тихую могилу.<sup>75</sup>

(В. Н. Олин. «Стансы к Элизе»)

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

<sup>74</sup> См.: Jack I. Gray's «Elegy» reconsidered. P. 160.

<sup>75</sup> Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 127, 129.

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

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

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

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

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

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

Жуковский показал роль «музыки», «мелодии» как одного из наиболее важных факторов суггестии. Если угодно, это было преодоление субъектом лирики рационалистических основ предшествующей поэзии. При этом речь идет не о всякой музыке, но только о той, которая создает «однообразие тона» и соответствует «монотонности скорби, оплакивающей себя». Это — э л е г и ч е с к а я м о н о т о

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

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

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

<sup>78</sup> Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 125.

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

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