

ЭЛЕГИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ И ЭЛЕГИЧЕСКИЕ ТЕМЫ.  
ЖУКОВСКИЙ И БАТЮШКОВ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 100.

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

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

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

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

<sup>7</sup> См.: Poètes du second ordre, précédés d'un choix des vieux poètes français. Paris, 1810. Т. 9. Chauvieu et Lafare. P. 288—289.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Друг! довольно мы мечтали  
Там, где всех пороков знать».<sup>11</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>15</sup> Муравьев М. Н. Стихотворения. Л., 1967. С. 201, 157, 177, 230.

<sup>16</sup> Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 252.

<sup>17</sup> Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 193.

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

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

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

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

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

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

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

<sup>18</sup> Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 216.

<sup>19</sup> Дамский журнал. 1828. № 24. С. 197.

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

<sup>21</sup> Муравьев М. Н. Соч. СПб., 1856. Т. 2. С. 334.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Амуров нежный рой  
Морщин не лобызает.  
Крылатые мечты  
Не сыплют там цветы,  
Где тусклый опытность светильник зажигает.<sup>27</sup>

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

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

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

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

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

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

<sup>25</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 69.

<sup>26</sup> Муравьев М. Н. Стихотворения. С. 227—228.

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

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

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

У А. Кайсарова:

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

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

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

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

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

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

<sup>32</sup> Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 239, 825.

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

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

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

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

<sup>34</sup> Там же. С. 10—11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>37</sup> *Sainte-Beuve C. A. Portraits contemporains* Nouvelle éd Paris, 1889 Т 4 P. 429—433

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>41</sup> См.: Шефтсбери. Эстетические опыты. М., 1975. С. 104—105.

<sup>42</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 13—14.

<sup>43</sup> Там же. С. 62—63.

<sup>44</sup> Sainte-Beuve C. A. Portraits contemporains. Т. 4. Р. 440.

<sup>45</sup> Русский архив. 1902. № 6. С. 340.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>46</sup> Северный вестник. 1805. № 3. С. 338—339.

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

<sup>48</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 337.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>56</sup> См.: Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного изображения». С. 95.

<sup>57</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 181.

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

<sup>53</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 69.

<sup>54</sup> Там же. С. 24—25.

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

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

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

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

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

И далее:

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

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

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

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

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

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

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

<sup>59</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 227—228.

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

<sup>61</sup> Поэты XVIII века. Л., 1972. Т. 2. С. 81.

<sup>62</sup> Муравьев М. Н. Соч. Т. 2. С. 312.

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

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

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

Долго б смертные вкушали  
Сладострастие в мечтах.

В «Мщени» (1815):

О сладострастие! . . . себя, всего забвень!

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

Душ великих сладострастие,  
Совесть! зоркий страж сердец!

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

Найти умел в одном добре  
Души прямое сладострастие!<sup>67</sup>

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

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

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

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

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

<sup>70</sup> См. его «Ode II. Sur la Paresse; a l'abbé de Chaulieu»: Poètes de second ordre. . . T. 9. Chaulieu et Lafare. P. 15.

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

<sup>63</sup> Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 306.

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

<sup>65</sup> Rohrmann E. Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik. Breslau I, 1930. S. 77 ff. Ср. у Шолье, например «La vieillesse d'un philosophe épucurien, en 1703. Ode» (Poètes du second ordre. . . Paris, 1810. T. 9. Chaulieu et Lafare. P. 115.

<sup>66</sup> См.: Oeuvres de Bernard. Paris, 1823. P. 249, 274—278.

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

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

Где блата топкие и воды Ахерона  
Широкой цепью вокруг ада облежат,  
Где беспробудным сном печальны тени спят.<sup>72</sup>

Ср. у Милонова, в переводе той же элегии:

Сошли меня тогда во пропасти подземны,  
Где тени бледные, где Фурии одне,  
В обители своя меня приемля темны,  
Пришельцу новому возрадуются мне.<sup>73</sup>

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

<sup>72</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 103.

<sup>73</sup> Милонов М. В. Соч. СПб., 1849. С. 109.

<sup>74</sup> Poètes du second ordre. . . Т. 9. Chaulieu et Lafare. P. XIX, XXI.

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

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

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

В том же стихотворении Милонова:

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

У Батюшкова («Ложный страх», 1810):

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

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

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

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

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

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

<sup>75</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 176.

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

<sup>77</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 112.

<sup>78</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 176, 109.

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

Пусть быстрым, лишь бы светлым током  
Промчатся дни чрез жизни луг;  
Пусть смерть зайдет к нам ненароком,  
Как добрый, но неожиданный друг.<sup>79</sup>

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

В чаше радости потопим грусть  
И, стаканом об стакан стуча,  
Смерть попросим, чтоб нечаянно  
Посетила среди пиршества,  
Так, как добрый, но неожиданный друг.<sup>80</sup>

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

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

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

... гостью уподобясь сытну,  
Восстать от пиру преизбытну —  
И долг хозяину отдать.<sup>82</sup>

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

<sup>79</sup> Там же. С. 177.

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

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

<sup>82</sup> Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения... С. 193.

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

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

Себя лишь мудрый умеряет  
И смерть, как гостью, ожидает,  
Крутя задумчиво усы<sup>84</sup>

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

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

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

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

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

<sup>84</sup> Державин Г. Р. Анакреонтические песни. М., 1987. С. 136.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>89</sup> *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 94.

<sup>85</sup> *Жуковский В. А.* Стихотворения. Т. 2. С. 107—108.

<sup>86</sup> *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 106.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>91</sup> Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 122—123.

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



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

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

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

Над вами буду я,  
Древес под зыбкой сенью,  
Невидимую тенью  
Летать. . .<sup>94</sup>

У Батюшкова:

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

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

<sup>93</sup> См. комментарий И. М. Семенко в кн.: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 539.

<sup>94</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Т. 2. С. 107—108.

<sup>95</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 217—218.

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

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

<sup>96</sup> Gedichte von Friedrich von Matthisson. Zurich, 1821. S. 190.

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

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

ческого творчества Батюшкова, о которой нужно говорить специально.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>101</sup> *Жуковский В. А.* Стихотворения. Т. 2. С. 119.

<sup>102</sup> *Вяземский П. А.* Стихотворения. С. 422 (коммент. К. А. Кумпан).

прикасался», заимствованное им из Тибулла; именно здесь он ожидал редактору.<sup>103</sup>

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

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

<sup>103</sup> Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 139.

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

<sup>105</sup> Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 239.

<sup>106</sup> Там же.

ОТ «УНЫЛОЙ ЭЛЕГИИ»  
К СИМВОЛИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ



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

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

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

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