

ВОЙНА 1812 ГОДА И ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ ЭЛЕГИИ.  
ИСТОРИЧЕСКАЯ ЭЛЕГИЯ. ЭЛЕГИЯ Д. ДАВИДОВА



Отечественная война породила необратимые изменения в социальном и эстетическом сознании.

Первый род изменений достаточно хорошо известен: пробуждение национального самосознания общества, а вместе с ним социального самосознания; формирование освободительных идей и общественных программ; рост социального критицизма на мировоззренческой основе демократического крыла просветительства. Все эти тенденции властно врываются в литературу, диктуя ей темы, сюжеты, проблемы, обостряя интерес к истории, социальной философии и современной политике. На этом субстрате вырастает гражданская поэзия преддекабристских лет. Литературные объединения приобретают политическую окраску; вопрос о судьбах русского Просвещения становится частью манифестируемых идеологических программ.

Все эти процессы не обошли и лирическую поэзию и наложили свой отпечаток не только на ее мироощущение, но и на поэтический стиль и поэтический язык, однако как раз эти проблемы изучены лишь в самых общих чертах и более всего там, где они обнаруживаются с полной очевидностью: мы имеем в виду прежде всего язык и стиль гражданской поэзии 1810—1820-х годов. В своей известной работе, на которую нам уже не раз приходилось ссылаться, Г. А. Гуковский показал, как в военной поэзии 1812 г. формируется лексический пласт, который затем почти без изменений перейдет в гражданскую поэзию 1820-х годов. «Слова-сигналы», система опорных символических понятий: «тиранство», «рабство», «цепи», «бичи» — образуют семантическое поле «врага»; «высокие» слова гражданского языка: «отчизна», «свобода» («священная свобода»), «сыны», «деяния», «мужи» — прикрепляются к теме национально-освободительной борьбы. Г. А. Гуковский не без основания искал генезис этой поэтики не только в патриотической лирике, но и в трагических монологах; в самом деле, лиризм этой поэзии выросал во многом на ораторской основе.<sup>1</sup>

Совершенно естественно, что в 1812—1815 гг. доминирующим

жанром становится ода. По подсчетам М. А. Цявловского, из 567 текстов, опубликованных в это время, 80 % — оды и близкие к оде лирические жанры (песнь, дифирамб, гимн). Вместе с одой, переживающей свой поздний расцвет, в русскую поэзию входят и одические принципы обобщенно-аллегорического изображения.<sup>2</sup>

В трагедии, в оде, в ориентированной на одическую традицию лирической поэме (которая могла, как и трагедия, принадлежать еще довоенному времени) складываются формулы, прямо предвосхищающие гражданскую лирику 1820-х годов; ср. в лирическом песнопении С. А. Шихматова «Петр Великий» (1810): «Тиранства гибельный ярем Уже мертвил ее (Персиды. — В. В.) народы, Но Петр воззвал их в жизнь свободы, Вдохнул вторичным бытием».<sup>3</sup> Примеры легко умножить; подобные формулы встречаются у десятков поэтов, самой разнообразной (и нередко весьма консервативной) общественной ориентации. Приведем лишь два из них, принадлежащих уже известному нам М. В. Милонову. Ср. в его воззвании «К патриотам»:

Цари в плену, в цепях народы!  
Час рабства, гибели приспел!  
Где вы, где вы, сыны свободы?  
Иль нет мечей и острых стрел?

В «Мыслях при гробе князя Кутузова-Смоленского»:

Здесь пишет не поэт — здесь плачет гражданин.<sup>4</sup>

Это уже сложившиеся формулы, которые будут затем варьироваться Рылеевым и Пушкиным, но как бы с обратным знаком. Изменится денотат: «тиран» Наполеон будет замещен иной политической фигурой, будь то Павел I или Александр; понятия «свободы», «восстания против рабства» приобретут либеральный, а затем и радикальный социальный смысл.

Но дело было не только в лексике и фразеологии. Поэзия 1812—1815 гг. дала мощный импульс поэтическим концепциям с яркой социально-философской окраской. В одической поэзии военных и первых послевоенных лет зарождаются не только пушкинские стихи о Наполеоне, но и проблематика «Вольности». Нам приходилось уже указывать на написанную в 1812 г. «в подражание Ж. Б. Руссо» оду А. Г. Родзянки «Властолюбие», где феномен Наполеона оказывается предметом исторического и социально-политического осмысления. Наполеон здесь не личность, а истори-

<sup>2</sup> См. об этом: *Охотин Н. Г.* 1812 год в поэзии и поэзия в 1812 году // Русская слава. Русские поэты об Отечественной войне 1812 года. М., 1987. С. 13 и след. См. также приведенные на с. 44—45 подсчеты М. А. Цявловского, со ссылкой на его неопубликованную работу «Отечественная война 1812—1815 гг. в жизни и творчестве Пушкина» (1945).

<sup>3</sup> *Шихматов С.* Петр Великий, лирическое песнопение в восьми песнях. СПб., 1810. С. 160.

<sup>4</sup> *Марин С. Н., Милонов М. В.* Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 223, 227.

<sup>1</sup> *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 186 и след.

ческий прецедент, из которого извлекаются уроки в полном соответствии с логикой просветительского историзма: обсуждается и проблема стремления к славе (как в «Вольности»), и проблема власти и закона, правителя и народа и т. д.<sup>5</sup> И это тоже далеко не единственный пример; нам важно сейчас не исследовать, а лишь обозначить проблему, которая выходит за рамки нашей непосредственной темы, но без которой нельзя представить себе логику развития элегического жанра во второй половине 1820-х годов.

Оживление одической поэзии, вызванное войной, казалось, должно было поколебать сложившуюся иерархию поэтических жанров и утвердить литературный и, шире, идеологический авторитет «архаистов» «Беседы», глава которой, А. С. Шишков, в 1812 г. стал провозвестником национально-патриотической идеи. На деле все оказалось гораздо сложнее. Гражданская лирика 1820-х годов воспользовалась накопленным репертуаром поэтических средств, но сама «Беседа» как явление литературной жизни перестала существовать, обнаружив полную непродуктивность в самый, казалось бы, благоприятный для своей деятельности исторический момент. Самым значительным явлением военной поэзии оказался «Певец во стане русских воинов» Жуковского, где «пэан 12 года», по выражению Пушкина, открыто и демонстративно соединился с субъективным лиризмом застойной песни и элегии. Популярность «Певца...» утвердилась не вопреки такому соединению, а именно благодаря ему, и на его фоне чудовищным литературным провалом казался, например, «Гимн лиро-эпический на прогнание французов из Отечества» престарелого Г. Р. Державина, — произведение неудачное не только по своим индивидуальным качествам, но и по типологическим свойствам, воспринятым как чрезвычайно архаические. Можно утверждать с полным правом, что именно «новая», элегическая в значительной своей части, личностная, субъективная поэзия вышла победительницей из военных испытаний: она дала историческую элегию Батюшкова и Пушкина и лирического героя Дениса Давыдова.

Историческая элегия была прямым следствием эстетического сдвига, порожденного Отечественной войной 1812 г. В числе его важнейших признаков был рост исторического сознания. Современные события включались в историческое время и осознавались как этап национального и общечеловеческого бытия. «В недрах действующей армии зреют замыслы создания и значительной по масштабу истории 1812 г.», — замечает современный исследователь. Программным документом целой группы литераторов, публицистов и будущих историков оказывается статья Ф. Н. Глинки «Рассуждение

<sup>5</sup> См.: Вацуро В. Э. Пушкин и Аркадий Родзянка. (Из истории гражданской поэзии 1820-х годов) // Временник Пушкинской комиссии. 1969. Л., 1971. С. 49—51.

о необходимости иметь Историю Отечественной войны 1812 года». Из этой среды выходит затем целый ряд крупнейших исторических работ, в том числе труд А. И. Михайловского-Данилевского, знаменующий целый этап в историографии 1812 г.<sup>6</sup> Среди этих замыслов особое место принадлежало, однако, замыслу Карамзина, обнимавшему всю новейшую политическую историю и включавшего войну 1812 г. в целую философско-историческую систему.<sup>7</sup> Об этом плане Д. В. Дашков сообщал 28 октября 1814 г. Д. Н. Блудову и Батюшкову; еще ранее, 17 мая 1814 г., после взятия Парижа, Батюшков писал Вяземскому, что события последних лет предоставляют Карамзину богатейшие материалы для истории.<sup>8</sup>

История современных событий не мыслится, однако, вне эмоционального, художественного начала. Дашков подчеркивает чисто художественные композиционные принципы в карамзинском повествовании; в публицистической статье Ф. Н. Глинки намечено несколько обобщающих и обобщенных образов, символизирующих состояние народного духа. Исторические элегии Батюшкова возникают на скрещении собственно исторических и поэтических интересов. Еще Л. Н. Майков обратил внимание на мемуарное свидетельство А. Ф. Раевского, заставшего в 1813 г. Батюшкова в обществе Ф. Н. Глинки. Речь шла, как можно думать, об описании эпизодов войны; Раевский вспоминал военные стихи Жуковского, в том числе знаменитого «Певца во стане русских воинов», и замечал, что лишь непосредственный участник сражений может с полным успехом «живописать предстоящее взору или запечатленное в сердце». «Чувства и истина суть первые достоинства писателей. И Глинка, и Батюшков одарены ими: оттого-то так занимательна проза первого, по той же причине нравятся нам стихи другого».<sup>9</sup> В этом рассказе — конечно, ретроспективно — нам важно указание на среду, в которой рождается проблематика элегий Батюшкова: и Глинка, и Раевский — люди с определившимися историко-художественными интересами, в первые послевоенные годы деятели преддекабристских литературных объединений.<sup>10</sup> Рассуждения Раевского довольно близки к тому, о чем в ближайшие годы будет писать сам Батюшков, в частности в статье 1815 г. «Ариост и Тасс», где, комментируя стихи «Освобожденного Иерусалима», он прибегнет к парафразам из своего собственного послания «К Дашкову». Эта тесная связь поэзии Батюшкова с внепоэтическими и даже внебеллетристическими жанрами достаточно хорошо известна: послание «К Дашкову» в свою очередь перефразирует не только предшествующее ему письмо

<sup>6</sup> См.: Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М., 1980. С. 151 и след.

<sup>7</sup> См.: Пигарев К. В. Неосуществленный замысел Карамзина // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры. М.; Л., 1966. С. 293. Ср.: Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. С. 162—163.

<sup>8</sup> Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 287.

<sup>9</sup> Раевский А. Ф. Воспоминания о походах 1813 и 1814 гг. М., 1822. Ч. 1. С. 29—30. Ср.: Батюшков К. Н. Соч. Под ред. Л. Н. Майкова. СПб., 1887. Т. 3. С. 706.

<sup>10</sup> См.: Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. С. 166.

Батюшкова к Гнедичу от октября 1812 г., но и «Письма из Москвы в Нижний Новгород» И. М. Муравьева-Апостола.<sup>11</sup> Примечательно поэтому, что две исторические элегии — «Тень друга» и «На развалинах замка в Швеции» — создаются в июне—июле 1814 г., в момент обострения исторических интересов Батюшкова и как бы в атмосфере замысла Карамзина об истории 1812 года. Все эти интересы накладываются на реальные впечатления от посещения Англии и Швеции; в письме к Д. П. Северину от 19 июня 1814 г. из Готенбурга появляется стихотворный отрывок «В земле туманов и дождей» с историческими воспоминаниями о средневековом прошлом «скандинавов».<sup>12</sup> Письмо это — уже прямое преддверие элегий; как вспоминал Вяземский, «Тень друга» была написана Батюшковым на корабле, на котором он возвращался из Англии в Россию.<sup>13</sup>

Поэтика элегий Батюшкова была подготовлена и более ранними его опытами. В «Отрывке из писем русского офицера о Финляндии» (1809) есть первоначальный абрис одной из таких элегий. «Может быть, на сей скале, осененной соснами, у подошвы которой дыхание зефира колеблет глубокие воды залива, может быть, на сей скале воздвигнут был храм Одена. Здесь поэт любит мечтать о временах протекших и погружаться мыслями в оные века варварства, великодушия и славы; здесь с удовольствием взирает он на волны морские, некогда струимые кораблями Одена, Артура и Гаральда; на сей мрачный горизонт, по которому носились тени почивших витязей; на сии камни, остатки седой древности, на коих видны таинственные знаки, рукою неизвестною начертанные. Здесь, погруженный в сладкую задумчивость,

В полночный час  
Он слышит скальда глас. . .»<sup>14</sup>

Следует автоцитация — фрагмент из «Мечты» со «скандинавскими» ассоциациями, навеянными Парни. Весь этот отрывок — как прозаический, так и стихотворный — полон образами и фразеологизмами, которые найдут себе место и в «Тени друга», и в элегии «На развалинах замка в Швеции». Происходит то, о чем уже шла речь выше: «кладбищенская элегия» подготавливается прозой и затем возвращается в прозаические формы в написанных Батюшковым в 1815 г. «Воспоминаниях мест, сражений и путешествий».<sup>15</sup> Следующий художественный импульс ему дает «Оскольд» М. Н. Муравьева — образец ранней русской ритмизованной оссианической прозы, появившийся в печати в 1810 г. и восторженно отрецензированный Батюшковым в «Письме к И. М. М(уравьеву)-А(постолу) (О сочинениях г. Муравьева)» (1814); в это время «Оскольд»

рисуется ему как явление «искусства, неразлучного с глубоким познанием истории».<sup>16</sup> Из «Оскольда» (и связанной с ним собственной повести Батюшкова «Предслава и Добрыня») приходят в стихотворный текст стилизующие топонимы и сравнения: «Велик Артус, отец витязей на холмах Албиона, и знаменит белокурый Варяг, который похитил оружием плодоносные поля Нейстрии». У Батюшкова: «В долинах Нейстрии раздался браней гром, Туманный Альбион из края в край пылает. . .». Муравьев вводит сравнение скандинавских кораблей с лебедями: «Подобно лебедям величественным, спустились они у стен Смоленска на струи Ворисфена».<sup>17</sup> Батюшков развевает сравнение в колористическую деталь:

Но вот в тумане там, как стая лебедей,  
Белеют корабли, несомые волнами. . .

Эта счастливая находка во многом предопределила цветовую гамму, в которой русская поэзия решала пейзажные темы, связанные с русским и скандинавским средневековьем, — белый и синий цвет, разной интенсивности. В палитре Батюшкова постоянны также оттенки «туманный» и «бледный»; последний эпитет нередко метафорический: «бледный труп» в «Тени друга», «погибших бледный сонм» в разбираемом стихотворении восходят, конечно, к постоянному эпитету римской поэзии «pallida mors» — «бледная смерть»; ср. у Державина: «И бледна смерть на всех глядит» («На смерть князя Мещерского»). С другой стороны, за этим эпитетом стоит и цветовая гамма оссианических поэм. Пейзажный, предметный, цветовой образ формируется как некое эмоционально-смысловое единство, обогащенное к тому же и культурно-поэтическими ассоциациями, как синтез, а не сумма образующих его элементов. Именно в таком своем качестве он закрепляется последующей традицией. Через двенадцать лет Вяземский станет варьировать его в «Море» (1826), прямо связанном с воспоминаниями о Батюшкове: «Как стаи гордых лебедей, На синем море волны блещут».<sup>18</sup> Годом позже его повторит А. А. Бестужев-Марлинский в «Андрее, князе Переяславском»:

Белеет парус одинокий  
Как лебединое крыло,<sup>19</sup> —

а отсюда он перейдет в лермонтовский «Парус», уже вне всякой связи с исторической темой. Подобным же образом «поэтическая проза» порождает и сравнение стыдливой невесты с «месяцем в небесах» — это парафраза собственных строк Батюшкова из «Предслава и Добрыни». «Ланиты ее запылали, подобно алой заре пред утренним солнцем; и длинные ресницы ее покрылись влагою»; «. . . ты была

<sup>11</sup> См. подробно: *Серман И. З.* Поэзия К. Н. Батюшкова // Ученые записки Ленингр. ун-ва. 1939. Вып. 3. С. 229—283; *Фридман Н. В.* Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 163 и след.

<sup>12</sup> *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 293.

<sup>13</sup> *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 417.

<sup>14</sup> *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 98.

<sup>15</sup> См.: *Фридман Н. В.* Проза Батюшкова. М., 1965. С. 18, 67.

<sup>16</sup> *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 60.

<sup>17</sup> *Муравьев М. Н.* Соч. СПб., 1856. Т. 1. С. 218.

<sup>18</sup> См. подробнее: *Вацуро В. Э.* «Северные цветы». История альманаха Пушкина—Дельвига. М., 1978. С. 91.

<sup>19</sup> *Бестужев-Марлинский А.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1961. С. 95.

подобна стыдливому месяцу, когда он сквозь тонкий туман смотрит на безмолвные долины», и т. д.).<sup>20</sup> Сравнение, как мы увидим, в свою очередь восходит к элегическому источнику.

К 1814 г. существовали, таким образом, все предпосылки для исторических элегий Батюшкова: идеи, темы и даже самый язык. Их оставалось только написать.

Благодаря классическим исследованиям Л. Н. Майкова нам известно, что окончательным импульсом к написанию «На развалинах замка в Швеции» послужила «Элегия, написанная на развалинах старого горного замка» («Elegie in den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben», 1786) Маттисона.

Таким образом, мы вновь встречаемся с именем этого поэта, сыгравшего в творчестве Батюшкова ту же роль, что и в творчестве Жуковского, — роль посредника между ним и западноевропейской элегической традицией. Мы говорим о традиции в целом, потому что, как мы уже упоминали, «Элегия» Маттисона создавалась под влиянием Грея и сохранила основные структурные особенности своего источника, т. е. типовую форму «кладбищенской элегии», но поставила в центр ее хронотоп со средневековой исторической семантикой, отразив тем самым характерный для немецкого преромантизма интерес к национально-исторической теме.

Мы не знаем, читал ли Батюшков Маттисона в период работы над своим «Элизиумом», но есть точные данные о его знакомстве с поэзией немецкого элегика в 1813 г., в канун отправки в действующую армию. Как раз в это время, в апрельском номере «Вестника Европы», появляется «Элизиум» Жуковского. В 1814 г. Батюшков уже цитирует «Элегию» Маттисона в «Путешествии в замок Сирей» (1814). Заграничный поход поддерживает этот интерес; в Германии Батюшков читает немецких авторов, и в частности Шиллера; его внимание останавливает уже известная нам статья «О стихотворениях Маттисона». В «Письме к И. М. М(уравьеву)-А(постолу)». (О сочинениях г. Муравьева)» (1814) Батюшков приводит в своем переводе цитату из нее; несомненно, у него перед глазами был немецкий подлинник.<sup>21</sup>

Ни Л. Н. Майков, сделавший это важное наблюдение, ни последующие исследователи Батюшкова не придали ему сколько-нибудь серьезного значения. Между тем перед нами факт соприкосновения Батюшкова с одним из важнейших трактатов Шиллера по теории лирической поэзии, и в том числе элегии, и не только соприкосновения, но и преломления в творческой практике.

Статья начиналась рассуждением о пейзажной поэзии; Шиллер ставил вопрос о том, насколько законен пейзаж в поэзии, и далее переходил к размышлениям о свойствах поэтического субъекта и объекта. Поэт должен предоставить своему читателю свободу

воображения, но вместе с тем и возбудить в нем совершенно определенные чувства. Это противоречие снимается в том случае, если поэт подчинит свое вдохновение тем же законам необходимости, какие управляют и эмоциями читателя, и если поток ассоциаций его собственных и читательских одинаково опирается на объективную связь явлений. Для этого поэт должен апеллировать не к случайному, индивидуальному, но к родовому, общечеловеческому, которое является выражением всеобщего закона необходимости. Высшее воплощение этого закона — человеческая природа, и потому поэт-пейзажист должен очеловечить свой объект, чтобы добиться искомого идеала. Этот очеловеченный объект поэтического изображения и есть символическая форма, передающая человеческие чувства или идеи. Наиболее непосредственно она воплощается в музыке, и Шиллер, как мы уже упоминали, переносит на поэзию и живопись законы музыкальной композиции; он находит в поэтическом произведении «единство мыслей, единство чувств, музыкальную стройность и стройность логическую», требуя, чтобы оно «и по своей форме являлось подражанием и выражением чувств и действовало на нас, как музыка».<sup>22</sup>

Эти определения были уже знакомы русской эстетической мысли, — как мы помним, их относили прежде всего к элегии.

Музыкальность Шиллер видит как в мелодике и эвфонии самого стиха, так и в гармонии образов и «художественной ритмичности». И здесь он обращает внимание на ту особенность стихов Маттисона, которую мы уже имели случай отмечать при анализе элегий Жуковского: последовательное развертывание пейзажных картин. Природа у Маттисона — «скорее разнообразие во времени, чем в пространстве, более подвижная, чем застывшая и покоящаяся природа. Пред нашими глазами развертывается в вечной смене ее драма и с восхитительной неизменностью переливаются ее явления одно в другое».<sup>23</sup> И наконец, в полном соответствии с основными принципами своей этики Шиллер устанавливает прямую связь между эстетическим и моральным качеством произведения: гармония «образов, звуков и света» есть «естественный символ внутреннего согласия духа с самим собою и нравственного совпадения поступков и чувств; и в прекрасном построении пейзажа или музыкальной пьесы вырисовывается еще более прекрасный строй нравственно устремленной души».<sup>24</sup> Эта последняя мысль отнесена Шиллером к самой личности Маттисона, и она пронизывает собою тот отрывок, который процитировал Батюшков, характеризуя М. Н. Муравьева как человека и литератора.

Ориентация Батюшкова на элегию Маттисона оказывалась, таким образом, осознанным выбором «символической формы», если угодно — практическим воплощением шиллеровской теории преромантической элегии. «На развалинах замка в Швеции» в композиционном отношении — типичная «кладбищенская элегия», в которую

<sup>20</sup> Батюшков К. Н. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 273.

<sup>21</sup> Батюшков К. Н. Соч. Под ред. Л. Н. Майкова. Т. 2. С. 83, 430; Т. 3. С. 226; Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. 2-е изд. СПб., 1896. С. 132—134, 172—173.

<sup>22</sup> Шиллер И.-Ф.-Х. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1950. Т. 6. С. 659.

<sup>23</sup> Там же. С. 661—662.

<sup>24</sup> Там же. С. 660. Ср.: Wiese B., von. Friedrich Schiller. S. 431—440.

вложено историческое содержание, и она удовлетворяет всем требованиям, которые выдвигал Шиллер: картина развертывается во временной последовательности, мелодическое начало сочетается с гармонией образов, вызываемых воображением субъекта из исторического прошлого. Н. В. Фридман находил, что «эпическое описание жизни древних скандинавов решительно превалирует в ней над лирическими высказываниями автора о разрушительной силе времени».<sup>25</sup> Однако это иллюзия, первое впечатление. Дело в том, что само описание — буквально по Шиллеру — и объективно, и субъективно одновременно; это не реальная историческая картина, а ряд зрительных образов, вызванных воображением лирического «я». Картины обобщены совершенно намеренно: они — воспоминание об исторической жизни в целом, а не о конкретных ее эпизодах.

Чтобы убедиться в этом, присмотримся к строению поэтического текста. Его особенность — очень богатый диапазон видо-временных глагольных форм, за которыми стоит представление об абстрактности и конкретности, длительности и завершенности. Например: «Там воин некогда, Одена храбрый внук... готовил сына в брань...». В таком контексте глагол «готовил» начинает играть несколькими семантическими оттенками. Прежде всего в нем проявляется оттенок давнопрошедшего времени (плюсquamперфекта) («некогда готовил» — как «некогда жил», «некогда хаживал»), придающий таким глаголам смысл отвлеченной и неопределенной длительности действия. По степени длительности это глагол «собираТЕЛЬный» (в терминологии А. А. Потебни), тяготеющий даже к «множественному», где «единичные действия» «строятся в непрерывный ряд» и мыслятся сознанием в наиболее абстрактных формах. Такие глаголы приобретают лексический оттенок значения «обычности», «постоянства».<sup>26</sup>

Так создается семантическое поле, в котором начинает рождаться тема «исторического воспоминания». Она представлена серией эмблематических жестов, совершенно внеиндивидуальных:

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

Именно типовой характер ситуации и поведения героев объясняет нам, каким образом на «скандинавскую» тему могли наложиться сюжетные контуры стихотворения о германском средневековье. Но это лишь начало. Следующая строфа начата в глаголах совершенного вида со значением аориста — быстрый рассказ с серией сменяющих друг друга или параллельно протекающих действий и состояний:

Суда наутро восшумели,  
Запенились моря, и быстры корабли  
На крыльях бури полетели!

Взятая вне общего контекста, картина, действительно, может быть принята за эпический рассказ, тем более что конец строфы выдержан в *praesens historicum*, повышающем зрительную определенность изображаемого:

В долинах Нейстрии раздался браней гром,  
Туманный Альбион из края в край пылает...

В следующих строфах *praesens historicum* окончательно утверждается в правах, и прямое обращение к героям: «Ах, юноша! спеша к отеческим брегам...» — лишь укрепляет иллюзию совмещения двух временных планов: историческое воспоминание мыслится как непосредственно воспринимаемое. В этих строфах появляется и конкретная зрительная, психологически значимая деталь:

Красавица стоит безмолвствуя, в слезах  
Едва на жениха взглянуть украдкой смеет,  
Потупя ясный взор, краснеет и бледнеет,  
Как месяц в небесах...<sup>27</sup>

Пушкин написал против этих стихов: «Вот стихи прелестные, собственно Батюшкова — вся строфа прекрасна».<sup>28</sup> Стихи были не «собственно Батюшкова» — Батюшков хотя и вольно, но воспроизводил соответствующую строфу Маттисона; но Пушкин имел в виду батюшковскую гармонию и точность образа и словоупотребления. Однако не будем забывать, что эта крошечная сценка не автономна и появляется лишь тогда, когда неясное и чувственно неопределенное размышление поэта об историческом прошлом усилием воображения предстало в виде зрительной картины; что лирический герой экспонирует читателю не отчужденную, объективную картину исторического прошлого, а картину, пропущенную сквозь субъективное сознание и даже им созданную. Перед читателем предстает «символическая форма», как ее понимал Шиллер, причем предстает в процессе своего рождения и становления, воплощаясь в лирической теме «воспоминания», рядом с которой идет контрастная тема запустения и исчезновения, заявленная в начале стихотворения и материализованная в ландшафте. Две темы — реального настоящего и воображаемого прошлого — развиваются параллельно, и поэт уравнивает их между собой, опредмечивая воспоминание в конкретных и чувственных образах:

Там старцы жадный слух склоняли к песни сей,  
Сосуды полные в десницах их дрожали...

<sup>25</sup> Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. С. 273.

<sup>26</sup> См.: Виноградов В. В. Современный русский язык. М., 1938. Вып. 2. Грамматическое учение о слове. С. 430 и след.; Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. IV. М.; Л., 1941. С. 77 и след.

<sup>27</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1964. С. 172—173.

<sup>28</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 258.

Вместе с тем субъект повествования не скрывается и не стремится скрыться за этой конкретностью; он обнаруживает свое присутствие в экспрессивных обращениях, риторических вопросах, оценочных эпитетах: «Вы, дикие сыны и брани, и свободы». Он вторгается в лирическое повествование, и это система, а не случайность. Современное сознание не желает раствориться в эпической объективности; здесь Батюшков оставляет в стороне рекомендации Шиллера. Он пишет «о себе», подобно Жуковскому в «Сельском кладбище», совершенно так же вызывая из небытия картины мирной патриархальной жизни «праотцев села». Нет необходимости доказывать специально, что в своих художественных основах обе элегии схожи чрезвычайно, при всей разнице сюжета и материала, и что основные выводы, полученные на материале стихотворения Батюшкова, могут быть подтверждены анализом «Сельского кладбища».

В июне 1817 г. Батюшков писал Жуковскому из деревни: «Мне хотелось бы дать новое направление моей крохотной музе и область элегии расширить. К несчастью моему, тут-то я и встречаюсь с тобой. „Павловское“ и „Греево кладбище“! . . . Они глаза колят!».<sup>29</sup>

Нам придется еще вернуться к этому чрезвычайно важному признанию; сейчас обратим внимание на вторую его часть. Стремясь реформировать элегию, Батюшков ощущает давление традиции. Это традиция «кладбищенской элегии» с созданными ею устойчивыми жанровыми формами. Невозможность оторваться от них осознавалась почти как творческий кризис. Однако Батюшков исторически был не вполне прав: в пределах традиции он именно расширял «область элегии», наполняя ее историческим содержанием.

Существуют любопытные аналоги его элегиям, показывающие, что появление их было эстетической потребностью. К их числу принадлежит, например, анонимный перевод той же элегии Маттисона, которая легла в основу стихотворения «На развалинах замка в Швеции». Перевод, озаглавленный «Элегия. Писанная на развалинах нагорного замка», создавался не позднее мая 1815 г., когда была процenzурована книжка журнала «Демокрит», где он был напечатан; таким образом, перерабатывая элегию Маттисона — источник стихотворения Батюшкова, автор не мог знать этого последнего. «Элегия» Маттисона была замечена не одним Батюшковым, и выбор ее в известной степени зависел от общих литературных вкусов. Вероятно, анонимный перевод принадлежал самому издателю журнала — А. Ф. Кропотому.

«Элегия» в «Демокрите» отличается от стихотворения Батюшкова прежде всего точностью следования оригиналу и отсутствием мелодического начала. Здесь еще большая разница, нежели между «Сельским кладбищем» в переводах Жуковского и Голенищева-Кутузова. Переводчик избрал александрийский стих — наихудший способ для передачи элегической суггестии, о которой, впрочем, он вовсе и не заботился. Строфа Маттисона представляет собой восьмистишие

пятистопного ямба, где первые четыре стиха имеют перекрестную рифмовку (AbAb), последние — парную (CCdd); переводчик ориентировался на нее. Он явно не справлялся и с сложной вязью временных форм:

Как часто, ах! она с тоскою, грустью слезной  
Взирала из окна, не едет ли любезной;  
Щиты и панцири сияют на заре,  
Кони летят — и вмиг он в замке, на горе.  
Стыдливый, робкий взор на грудь свою склоняя  
И руку правую в молчаньи простирая,  
Она не знала, что ей в радости сказать;  
Сердца их лишь могли друг друга понимать.<sup>30</sup>

Этот конспект, не только не обогативший, но обеднивший подлинник,<sup>31</sup> построен на штампах, уже потерявших свое экспрессивное значение; еще важнее, однако, что имперфектные, аористные значения и значения настоящего исторического хаотически перемешаны, благодаря чему предпоследняя строка производит впечатление прямой синтаксической ошибки. То, что у Батюшкова является в виде серии исторических субъективированных картин, под пером переводчика «Демокрита» оборачивается языковой беспомощностью. Вместе с тем, повторяем, самый факт синхронного обращения к элегии Маттисона заслуживает внимания, и ошибки неумелого переводчика предстают как факт принципиальный: новые поэтические задачи требовали перестройки поэтической системы.

Жуковский открыл пути к этой перестройке; Батюшков дал модель исторической элегии на русском языке. В течение ближайших лет поэты меньшего масштаба удерживали общие контуры этой модели. Мы находим ее, например, у Дмитрия Петровича Глебова (1789—1843), московского поэта, принадлежавшего к младшему поколению сентименталистов.<sup>32</sup> Его литературный круг — В. Л. Пушкин, которому он адресовал послание, П. И. Шаликов, печатавший его стихи в своей «Аглае» и опубликовавший собственное послание к Глебову и его брату, М. Н. Макаров, братья Норовы. Его основные жанры — романс и медитативная элегия, где переплелись воздействие Оссиана и преромантических французских элегиков: Мильвуа, Бертена, Легуве, позднее Шенье и Ламартина. Он писал литературные имитации народных песен, а также сентиментальные баллады, ориентируясь на сюжеты Жуковского («Клятва», 1818). В 1827 г. он выпускает отдельным сборником «Элегии и другие стихотворения», встреченные романтической критикой прохладно. Отмечали преимущественно его «гладкий слог», «выдер-

<sup>30</sup> Демокрит, журнал, издаваемый Андреем Кропотомым. 1815. Ч. 2, кн. 5. С. 69.

<sup>31</sup> См. в оригинале: «Ihm die treue Rechte sprachlos reichend || Steht sie da, errötend und erbleichend; || Aber was ihr sanftes Auge spricht, || Sängen selbst Petrarch und Sappho nicht!» (Matthisson F., von. Gedichte. Wien, 1816. Th. I. S. 87).

<sup>32</sup> О Глебове см.: Русские писатели 1800—1917. Биографический словарь. М., 1989. Т. 1. А—Г. С. 572—573.

<sup>29</sup> Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 442.

жанность вкуса»; последняя формула принадлежала Вяземскому, несомненно знавшему его лично по своим московским связям.<sup>33</sup> Сборник Глебова — своеобразный индикатор литературных вкусов на протяжении почти двух десятилетий. Элегии здесь выделены в особый отдел, включающий две «книги». Первая начинается медитативными элегиями, написанными под влиянием Батюшкова и Жуковского: «Ночное размышление», «Часовня», «Монастырь», «Возвращение на родину». «Часовня» и «Возвращение на родину» в структурном и даже лексическом отношении следуют элегии «На развалинах замка в Швеции», откуда берутся парафразы и реминисценции: «В священном сумраке дубравы» («Возвращение на родину»), «Так храбрый сын снегов клялся, подъявля длани, И острый меч в руке могучего сверкал» («Часовня»). Элегия «Возвращение на родину» особенно интересна: она содержит воспоминания о Тарутинском сражении и могиле неизвестного героя, реально существовавшей в родных местах автора. Исторический материал легко укладывается в готовую сюжетную схему.

Совершенно так же, как Глебов, хотя и независимо от него, пишет свои медитации юный В. И. Туманский. Мы упоминали уже о его «Монастыре»; к тому же типу модифицированной «кладбищенской элегии» относится и «Поле Бородинского сражения», с которого поэт начал свой литературный путь в 1817 г. Ничего не зная об источниках Батюшкова, он также выбирает своим ориентиром немецкую преромантическую элегию, именно «Элегию на поле битвы у Кунерсдорфа» («Elegie auf dem Schlachtfelde bei Kunersdorf») Х. А. Тидге.<sup>34</sup> Как и все остальные, он сохраняет композиционное членение: «вечернюю» экспозицию, медитацию с историческими картинами, концовку. Содержание картин изменено, как и общая тональность мрачной элегии Тидге, где речь идет прежде всего и более всего об ужасах войны; на место надгробного плача по Э. фон Клейсту, знаменитому идиллику, погибшему под Кунерсдорфом, Туманский ставит апологию Багратиона. Эти строки ценил Кюхельбекер, писавший об элегии Туманского в дневнике: «Для 17-летнего поэта она истинно хороша и даже лучше в некоторых отношениях тех, которые написал я 20-ти лет. В ней даже есть стих, который не относительно, а положительно прекрасен. Жаль, что он неразлучно соединен с прешествующим ему дурным стихом:

Муж почитаемый в сердцах не умирает,  
Из самой вечности бросает тень свою».<sup>35</sup>

Стихи, впрочем, были парафразой строк Тидге: «Der geweihte Mann wirft seinen Schatten || Dort noch aus Elysium zurück». Их эмоциональная основа изменилась с изменением контекста. Туманский обошелся со своим источником свободно и более всего

приблизился к нему там, где находил инвективы против войны и военной славы; он сохранил похвалу императору (Александр, у Тидге — Фридриху) за слезы, пролитые над падшими воинами, и концовку, призывающую властителей мира чуждаться войн и думать о мирном благоденствии сограждан, — новый поворот историко-социальной темы, характерный для поэтических концепций складывающейся декабристской литературы.

Немецкая сентиментальная и преромантическая элегия, таким образом, дает русской исторической элегии жанровую модель, подобно тому как «Сельское кладбище» давало модель для элегии философско-медитативной. Важно подчеркнуть, что в этом не было никакой литературной переориентации: и у Маттисона, и у Тидге мы имеем дело с вариациями общеевропейского жанра, в конечном счете уже нашедшего свое выражение в элегии Грея. Поэтому на общий контур элегии Тидге у Туманского накладываются другие образцы, в первую очередь элегия Батюшкова. Мы уже говорили, что в «Монастыре» Туманский прямо варьировал «Ночь на развалинах замка в Швеции»; явные следы воздействия этой элегии есть и в «Бородинском поле». Отсюда приходят к Туманскому картины-эпизоды, вызываемые воображением: сын, летящий на брань, «отторгнувшись от матерних лобзаний»; старец, сжимающий в «дряхлой длани» «заржавый меч»; дева, вооружающая юного воина. Все эти эпизоды, представляющие у Батюшкова развернутые исторические сцены, у Туманского носят скорее эмблематический характер, однако конструктивная их роль сохраняется. Столь же эмблематичны и картины «настоящего»: погибший юноша, которого ищет «при луне» его возлюбленная (этот мотив в «унылой элегии» получит особую сюжетную роль), описание могилы Багратиона. Все эти дескриптивные фрагменты погружены в лирико-философскую медитацию, с сентенциями и историческими ассоциациями. Элегия Туманского многословна и сюжетно размыта; не будем забывать, однако, что это был первый его опыт.

В некоторых местах «Бородинское поле» фразеологически довольно близко подходит к пушкинским «Воспоминаниям в Царском Селе» (1814), появившимся в 1815 г. в «Российском музее» и затем включенным в «Собрание образцовых русских сочинений и переводов в стихах» (1815). Знакомство Туманского с этим стихотворением, таким образом, вполне вероятно. Одно совпадение — в экспозиции. У Пушкина:

Чуть дышит ветерок, уснувший на листьях,  
И тихая луна, как лебедь величавый,  
Плывет в серебристых облаках.<sup>36</sup>

У Туманского:

И ветерок ночной в кустарниках резвился,  
И тихую луной златились небеса.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 47—49.

<sup>34</sup> Туманский В. И. Сочинения и письма. СПб., 1912. С. 45—49 (впервые: Сын отечества. 1817. № 50).

<sup>35</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 266.

<sup>36</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I. С. 78.

<sup>37</sup> Туманский В. И. Сочинения и письма. С. 45.



Может быть, Туманский варьировал и героико-патриотическую формулу «Воспоминаний в Царском Селе» — «Ты в каждом ратнике узиришь богатыря», когда писал в «Бородинском поле»: «Здесь в каждом верного Россия зрела сына; Здесь каждый ратник был бестрепетный герой!».

Эта лексико-фразеологическая близость интересна для анализа обеих элегий. Она — в особенности в первом примере — касается традиционных «общих мест» исторической элегии. Лицейист Пушкин сохраняет устоявшуюся модель экспозиции, — ту самую, которая образует идиллический топос в немецкой элегии и у Жуковского: дол, роща, «ручей, бегущий в сень дубравы», ветерок, луна; лунный свет, озаряющий «холм и луч», деревья, отраженные в «кристалле зыбких вод», и цветы; далее упоминаются и «водопады», стекающие «бисерной рекой» с «холмов кремнистых». Этим, как мы помним, почти исчерпывался реквизит такого рода пейзажных экспозиций. Канон нарушен только тем, что пейзаж ночной, а не вечерний, но «покров угрюмой ночи», пришедший из преромантической «ночной лирики», — очевидная неточность, ибо пейзаж вовсе не «угрюм». Неточность эта, однако, показательна: в лицейской исторической элегии Пушкина произошло объединение двух жанровых традиций, или, скорее, осуществилась экспансия элегии в одическую поэтику. Композиция «Воспоминаний» типично элегическая; мы видели ее и у Батюшкова, и, например, в «Славянке» Жуковского (написанной позднее): экспозиция, пейзажная панорама, архитектурный памятник (введенный по типу известного в фольклоре «ступенчатого сужения образа»), лирическая (историческая) медитация, концовка. «Батюшковской» являются строфа, восходящая к «Ночи на развалинах замка в Швеции», и отчасти поэтическая фразеология.<sup>38</sup>

Все эти особенности «Воспоминаний в Царском Селе» устанавливаются, однако, в результате исследовательского анализа, а не непосредственного читательского восприятия. Характерно, что Державин, прослушав стихи, во всеуслышание объявил Пушкина своим наследником, и это был не поэтический комплимент, подобный тому, какой он сделал Жуковскому («Тебе в наследие, Жуковский, Я ветху лиру отдаю...»), а первая эмоциональная реакция поэта, очень точно ощущавшего жанровую принадлежность стихов. Державин почувствовал в «Воспоминаниях» обновленную одическую традицию; в течение долгого времени критики и исследователи находили в них именно державинское влияние. В таком утверждении остается большая доля истины. К оде восходит все содержание «Воспоминаний», начиная от ораторского синтаксиса, где доминирует риторическое обращение, до лексики и аллегорической эмблематики. Пушкин сознательно выбрал именно этот стилистический ориентир; уже в лицейские годы он превосходно овладел искусством пастиша, позволявшего ему писать в любом жанрово-стилистическом

<sup>38</sup> См. об этом: *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 123—124; *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина. 1814—1826. М.; Л., 1950. С. 104; *Томашевский Б.* Пушкин. М.; Л., 1956. Кн. 1 (1813—1824). С. 57—61.

ключе. «Воспоминания в Царском Селе» не воспринимаются как элегия: они лишены медитативного начала, элегического тона, который обозначается лишь в некоторых строфах, низводясь тем самым на уровень одного из стилистических средств. Так происходит, например, в 17-й строфе:

И там, где роскошь обитала  
В сенистых рощах и садах,  
Где мирт благоухал, и липа трепетала,  
Там ныне уголь, пепел, прах.  
В часы безмолвные прекрасной, летней ночи  
Веселье шумное туда не полетит,  
Не блещут уж в огнях берега и светлы рощи,  
Все мертво, все молчит.<sup>39</sup>

В «Воспоминаниях в Царском Селе» медитативная, «кладбищенская элегия» входит на правах образующей в жанровое образование синкретического характера. Еще более очевидно ее присутствие в «Наполеоне на Эльбе» (1815), непосредственно связанном с этой жанровой традицией. Подобно всем рассмотренным нами образцам, «Наполеон на Эльбе» начинается пейзажной экспозицией с «вечерней» семантикой, однако на месте лирической медитации здесь монолог Наполеона. Он включает прямые фрагменты элегических монологов, самая поэтическая фразеология которых ведет нас к Жуковскому:

О счастье! злобный обольститель,  
И ты, как сладкой сон, сокрылось от очей,  
Средь бурей тайный мой хранитель  
И верный пестун с юных дней!

Как и у Батюшкова, вводится тема «воспоминания о прошлом»:

И раздроблен мой звонкой щит,  
Не блещет шлем на поле браней:  
В прибрежном злаке меч забыт  
И тускнет на тумане.  
И тихо все кругом. В безмолвии ночей  
Напрасно чудится мне смерти завыванье,  
И стук блистающих мечей,  
И падших ярое стенанье —  
Лишь плещущим волнам внимают жадный слух...<sup>40</sup>

В том же 1815 г. Пушкин развертывает эти мотивы и образы в элегической балладе «Сраженный рыцарь». Но в «Наполеоне на Эльбе» они осложнены другими жанровыми традициями: это и ода (как в «Воспоминаниях в Царском Селе»), и элементы драматического монолога. И в этом случае юный поэт, будущий глава новой поэтической генерации, отказывается воспроизводить сложившуюся жанровую модель.

<sup>39</sup> *Пушкин.* Полн. собр. соч. Т. I. С. 82.

<sup>40</sup> Там же. С. 117—118.



«Наполеон на Эльбе» традиционно считается одним из слабых лицейских стихотворений Пушкина, чему немало способствовала известная критика неточностей его поэтического словоупотребления в мемуарном рассказе В. Ф. Раевского «Вечер в Кишиневе». Между тем в историко-литературном отношении оно заслуживает внимания. Это одна из ранних попыток поставить в центр исторической элегии реальное историческое лицо. То, что этим лицом оказался Наполеон в освещении, привычном для патриотической одической лирики 1812 г., непосредственно связывало стихотворение с идеологическим движением; то, что панорама исторических событий была пропущена сквозь искажающую призму субъективного восприятия героя, продолжало художественные открытия Батюшкова. Но еще более интересен самый факт персонификации элегического субъекта. Это было частичное воссоединение тех жанровых форм, которые были отвергнуты в процессе эволюции элегии, и прежде всего героиды.

В XVIII в. поиски драматизации формы привели русских элегиков к деформации сумароковской модели, к биографически конкретным мотивировкам лирической ситуации. К концу века русская элегия стала терять специфические черты жанра, перерождаясь в «драматическую реплику» и героиду.<sup>41</sup> Героида — монолог исторического или мифологического лица или литературного персонажа в известной изначально ситуации — получила тогда в России довольно широкое распространение. В отличие от элегии героиды не самодостаточны: она предполагает знание внетекстовой ситуации и близка к фрагменту драматического произведения. Вместе с тем она могла разрабатывать и ситуации, близкие к элегическим, — такова знаменитая героиды «Письмо Элоизы к Абельяру» А. Попа, породившая в XVIII в. целый поток подражаний; популярность ее достигла апогея с появлением подражания Колардо (1758). Эту героиду переводил Жуковский в период «лирического взрыва» 1806 г.

Но именно структурная близость героиды и элегии заставляла теоретиков последней произносить пылкие филиппики против конкурирующего жанра. Аббт и Гердер резко возражали против героиды как против «драматического упражнения», описывающего неиспытанные чувства и чужие обстоятельства, — чужие национальному читателю и по именам, и по чувствам, и по самому языку, полные игры слов и натянутого остроумия. Вслед за ними Мильвуа, упрекавший немецких элегиков в излишней драматизации ситуаций и принципиально отвергавший «псевдоэлегии», где говорит экзальтация страсти, называл героиду «жанром отвратительным и ложным».<sup>42</sup> За этими яростными атаками стоят новые литературные вкусы — преромантическая эстетика отвергает паллиативы, порожденные классицизмом, самоопределяющаяся элегия отделяет себя от внешне подобных ей жанровых форм.

Молодой Пушкин проходит мимо всех этих запретов. «Кладбищенская элегия» для него уже не живой жанр. Он может быть осложнен одической традицией, оживившейся в 1810-е годы, равно как и элементами поэтики «малых жанров» предшествующего столетия. В «Воспоминаниях в Царском Селе» элегическая традиция вторгается в оду; в «Наполеоне на Эльбе» одическая поэтика разрушает изнутри целостность элегии. Под пером лицеиста обрисовываются контуры жанра, которому предстоит на некоторое время утвердиться в русской литературе, а именно рылеевской «думы».

Между тем в русской поэзии начинают возникать подобные же, хотя и не тождественные, структурные образования, где поэтические биографии исторических лиц появляются как результат саморазвития исторической элегии. Мы имеем в виду элегию П. А. Плетнева. Но чтобы уловить логику их появления, равно как и историко-литературное их качество, необходимо сделать экскурс в творческую биографию их автора.

Имя П. А. Плетнева (1792—1865) обычно называется в связи с «Союзом поэтов», который был образован лицейским поэтическим кружком и включал Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера, а в первые послелицейские годы Плетнева и Баратынского. Однако это не вполне точно. Ни по рождению, ни по воспитанию, ни даже по возрасту Плетнев не мог войти в этот «союз» на правах полноправного члена. Мы не можем здесь проследить многолетнюю драматическую историю постепенного вхождения Плетнева в «арзамасский» и пушкинский круг; это отчасти уже сделано в нескольких работах;<sup>43</sup> полная же картина взаимоотношений требует специального монографического исследования. Оно должно показать в деталях перипетии этого романа с неразделенной любовью, на которую Плетнев горько жаловался Пушкину в письме 1831 г. Сын провинциального священника, получивший первоначальное образование в Тверской семинарии, а потом до 1814 г. затворенный в стенах Педагогического института и лишь девятнадцати лет отроду впервые увидевший столичных писателей, Плетнев с необычайной выразительностью обрисовал свое положение в позднем (1845) письме к Жуковскому: «... чуждый всем вам (<...>) и незаметный для вас, я про себя складывал ступени жизни своей из событий, вам принадлежащих».<sup>44</sup> Между тем не только старшие «арзамасцы», но и Пушкин с трудом преодолевали недоверие к литературному парвеню, причем отчужденность эта была не социальной, а литературной. Кюхельбекер вспоминал в дневнике, что недооценивал его поэтическое дарование; для Вяземского еще в 1820 г. имя Плетнева — нарицательное для

<sup>43</sup> См. свод материалов об этих взаимоотношениях: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 735—740, 319; Горбенко Е. П. 1) П. А. Плетнев. Письма к В. А. Жуковскому // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1980. Л., 1984. С. 111—128; 2) Из переписки П. А. Плетнева // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1986. Л., 1987. С. 19—48.

<sup>44</sup> Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 565.

<sup>41</sup> См.: Жуковский Г. Русская поэзия XVIII века. Л., 1927. С. 74 и след.

<sup>42</sup> Herder I. G. Von Nachahmung... S. 293; Millevoye. Oeuvres. Paris, 1833. Т. 1. P. 17.

обозначения литературной посредственности.<sup>45</sup> Пушкин в 1822 г. пишет брату: «Плетневу приличнее проза, нежели стихи — он не имеет никакого чувства, никакой живости — слог его бледен, как мертвец».<sup>46</sup> Все это — оценка не только индивидуальных способностей, но и литературной ориентации Плетнева, — в последнем случае особенно подчеркнутая после недоразумения с публикацией его элегии «Б(атюшко) в из Рима», которую болезненно мнительный Батюшков счел прямой интригой против себя.<sup>47</sup> Между тем и в поэзии, как и в жизни, Плетнев подчинил себя литературному авторитету Жуковского и Батюшкова, сознательно осваивая их художественный опыт; Н. И. Гнедич, пытаясь преодолеть предубеждение Батюшкова, писал ему: «Плетнев молодой человек с дарованием и без сомнения с прекрасною душою; ибо он страстно любит твои произведения, знает их наизусть. Плетнев, твой обожатель, написал стихи, в которых заставляет говорить лицо твое, <...> от любви именно к твоему лицу, простирающейся в нем до энтузиазма...».<sup>48</sup>

Воздействие Батюшкова и Жуковского накладывалось, однако, на уже сформировавшийся эстетический субстрат. Что он представляет собою — об этом мы можем судить по предисловию Плетнева к изданной им книге «Евгения, или Письма к другу, собранные Иваном Георгиевским». Георгиевский — самый ранний из известных нам литературных и личных друзей Плетнева, почти одновременно с ним окончивший Тверскую семинарию, а затем Педагогический институт, его «Агатон», скончавшийся в 1818 г. В приложенной к книге биографии-некрологе мы находим целую этическую и эстетическую программу сентиментальной дружбы в ее архаическом для 1818 г. варианте: Плетнев пишет об увлечении Георгиевского, Шиллером и Руссо (позднее и «Вертером» Гете) — «двумя точками соединения чувствительных сердец», об удалении его от общества «в мечтательный мир», где он довольствовался лишь обществом друга, который «принимал участие в сладостных мечтах его».<sup>49</sup> Друг этот — конечно, сам Плетнев, который до поздних лет сохранял подобное же самоощущение и тяготение к исповедальности, «общению душ». Знавшие Плетнева вряд ли случайно применяли к нему понятие «прекрасная душа»; это, действительно, более понятие, нежели оценка: это «schöne Seele»

<sup>45</sup> Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 274; Остафьевский архив. СПб., 1899. Т. 2. С. 103.

<sup>46</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 46.

<sup>47</sup> См. об этом: Майков Л. Н. Батюшков, его жизнь и сочинения. С. 221—222; Кошелев В. А. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 285—286; Горбенко Е. П. П. А. Плетнев. Письма к В. А. Жуковскому. С. 115.

<sup>48</sup> См. письмо от 20 ноября 1821 г.: Тиханов П. Н. Н. И. Гнедич. Несколько данных для его биографии по неизданным источникам. 1784—1884 // Сборник Отделения русского языка и словесности Акад. наук. СПб., 1884. Т. 33. С. 92.

<sup>49</sup> Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 2, 4. См. нашу заметку о переписке Пушкина с Плетневым в кн.: Переписка А. С. Пушкина. М., 1982. Т. 2. С. 75.

в сентиментальном понимании. Оно отразилось, в частности, в посвящении «Онегина», адресованном Плетневу: его «прекрасная душа» раскрывается как мир идеальной личности именно сентиментального периода, с культом «дружбы», противопоставленным «гордому свету», с «высокими думами» и «простотой», стремлением к поэзии и «святой мечте».<sup>50</sup> Все это лейтмотивы лирики самого Плетнева. И в этот же личностный комплекс, выработанный литературой «эпохи чувствительности», входит и «элегическое расположение духа», которое в Плетневе преобладало «с детства и до зрелой осени», как признавался он сам в одном из поздних писем к Я. К. Гроту.<sup>51</sup>

На этой основе вырастает и раннее элегическое творчество Плетнева, испытывавшее, как уже сказано, и индивидуальное воздействие Жуковского и Батюшкова. В его пределах мы находим довольно большое разнообразие индивидуальных вариаций единой жанровой формы. Уже одно из первых печатных выступлений Плетнева — «Загородная роща» — представляет собою элегию, посвященную памяти И. С. Георгиевского. Она пишется одновременно с биографией-воспоминанием как своего рода стихотворная параллель ей; уже знакомая нам этико-эстетическая программа облекается в формы медитативной элегии традиционной структуры (пейзажная экспозиция, размышление, концовка исповедального содержания). В «Загородной роще» сохранена функциональная соотношенность структурных элементов; описание «рощи» подготавливает следующую за ней медитацию: это «зеленый, тихий свод», «убежище задумчивой печали»; все детали пейзажной картины суггестивны или контрастны, что также традиционно: цветущая липа, веселые нивы лишь подчеркивают уныние героя, повсюду находящего «следы погибших наслаждений». Эта тема природы еще раз обнаруживает свой функциональный характер в концовке:

О роща тихая, о мирные поля,  
Развесистых дубов верхи густые,  
Спокойно меж кустов текущая струя,  
Заглохшая тропа и мхи седые,  
Вы спутники мои до крайних жизни дней!  
Я с вами здесь и утренней порою,  
И в полдень пламенный, и поздней зарей,  
В безмолвии, с поникшей головою,  
Туманну будущность осмелюсь вопрошать  
И, мира чужд, один под небесами,  
Еще последние минуты украшать  
Любимою моей беседой с вами.<sup>52</sup>

Мы остановились так подробно на этом раннем стихотворении, потому что в дальнейшем элегический пейзаж станет для Плетнева

<sup>50</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. VI. С. 3.

<sup>51</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 425.

<sup>52</sup> П. П. [Плетнев П.]. Загородная роща. Элегия. (Посвящено Ивану Сергеевичу Георгиевскому) // Сын отечества. 1818. № 50. С. 226.

доминантой лирического сюжета. На развертывании темы воспоминания об утраченном прошлом, материализованной в пейзаже, будет построена одна из лучших медитативных элегий Плетнева — «К моей родине» (1820), в которой строгий критик и приятель Плетнева Кюхельбекер будет находить симптом отхода автора от «толпы подражателей Батюшкова и Жуковского». <sup>53</sup> Однако и в ней пейзажное описание будет построено по элегическому и отчасти по идиллическому канону. Мы уже замечали, что суггестирующий пейзаж не исключает точно наблюдаемых деталей; они есть и у Плетнева, вплоть до воспоминаний об огороде, где он в детстве сажал малину и смородину, до описания «зыбкого, ветхого моста» и топонима «Темлежский ручей». Дело в том, однако, что все эти детали, как и вся картина, подчинены общей концепции «горацианского» патриархализма, противопоставления «естественного» человека городскому и порочному. Как мы видели, такое представление было аналитически рассмотрено и отвергнуто уже Карамзиным. К 1820-м годам оно стало достоянием массовой литературы. В элегиях же Плетнева мы встречаем его постоянно; так, «Сельское утро» полностью построено на этом противопоставлении: элегический сюжет держится на мотиве утраты героиней первоначальной «естественной» непосредственности, которую она променяла на «стяжания» города. <sup>54</sup> Едва ли, впрочем, это не вариация «Идиллии» Жуковского («Когда она была пастушкой простой...», 1806); даже если здесь и нет прямого влияния, характерно самое повторение в 1819 г. поэтических тем более чем десятилетней давности.

Существование нового и старого, отживающего вместе с нарождающимся и одновременная актуализация и того, и другого — характерная особенность и Плетнева-художника, и Плетнева-теоретика. Его мысль пассивна, а не активна; способность усвоения и передачи чужого опыта преобладает у него над способностью критического отбора и творческой переработки. Плетнев был прирожденный педагог.

Расширяя тематический диапазон элегии, он обращается к тем ее классическим образцам, на которые ссылались старые теоретики. В 1819 г. он переводит монолог Андромахи из Эврипида с примечанием: «Время истребило (сказано в Энциклопедии под статьею: Элегия) все греческие, собственно называемые, элегии. До нас дошла только одна, помещенная Эврипидом в I действии его трагедии „Андромаха“. Сей отрывок есть истинная элегия во всех отношениях, в полном смысле, и нам неизвестно ничего лучшего в сем роде (<...> Элегия сия (<...> заключает в себе все, что глубокая

<sup>53</sup> См.: Сын отечества. 1820. № 3. С. 120; Невский зритель. 1820. № 2. С. 114. Ср.: Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 324.

<sup>54</sup> П. П. [Плетнев П.]. Сельское утро. (Элегия) // Сын отечества. 1819. № 4. С. 176. Как установлено Н. Б. Реморовой, «Идиллия» — перевод «Амалии» И. В. Л. Глейма (Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1988. Ч. 3. С. 396—398).

и сильная скорбь может внушить самого поразительного несчастной государыне». <sup>55</sup>

Определение, заимствованное из «Энциклопедии», отражало классицистическую систему теоретических представлений. К 1810-м годам отрывок из Эврипида не мог быть образцом новой элегии. Он должен был определяться как героида, решительно осужденная преромантической эстетикой. Но, с другой стороны, в период начавшегося разрушения и размывания сложившихся структурных форм он мог восприниматься как элегия. Так, по-видимому, читал его и Плетнев, обращая внимание прежде всего на элегическое содержание. Вслед за тем он пишет два оригинальных стихотворения, об одном из которых у нас уже шла речь: «Б(атюшко)в из Рима» (1821) и «Ж(уковский) из Берлина» (1821). Первое из них имеет жанровый подзаголовок «Элегия»; второе, составляющее с первым своего рода диптих, конечно, писалось в том же жанре. Это элегические монологи, во многом основанные на мотивах элегического творчества Батюшкова и Жуковского. Оба поэта, таким образом, стилизованы под своих элегических субъектов, и именно это обстоятельство вызвало раздражение Батюшкова, иронически объяснявшего невеждам разницу между автором и лирическим героем.

Между тем Пушкин, втянутый в этот спор, в письме к Плетневу 1822 г. называл его первое стихотворение безразлично и «элегией», и «ироидой». <sup>56</sup> Есть основания думать, что представление об этой жанровой форме было у него достаточно ясным и ранее, когда он писал своего «Наполеона на Эльбе». В героиде персонифицированность лирического персонажа была задана заранее, как и его историческая или мифологическая биография; внетекстовая реальность предопределяла внутритекстовые отношения. Так происходило в элегии-героиде Пушкина, так было и у Плетнева. Эпический элемент вытеснял лирический.

В поздних модификациях исторической элегии повторялся процесс, описанный Г. А. Гуковским на материале XVIII в. Элегия сближалась с героидой. Разница была в том, что процесс шел как бы с двух сторон: извне и изнутри. В первом случае историческое лицо прямо вводилось в повествование, во втором оно появлялось не как субъект, а как объект лирической медитации.

В элегиях, посвященных Батюшкову и Жуковскому, Плетнев пошел по первому пути, в «Гробнице Державина» (1819) и «Минихе» (1821) — по второму.

В последних названных элегиях воспоминание о Державине и Минихе есть содержание размышлений лирического субъекта. Традиционная пейзажная экспозиция прикреплена к историческому топосу — Новгороду и берегам Пельма. Это мотивирует появление исторической темы в медитативной части элегии. В «Гробнице Державина» медитация особенно ясно обнаруживает связь именно

<sup>55</sup> П. П. [Плетнев П.]. Судьба Андромахи. Элегия. (Из Эврипида) // Сын отечества. 1819. № 15. С. 130—131.

<sup>56</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 53, 374—375.

с кладбищенской традицией: в полном соответствии с ней развивается тема всепожирающего времени и посмертного забвения, уравнивающего завоевателей народов и стран и безвестных «сынов земли»; как в «Славянке» Жуковского, надгробная эмблематика прямо входит в образную ткань. Далее Плетнев, впрочем, варьирует лирический сюжет: вторая пейзажная картина — утра — оживляет гробницу; «невидимая лира» Державина пробуждается вместе с природой. Это развернутая метафора «Мемнона», символизирующая поэта; здесь Плетнев пытается воспроизвести и державинскую звукопись. Несомненно, в его сознании присутствует «Водопад», к которому в тексте есть прямые отсылки; самое построение стихотворения содержит элегическую интерпретацию знаменитой державинской оды, где, как известно, движение лирических мотивов аналогично: пейзаж, а затем надгробная аллегория прямо подводят к воспоминанию о Потемкине. Таким образом, ода также входит в число моделей стихотворения.

По тому же типу строится и «Миних». «Задумчивый поэт», созерцающая снежную пустыню, воскрешает прошедшие времена, — совершенно так же, как в исторической элегии Батюшкова. Биография Миниха дана отраженно; эпизоды ее, вкрапленные в дидактическое рассуждение, призваны дать исторический пример стойки, равнодушно переносящего тяжкие испытания, посланные «могущею судьбой». Как и «Гробница Державина», «Миних» заключается лирическим «нравоучением» и предсказанием бессмертия, ожидающего героя.<sup>57</sup> Все это уже предвещает гражданскую поэзию 1820-х годов, которой Плетнев отдал некоторую дань, и в первую очередь рылеевские «Думы». Но этот поздний этап развития русской элегии уже не может быть рассмотрен без учета эволюции второго жанрового ответвления — «унылой элегии» — и ее лирического субъекта, к анализу чего мы и переходим.

Появление исторической элегии было лишь одним из эстетических следствий Отечественной войны; другие, более отдаленные и более опосредованные, оказывались в то же время и более глубокими, затрагивавшими фундаментальные пласты литературного сознания. Победа в войне, хотя и купленная ценою тяжелых жертв и страданий, вплоть до разрушения Москвы, вызвала общественный подъем.

Ф. Ф. Вигель вспоминал о празднествах в разоренной Москве, получившей известия о взятии Парижа.<sup>58</sup> След этих дружеских пирушек остался в поэтических мемуарах Вяземского, обращенных к Денису Давыдову, где воскрешались

<sup>57</sup> Сын отечества. 1819. № 25. С. 273; Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 322 («Гробница Державина. Элегия»); Сын отечества. 1821. № 26. С. 272 («Миних. Элегия»).

<sup>58</sup> Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1892. Т. 4. С. 114 и след., 122—123.

...пятнадцатого года,  
В шумных пелесах торжества,  
Свой пожар и блеск похода  
Запивавшая Москва, —

весь уже ушедший к этому времени мир, вся «шайка беззаботных молодцов», к которой принадлежали и он, Вяземский, и Жуковский, и Батюшков, и Давыдов.<sup>59</sup>

В бумагах Вяземского осталась застольная песня, куплеты которой были адресованы последовательно Давыдову, Ф. Толстому, Жуковскому, В. Л. Пушкину и Батюшкову.<sup>60</sup> На протяжении 1815—1816 гг. анакреонтическая тема буйного веселого дружеского пира проходит в целой серии посланий Вяземского, обращенных и к Давыдову («К партизану-поэту», 1814 или 1815; «Д. В. Давыдову», 1816), и к Батюшкову и Жуковскому («К Батюшкову», 1816). Давыдов через десятилетия рисовал себе эту эпоху как дни юности и «заблуждений разгульных, любовных и поэтических», когда собирались «за шампанским с Толстым, с Жуковским, с Батюшковым».<sup>61</sup> Все эти послания «дружеской артели», уже объединяющейся или объединившейся в «Арзамасское общество безвестных людей», в большей или меньшей степени были репликой на «Мои пенаты». Батюшков, уже переживающий кризис, отбрасывался этой поэтической волной ко времени своего довоенного поэтического гедонизма, и самая его фигура стилизовалась по модели лирического героя «Моих пенатов».

Общественные умонастроения мало способствовали развитию элегической поэзии. В дружеских посланиях господствует мотив «острословия», вольнодумства; он проходит по целой серии стихотворений Вяземского, Д. Давыдова и молодого Пушкина.<sup>62</sup>

Все это накладывает свой отпечаток и на тип элегического субъекта. Об этом писал Вяземский в цитированном уже нами послании «К старому гусару»:

Черт ли в тайнах идеала,  
В романтизме и луне,  
Как усатый запевала  
Запоет по старине.<sup>63</sup>

Речь шла о Денисе Давыдове, чье поэтическое и, уже, элегическое творчество в сознании современников и потомков ближайшим образом было связано с Отечественной войной.

<sup>59</sup> См.: Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 244 («К старому гусару», 1832).

<sup>60</sup> Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1883. Т. 8. С. 508—511.

<sup>61</sup> См. письмо к Вяземскому от 20 июля 1828 г.: Письма поэта-партизана Д. В. Давыдова к князю П. А. Вяземскому. Пг., 1917. С. 15.

<sup>62</sup> См. об этом: Вацуро В. Э. Денис Давыдов — поэт // Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 19—20.

<sup>63</sup> Вяземский П. А. Стихотворения. С. 243.

«Давыдов примечателен и как поэт, и как военный писатель, и как вообще литератор, и как воин, — писал Белинский в 1840 г. — <...> и, наконец, он примечателен как человек, как характер. Он во всем этом знаменит, ибо во всем этом возвышается над уровнем посредственности и обыкновенности. Говоря о Давыдове, мы преимущественно имеем в виду поэта; но чтоб понять Давыдова как поэта, надо сперва понять его как Давыдова, т. е. как оригинальную личность, как чудный характер, словом, как всего человека...»<sup>64</sup>

В словах Белинского заключалась концепция творчества, причем именно та, какую внушал сам Давыдов своим современникам. «Он поэт в душе; для него жизнь была поэзией, а поэзия жизнью»,<sup>65</sup> — этой именно характеристике ждал и добивался Давыдов, когда писал свою автобиографию, когда убеждал Н. М. Языкова, что имеет право на внимание как «один из самых поэтических лиц русской армии».<sup>66</sup>

Личности с узнаваемыми социально-типовыми чертами проецировались в поэзию и наоборот: реальный индивидуум строил свой облик по модели лирического героя.

Популярность Давыдову принесли «бурцовские послания» — «Бурцову», «Бурцову. Призывание на пунш» («Бурцов, ера, забияка», 1804). Все эти стихи, поэтизирующие лихое гусарское житье, получили особую популярность ретроспективно, уже после окончания войны 1812 года, когда личность их автора предстала русскому обществу в героическом ореоле поэта-партизана. В каком-то смысле они повторили судьбу «Элегии» Андрея Тургенева: их литературное бытие включило в себя момент экстралитературный, биографический, личностный. В момент их появления репутация их была более скромной, и все же как литературный феномен они чрезвычайно симптоматичны. Они связаны ближайшим родством с кружковой поэзией преображенцев, с которыми юный кавалергард тесно общался, по-видимому, начиная с 1801 г. В кругу преображенцев Давыдов воспринял стихию сатиры и пародии — характерную принадлежность «домашней поэзии», и когда в 1804 г. за фрондерские настроения и сатирические стихи он был выписан из гвардии и попал в провинциальный гусарский полк, он сделал гусарский быт предметом поэтического осмысления. «Бурцов, ера, забияка», приглашаемый в качестве «собутельника» в «домишко» адресата, — лицо, казалось бы, совершенно реальное, как и сама обстановка, куда он помещен: «куль овса» вместо «диванов», «трубка с табаком» на месте «курильниц», «ташка с царским вензелем», заменяющая «картины» («Бурцову. Призывание на пунш», 1804):

Вместо зеркала сияет  
Ясной сабли полоса:  
Он по ней лишь поправляет  
Два любезные уса.

<sup>64</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 4 С. 345—346.

<sup>65</sup> Там же С. 353.

<sup>66</sup> Давыдов Д. В. Соч. СПб., 1893. Т. 3. С. 203.

А наместо ваз прекрасных,  
Беломраморных, больших  
На столе стоят ужасных  
Пять стаканов пуншевых!<sup>67</sup>

Здесь не только смена этических ценностных ориентаций, когда «буйство», удальство перестало почитаться пороком; здесь — и эстетический сдвиг. «Домашним образом» можно было написать такие стихи, но нельзя было сделать их фактом литературы. В XVIII в., когда действовала система эстетических оппозиций «высокое—низкое», «гусару гусаров» Бурцову была бы уготовлена в лучшем случае участь «бузника» в ироикомической поэме, сущность которой заключалась именно в контрасте между «низким» предметом и «высоким» способом изображения. «Литературный Бурцов» — это Буянов из «Опасного соседа» В. Л. Пушкина (1811) или гусар в отставке Угаров из «Липецких вод» А. А. Шаховского (1815), комическая фигура «хвата» с его невоспитанностью, бесцеремонностью и интеллектуальным кругозором любителя лошадей, собак и кутежей с цыганками. «Гусарские» стихи Давыдова могли стать эстетическим фактом только тогда, когда утвердилась новая система оппозиций: «поэтическое—прозаическое». Бурцов — герой «поэтический», а не «высокий»; под поэтическим же понимается все то, что выходит за пределы жизненной ординарности, размеренности, регулярности.

Такой герой требовал резко экспрессивных форм словесного описания. И современников, и потомков поражала и нередко шокировала «грубость» давыдовских «гусарских» стихов. Но «грубость» эта не самоценна, она мотивирована самым обликом носителя и адресата поэтической речи. И его положение в социальном мире, и его речевое поведение противопоставлены бытовой повседневности (а в нее более всего и прежде всего включался этикетный, организованный светский быт) как сфера «поэтического» сфере «прозы». Поэтизация, стилизация облика героя и его бытовой сферы в «гусарских» стихах Давыдова, — такое утверждение может показаться натяжкой, но достаточно вчитаться в текст, как станет сразу же ясно, что бытовое правдоподобие здесь во многом иллюзорно и выражает совершенно определенную концепцию. В фигуре мертвецки пьяного гусара, конечно, нелегко заметить с первого взгляда своеобразный вариант любителя уединения, бегущего из общества возделывать наследственное поле: это герой с иными социальными и психологическими характеристиками, но функционально это тот же самый тип. Это герой, свободный от светского этикета, — если угодно, «естественный» человек, во всей полноте своих жизненных проявлений. «Удастьство» — это и есть жизненная стихия: смелость, война, любовь, кутеж маркируют незаурядную натуру. В романтической прозе будут постоянно выстраиваться антагонистические пары: «воин» (или «дикарь») и «светский человек»; так будет, например, у Бестужева-Марлинского, ксати, высоко ценившего Давыдова и посвятившего ему «Замок Нейгаузен».

<sup>67</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 57.

И самая бытовая сфера посланий к Бурцову — не реальный, повседневный и потому «не-поэтический» быт, а полемически с ним соотнесенный, стилизованный, экзотический, эпатурующий. За жилищем гусара просматривается хижина поэта в «Моих пенатах» Батюшкова.

Литературные отношения Давыдова и Батюшкова мало исследованы, между тем они составляют особую проблему, весьма существенную при изучении творчества Давыдова. Взаимные оценки поэтов благожелательны, и даже более: Давыдов прямо признается в своем восхищении «гением» Батюшкова.<sup>68</sup> Бурцовские послания Давыдова эстетически подготавливали «Мои пенаты»: бытовая сфера батюшковского послания — «стол ветхой и треногой с изорванным сукном» — функционально близка давыдовской; это тоже, как мы видели, быт не повседневный, а символический. Подобно Батюшкову, Давыдов прошел школу «легкой поэзии». В «Мудрости» (1807), в «Чиже и розе» (1808) Давыдов прибегает к языку анакреонтической лирики, с аллегоричностью и перифрастичностью, восходящими к прециозной традиции, с эмблематикой «зефиров», «мотыльков» и самой «розы»; другое дело, что даже эти стихи написаны рукой, уже создавшей «бурцовские» послания. Когда Давыдов, как и Батюшков, обращается к типу элегического послания, он выбирает образец, по своему ироническому скептицизму близкий «Обители» Грессе. Так возникают «Договоры» (1807), произведение весьма своеобразное и характерное для своего времени; еще в 1823 г. А. А. Бестужев в своем известном обозрении в «Полярной звезде» упоминал о нем как об образцовом сочинении.<sup>69</sup>

«Договоры» были переводом, а точнее, переделкой, «*Mes conventions*» Л. Ж. Б. Э. Виже (Vigée, 1768—1820).

Виже был довольно хорошо известен русским поэтам начала века. И. И. Дмитриев в своем шуточном «Путешествии N. N. в Париж и Лондон» упоминал его в числе парижских знаменитостей. Его знали более всего как сатирического поэта; так воспринимали его А. Е. Измайлов («Слезы Кацця», 1816) и М. В. Милонов («На модных болтунов», 1818).<sup>70</sup> Напротив, С. Н. Марин, как и Давыдов, обратившийся к переводу «*Mes conventions*», интерпретировал подлинник как чисто любовное стихотворение и даже дал ему новую концовку, варьирующую элегические мотивы Парни и любовной песенной лирики русского XVIII века («Договор с Лилой»).

Возможности подобного восприятия были реально заложены в «Моих договорах» Виже.

<sup>68</sup> См.: Фридман Н. В. 1) Неизвестные письма К. Н. Батюшкова // Русская литература. 1970. № 1. С. 188; 2) Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 185, 359; Письма поэта-партизана Д. В. Давыдова к князю П. А. Вяземскому. С. 8.

<sup>69</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч. М., 1958. Т. 2. С. 531.

<sup>70</sup> См.: Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в. Л., 1959. С. 690, 718 (примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер).

Виже отнес свое стихотворение к жанру посланий (*épitre*) и соединил в нем лирику и сатиру. Идея уединения на лоне природы и критика «света» восприняты им у Руссо, но в его литературных симпатиях автор «Новой Элоизы», Бернарден де Сен-Пьер и Томсон занимают место рядом с Вольтером и Грессе; «Вер-Вера» и вольтеровские сочинения он предлагает своей возлюбленной в счастливом сельском затворничестве. В сентиментальную фразеологию его послания включаются слегка тронутые иронией галантные мадригалы («*Ne vivant que pour l'adorer, Ne parlant que pour le lui dire*»),<sup>71</sup> совершенно противоположные элегике. Но именно синкретический характер жанра привлек к посланию Виже внимание русских поэтов переходной эпохи, с их попытками совместить «легкую поэзию» и апологию цивилизации с руссоистским антиурбанизмом. Отсюда и колебания в определении жанровой природы «Договоров» самим Давыдовым. В 1807 г. он был убежден, что пишет элегию. Так расценивала «Договоры» затем и критика. Еще в 1817 г. он включал это произведение в элегический цикл. Через двадцать пять лет он объявил его сатирой и усилил резкость сатирических характеристик. Поздний Давыдов имел дело с устоявшейся поэтикой элегии, уже тяготеющей к нормативности; в 1807—1808 гг. только шло ее становление.

Если Жуковский предлагал своим читателям элегизированное послание, то у Давыдова элегизируется сатира, также, впрочем, восходящая к посланию.

От элегии в «Договорах» идут формулы типа:

... Минул уж век  
Любовных замыслов, счастливых заблуждений!  
Второй десяток мой протек!  
Исчезли призраки сердечных восхищений!<sup>72</sup>

В поздней редакции здесь просто повторяются общие места «унылой элегии»:

Прошла, прошла пора  
Тревожным радостям и бурным наслаждениям.  
Потухла в сумраке весны моей заря.<sup>73</sup>

Эти элегические мотивы и ситуации вплетаются в контекст сатирической панорамы. Но «Договоры» — не внеличная сатира, где субъект условно-неопределенен, как это было в русских подражаниях Буало, в том числе в ранних сатирах Батюшкова. В «Договорах» субъект ожил, он получил индивидуальные черты. Его инвективы против города мотивированы психологически: они продиктованы ревностью, боязнью соперничества, уязвленным самолюбием и потому обращены не только на реальные, но и на

<sup>71</sup> См.: Vigée L. J. B. E. *Mes conventions*, *épitre* suivi de vers et de prose. Paris, [1800].

<sup>72</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 138.

<sup>73</sup> Там же. С. 60.

мнимые пороки, на фантомы воображения, наконец, на реальные ценности; они избылируют парадоксами и ироническими пассажами, которые герой обращает и к самому себе. Легкой иронией окрашены и живописуемые им блага сельского уединения, где возлюбленной предлагается общество «жителей села с простым умом», хотя невежественных, но лишенных высокомерия; где самая теснота жилища с помощью неприкрытого софизма подается как гарантия «удовольствия, блаженства и покоя»:

... я тесноту люблю;  
Боюсь далеко жить от той, с кем жизнь делю!  
В одной же горнице — кто шепчет, кто вздыхает,  
Кто стукнет, заскрепит, на цыпочках ступает...  
Я вижу, слышу, знаю все,  
И сердце оттого спокойнее мое.

Ироническая модальность повествования меняет установившиеся ценности: они перестают быть стабильными и предстают в парадоксально перевернутом виде. Объекты сатирических обличений неожиданно реабилитируются; позиция сатирика, напротив, оказывается сомнительной. «Адонис», пригласивший возлюбленную героя на танец, — вовсе не лукавый соблазнитель, а мечущий грома и молнии верный любовник скрывает за личиной моральной проповеди деспотическую ревность и эгоизм:

Нет! балы позабуди! — Я в ревности своей  
Кажусь взыскателен? Что ж делать, друг мой милой!  
Могу ли быть тебе несносен оттого?  
Ах, кто причину? Я сердца моего  
Перемену ли страсть? Какою силой  
Дам чувства новые ему?  
Ты скажешь, я тебя на скуку осуждаю,  
Из дома делаю тюрьму,  
Столицу в монастырь глухой переменяю...  
Ах, нет! я сам хочу, чтоб всюду за тобой  
Утехи, радости стремились толпой;  
Но я покоя друг, но скромность обожаю  
И для того тебя в деревню призываю!<sup>74</sup>

При всем том — и это очень важно — «Договоры» отнюдь не есть «саморазоблачение» моралиста. Ценности остаются ценностями; поколеблена только вера в абсолюты. Концовка «Договоров» — идиллическая сцена, уже не тронутая иронией; идиллия утвердила себя, пройдя сквозь стадии иронических превращений.

Ироничный и скептический субъект «Договоров», с его вынужденной любовью к уединению, — конечно, не тот чувствительный герой-руссоист, которого искали русские сентименталисты. Он гораздо ближе к либертину-интеллектуалу «Обители» Грессе, от которого отправлялся Батюшков двумя или тремя годами ранее, в самом начале своего творческого пути.

На ином уровне, на ином материале повторяется тот же процесс, который мы наблюдали, сопоставляя стихи Батюшкова и Жуков-

ского, — параллелизм литературного развития, со спорадически возникающими точками соприкосновения. В стихотворении Давыдова «К Е. Ф. С—ну» (1813 или 1814) появляется поэтический автопортрет, ориентированный на батюшковского «ленивого мудреца». Со своей стороны, «Разлука» (1812—1813) Батюшкова явно учитывает поэтику давыдовских «гусарских» песен, что и отметил Пушкин, осудив Батюшкова за подражательность («Цирлих манирлих. С Д. Давыдовым не должно и спорить»).<sup>75</sup> Заметим, впрочем, что пушкинские слова также требуют некоторой исторической коррекции: подобное же сочетание прециозной эмблематики с «гусарской песней» есть и у самого Давыдова, например в «Гусаре» (1818?), хотя здесь оно и тронато легкой иронией.

Аналогия может быть продолжена и далее. Совершенно так же, как Батюшков, Денис Давыдов формирует свою лирическую биографию и стилизует поэтический облик. Но в отличие от Батюшкова, протестовавшего против отождествления его реальной и поэтической биографии по принципу: «перевел Анакреона, следовательно, он — прелюбодей; он славил вино, следовательно — пьяница»,<sup>76</sup> Давыдов стремится внушить своим читателям мысль о тождестве своего реального и поэтического образа. «Поэт-партизан», пишущий стихи «на привалах, на дневках, между двух дежурств, между двух сражений, между двух войн», как он говорил о себе в автобиографии, — все это стилизация. В 1812—1813 гг. он почти ничего не пишет. Для поэзии реальному Давыдову нужны досуг, увлечения, мирная жизнь, полная сменяющихся впечатлений и интеллектуального общения. Но он сознательно строит эстетически значимый образ. Он подчеркивает свой литературный дилетантизм; он демонстрирует в автобиографии снисходительно-пренебрежительное отношение к своему творчеству: «пробные почерки пера, чинимого для писания рапортов начальникам, приказаний подкомандующим». <sup>77</sup> Так будет делать десятилетием позже Бестужев-Марлинский. Это уже романтический автобиографизм и романтическое жизнестроение, ориентированное не на тип «чувствительного человека» в традиционно-руссоистском смысле, а на тип «поэтической натуры». Конечно, здесь есть и прямая генетическая связь, на которую нам уже пришлось указывать: понятие «чувствительности» расширило границы, оно освободилось от запретов, наложенных моральной философией конца XVIII в.

«Чувствительный человек» Дениса Давыдова прошел через горнило войны 1812 года: он утерял созерцательность и стал деятелем, воином, героем. Именно этот тип в наибольшей мере соответствовал социальным и эстетическим ожиданиям послевоенных лет. Совершенно естественно, что в эти годы получают новую жизнь и прежние «бурцовские» стихи Давыдова: по сохранившейся пере-

<sup>75</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 377.

<sup>76</sup> Письмо к Н. И. Гнедичу от 24 июля (3 августа) 1821 г.: Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 570.

<sup>77</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 129.

<sup>74</sup> Там же. С. 141.



писке А. М. Горчакова нам известно, что лицеисты пушкинского выпуска знакомятся с ними в 1815 г.<sup>78</sup>

К военным и первым послевоенным годам относится и большинство посланий к Давыдову, содержащих поэтическую интерпретацию его личности. Они выходят из «дружеской артели». Давыдов рисуется как «пламенный боец», «счастливый певец вина, любви и славы» («Певец в стане русских воинов» Жуковского, 1812), как «Анакреон под дуломаном, поэт, рубака, весельчак» («К партизану-поэту» Вяземского, 1815). Вся эта довольно обширная литература была так или иначе порождена «Моими пенатами», давшими камертон для поэтических стилизованных портретов. И не без воздействия образца к облику Давыдова прочно прикрепляется лирическая тема дружеского пира.

Стихи самого Давыдова включаются в этот общий контекст. Если в свое время он готовил эстетическую почву для «Моих пенатов», то теперь под влиянием знаменитого батюшковского послания он меняет направление своего собственного творчества. Его послание к Ф. Толстому «Болтун красноречивый» (1815) — симптом сдвига. Воздействие «Моих пенатов» и двух последующих посланий Батюшкова — «К Ж<уковскому>» и «Ответ Т<ургеневу>» (1812) здесь очевидно: и тот же астрофический трехстопный ямб, и античные эфемизмы в «батюшковской» функции «украшающего», «метонимического» слога. В послании «К Ж<уковскому>» содержится прямой источник давыдовского описания пиршества:

... вины  
И портер выписной,  
И сочны апельсины,  
И с трюфлями пирог.<sup>79</sup>

У Давыдова:

... к камельку подвинем  
Диваны со столом,  
Плодами и вином,  
Роскошно покровенным  
И гордо отягченным  
Страсбургским пирогом.<sup>80</sup>

Это уже не «бурцовское послание». В нем звучит тема интеллектуального пира, проецированного на греческий симпозиум. Быт эстетизируется. Стихотворение 1815 г. решительно противостоит прежним описаниям вызывающих в своей примитивности пиров гусарской вольницы. Бурцов посланий 1804 г. встречал монологи поэта-гусара красноречивым молчанием. «Нос твой рдеет, лоб твой жмется, Отвечать тебе невмочь. . .» («Бурцову», первая редакция). В 1815 г. героизировать всерьез Бурцова уже невозможно. В ностальгической «Песне старого гусара» появляется характерный ирони-

ческий акцент — «председатели бесед» собственно в «беседах» не принимают никакого участия:

Ни полслова. . . Дым столбом!  
Ни полслова. . . Все мертвецки  
Пьют, и преклонясь челом,  
Засыпают молодецки.<sup>81</sup>

Между новомодными интеллектуалами, говорящими о Жомини, и «коренными» воинами, чье ремесло — «кровавый бой», появляется новое, ценностно значимое звено: дружеская пирушка единомышленников, «круг желанный отличных сорванцов», «владельцев острых слов». Атрибутом «острословия» Давыдов наделял себя и в прямо автобиографических стихах. Эта тема звучит и в стихах, к нему обращенных. Ср. «К партизану-поэту» Вяземского:

Родятся искры острых слов,  
Друг друга гонят, упреждают  
И, загоревшись, угасают  
При шумном смехе остряков!<sup>82</sup>

Через несколько лет она получит у Пушкина социальное звучание («Горишь ли ты, лампада наша. . .», 1822):

Кипишь ли ты, золотая чаша,  
В руках веселых остряков?<sup>83</sup>

С ней непосредственно связаны и другие «батюшковские» лирические темы, например тема «двора» и «света» как благ иллюзорных, мнимых, которым противопоставлены подлинные жизненные и духовные ценности. Тема эта порождает словесные формулы с устойчивыми значениями: «молодые счастливицы», «баловни природы». Все это вполне соответствовало и ранним поэтическим устремлениям Давыдова и возникало не как результат подражания или влияния, но как естественная конвергенция эстетических идей.

Этот-то облик элегического субъекта определяется у Давыдова как раз в то время, когда он обращается к систематическому элегическому творчеству.

1814—1818 гг. — период интенсивного элегического творчества Давыдова. В это время им написано девять элегий, не считая стихов, приближающихся к элегиям, но более аморфных по жанровым признакам. Адресатом некоторых из них (в том числе первой, наиболее известной: «Возьмите меч — я недостоин брани. . .», 1814) была молодая актриса петербургской балетной сцены Т. И. Иванова; другие адресаты неизвестны; несомненно, однако, что их было несколько. В 1817 или 1818 г. в «арзамасской» среде созрела мысль об издании сборника, который

<sup>78</sup> Красный архив. 1936. № 6. С. 179—181.

<sup>79</sup> Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 142.

<sup>80</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 77.

<sup>81</sup> Там же. С. 137.

<sup>82</sup> Вяземский П. А. Стихотворения. С. 76.

<sup>83</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. Т. II. С. 264.

первоначально назывался «Элегии и мелкие стихотворения Дениса Давыдова»; от него осталась лишь часть, включающая элегии. На рукописи (писарской копии) есть пометы Жуковского, рукой которого вписано и новое заглавие: «Стихотворения Дениса Давыдова».<sup>84</sup>

Жуковский, таким образом, оказался в числе первых редакторов Давыдова, и это вовсе не было случайностью. С начала 1810-х годов Давыдов упорно добивался от Жуковского поправок и замечаний; Жуковский с таким же упорством отказывался от них. «Ты шутишь, требуя, чтобы я поправил стихи твои. Все равно, когда бы ты сказал мне: поправь (по правилам малярного искусства) улыбку младенца, луч дня на волнах ручья, свет заходящего солнца на высоте утеса и пр. и пр. Нет, голубчик, не проведешь».<sup>85</sup> Прелесть музыки Давыдова для Жуковского — именно в ее «небрежности», непосредственности, способности быть мгновенным впечатком душевных движений, сохраняя ту эмоциональную энергию, которая исчезает при прикосновении «искусства».

Это качество поэтической энергии, экспрессии сам Давыдов более всего ценил в своих стихах, употребляя для ее обозначения метафору «огонь». «Огонь» в его элегиях принадлежал самому лирическому герою, который решительно разнился от героя «унылой элегии», родоначальником которой был сам Жуковский и которая в руках его последователей уже начинала превращаться в канон. Элегический герой Давыдова страстен, а не уныл и не мечтателен; как мы уже говорили, роль его — действие, а не медитация, и на него не распространяются и те этические и эстетические запреты, которыми ограничена сфера чувств и поведение «унылого» элегического героя. Ему доступны ревность и желание мести; он не спиритуалистичен, а скорее чувствен. Истинная любовь для него — не уныние, а «безумие», «бешенство желанья». Позднее Пушкин осмыслит эту строку из «Элегии VIII» Давыдова как формулу романтической концепции любви и определит поэтическую манеру Давыдова как «кручение стиха». Это тоже своеобразная формула, которой Пушкин будет определять поэтику давыдовских элегий; она имеет в виду их экспрессивный рисунок. Упомянутая нами превосходная «Элегия VIII» очень показательна в этом отношении. Поэтический синтаксис этой элегии не «элегичен» — в том смысле, в каком это слово употребляла формирующаяся теория жанра, — он принадлежит скорее ораторскому периоду. Для элегий Давыдова характерен зачин-обращение, личное или внеличное:

Возьмите меч — я недостоин брани!  
Сорвите лавр с чела — он страстью помрачен!  
(«Элегия I»)

<sup>84</sup> См. в наших комментариях к кн.: Давыдов Д. Стихотворения. С. 185—186.  
<sup>85</sup> Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 3. С. 496 (письмо от 10 декабря 1829 г.).

О ты, смущенная присутствием моим,  
Спокойся! я бегу в пределы отдаленны.  
(«Элегия VI»)

Нет! полно пробегать с улыбкою любви  
Перстами легкими цевницу золотую...  
(«Элегия VII»)

О пощади! Зачем волшебство ласк и слов...  
(«Элегия VIII»)

Здесь не просто поэтический прием — здесь стилевой ключ. Элегия строится на вопросительной или восклицательной интонации.

В «Элегии VIII» ораторская интонация нарастает; лирическая тема «возлюбленной» строится на анафорических повторах. Портрет ее возникает отраженно, в восхищенном созерцании. В нем нет никаких описаний, ни одной конкретно узнаваемой черты (как развешивающиеся по ветру волосы героини батюшковской «Тавриды»), в нем говорит чистая эмоция:

Зачем сей взгляд, зачем сей вздох глубокий,  
Зачем скользит небережно покров  
С плеч белых и груди высокой?  
О пощади!...<sup>86</sup>

Повтор, еще подчеркнутый паузой переноса, кольцеобразно замыкает тему «возлюбленной». Возникает вторая тема — «любownika»; она вступает в свои права в следующих строках, где совершенно так же как в первом четверостишии, лирическая эмоция нарастает, нагнетается уже средствами лексики — беспорядочно, на первый взгляд, нагромождаемыми однородными сказуемыми, словно поэт мучительно ищет единственного точного и всеохватывающего слова. Но это иллюзия: хаос здесь мнимый, он точно выверен и рассчитан. Глаголы, призванные передать состояние героя, не тождественны по значению: они играют тончайшими смысловыми оттенками:

... я гибну без того,  
Я замираю, я немею  
При легком шорохе прихода твоего,  
Я, звуку слов твоих внимая, цепенею...

Создается экспрессивное поле, в следующих строках еще повышающее свое напряжение:

Но ты вошла — и дрожь любви,  
И смерть, и жизнь, и бешенство желанья  
Бегут по вспыхнувшей крови,  
И разрывается дыханье!<sup>87</sup>

<sup>86</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 72, 81, 83, 88.

<sup>87</sup> Там же. С. 88

Этот эмоциональный гиперболизм станет затем особенностью любовной лирики 1830-х годов. Стихи Давыдова превосходили и поэтический «хмель» Языкова, и метафорическую экзотичность «байронистов» лермонтовского поколения, и эротику Бенедиктова. Но у Давыдова ценностные и эмоциональные ореолы слова не поглощают его логического значения, как это нередко будет случаться в поэзии 1830-х годов: даже здесь экспрессивность стиха умеряется требованием «гармонической точности».<sup>88</sup>

Здесь нам снова приходится вспомнить элегию Батюшкова. При всех отличиях стиля и эмоционального содержания Давыдов оказывается близок к ней, иной раз даже текстуально. Некоторые стихи он, вероятно, знает до печати. Так, в «Элегии VII» есть след воздействия батюшковского «отрывка» «Воспоминания»:

Я с именем твоим летел под знамя брани  
Искать иль славы, иль конца;  
В минуты страшные чистойши сердца дани  
Тебе я приносил на Марсовых полях. . .<sup>89</sup>

Эти стихи еще не были напечатаны, когда Давыдов писал:

О Лиза! сколько раз на Марсовых полях,  
Среди грозы боев, я, презирая страх,  
С воспламененною душою  
Тебя, как бога, призывал. . .<sup>90</sup>  
(«Элегия VII», 1817)

Он переводит IX элегию Парни, как будто следуя по пятам за Батюшковым, и оказывается ближе к нему, чем к оригиналу:

Нет, нет! явлюсь опять, но как посланник мщенья,  
Но как каратель преступленья. . .

У Батюшкова, в том же 1816 году:

Нет, в лютой ревности карая преступленье,  
Явлюсь, как бледное в полночь привиденье. . .

Или в той же «Элегии VII»:

Никто не окропит холодный труп слезой  
И разбросает ветр мой прах с песком пустынным.<sup>91</sup>

Это парафраза «Веселого часа» Батюшкова:

. . . Ничьей слезой  
Забвенный прах не окропится. . .<sup>92</sup>

<sup>88</sup> О стилистических особенностях лирики Давыдова см. также: Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 106—120.

<sup>89</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 213 (впервые: Батюшков К. Н. Опыты в стихах СПб. 1817)

<sup>90</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 81 (впервые: Труды Общества любителей российской словесности при Моск. университете. 1817. Ч. 7).

<sup>91</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 84.

<sup>92</sup> Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 229.

Еще более интересно, что в элегиях Давыдова оживают структурные принципы любовных стихов Карамзина, некогда прочитанных им в «Аонидах», — «К неверной», «К верной», «Послание к женщинам», «Отставка». Эти стихи, объединенные темой любви и измены, он хорошо помнил и иной раз сознательно перефразировал. Так, в «Ответе на вызов написать стихи» (1816) он выделяет курсивом прямую отсылку к стихотворению «К неверной»: «Скажет также, без сомненья И жестокая: *увы!*» (у Карамзина: «Жестокая! . . увы! могло ли позоренье Мне душу омрачить» и т. д.). В «Послании к женщинам» мы без труда обнаружим почти «давыдовские» патетические монологи, с вопросительными и восклицательными интонациями, с широким эмоциональным диапазоном:

Когда познаешь ты приятность вольной страсти?  
Когда в тебе любовь сердца соединит,  
Не тяжкая рука жестокой, лютой власти?  
Когда не гнусный страж, не крепость мрачных стен,  
Но верность красоте хранительницей будет?<sup>93</sup>

Все это очень близко «Элегии II» Давыдова:

Где ты, рожденная к восторгам, торжествам,  
И к радостям сердец, и к счастью юной страсти,  
Где ты скрываешься во цвете ранних лет,  
Ты, дева горести, воспитанница бед,  
Смиренная раба неумолимой власти?<sup>94</sup>

А вот — в том же послании Карамзина — темы и интонационный строй «Элегии VII»:

О вы, для коих я хотел врагов разить,  
Не сделавших мне зла! хотел воинской славой  
Почтение людей, отличность заслужить. . .<sup>95</sup>

У Давыдова:

Кто понуждал меня, скажи,  
От жизни радостной на жадну смерть стремиться?  
Одно, одно мечтанье души,  
Что славы луч моей на милой отразится. . .<sup>96</sup>

И на этот раз Давыдов черпает из тех же поэтических источников, что и Батюшков, но дает им совершенно иную поэтическую интерпретацию. Разница становится особенно очевидной, когда он обращается к Парни, причем к тем же самым произведениям, которые переводил Батюшков: к романсу из «Иснеля и Аслеги» («Сижу на берегу потока. . .», 1817?) и к IX элегии 4-й книги, послужившей основой для батюшковского «Мщенья» («Элегия VI» — «О ты, сму-

<sup>93</sup> Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. Л., 1966. С. 178.

<sup>94</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 73.

<sup>95</sup> Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 170.

<sup>96</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 83—84.

ценная присутствием моим. . .», 1816). Здесь уже нет и следа изящной и смягченной гармоничности любовного чувства, здесь полным голосом говорят страсть и ревность. Эмоция лирического героя движется от болезненного воспоминания о прежних радостях к негодованию на измену, к мгновенно вскипающему гневному порыву, разрешающемуся упреком и бессильной угрозой. Ничего этого у Батюшкова, как мы помним, не было; он склонен был корректировать Парни Шатобрианом. Давыдов берет из Парни как раз то, мимо чего проходит Батюшков и будут проходить «унылые элегии», что, напротив, роднило с его поэзией элегические послания Карамзина.

Единство и устойчивость лирического субъекта давыдовских элегий предопределяли и особенности взаимоотношения его с традицией. Даже идя в ее русле, он чаще всего мало зависит от конкретного источника; в большинстве случаев элегии его оригинальны. В тех случаях, когда он опирается на Парни, Батюшкова или Карамзина, он лишь ориентирован на общую модель. М. П. Погодин, встретивший Давыдова у А. В. Всеволожского в начале 1820-х годов, записывает в дневник: «Негодует на Жуковского, зачем он только переводит. Нет воображения».<sup>97</sup> Установка на оригинальность у него совершенно сознательна, как совершенно сознательной была установка Жуковского и отчасти Батюшкова на перевод, переложение. В этом начавшемся культе «оригинальности» как неприменном атрибуте поэтического воображения сказывались новые эстетические веяния. У источника он заимствует лишь лирическую ситуацию и иногда ключевые формулы, свободно контаминируя их и создавая своего рода амальгаму. Так, IX элегию Парни он сокращает и далеко отступает от исходного текста. Подобным же образом он поступает с Бертенем. В сознании Давыдова Парни и его друг и поэтический последователь Бертен несомненно были явлениями одного порядка, и начало своей «Элегии II» («Пусть бога-мстителя могучая рука. . .», 1814 или 1815) Давыдов почти полностью заимствует из VI элегии 1-й книги «Les Amours», в дальнейшем свободно варьируя лирический сюжет и применяя его к конкретной ситуации и адресату (Т. И. Ивановой). В «Элегии IX» к Бертену восходит также лишь начало, где обрисовывается контур лирической ситуации:

Два раза я вам руку жал;  
 Два раза молча вы любовью вздохнули. . .  
 И девственный огонь лавиты пробежал,  
 И в пламенной слезе ресницы потонули!  
 Неужто я любим? . .

Это уже даже не перевод, а пересказ элегии III книги 1-й «Les Amours» («A Eucharis»), с последующей самостоятельной разработкой лирических мотивов, у Бертена отсутствующих и наполненных автобиографическим содержанием.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19—20. С. 68.

<sup>98</sup> Давыдов Д. Стихотворения. С. 88. О Д. Давыдове и Бертене см. Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры М., 1989. С. 624—625.

Давыдов сознательно следует Парни и Бертену, пожалуй, лишь в одном: в построении книги своих элегий как истории последовательно развивающегося любовного чувства. Цикл начинается «Элегией I», названной «Восторг», — о зарождении страсти; за ней следует «Элегия II» — «Заточение». В «Заточении» просвечивают биографические реалии; окно возлюбленной поэта, «замки» и «заклепы», за которые стремится он проникнуть, осмысливались современниками как признаки «театральной кельи» Т. И. Ивановой; «страж» ее — как актер А. А. Украсов, которому был поручен надзор за воспитанницами театральной школы. Так толковал мотивы стихотворения и сам Давыдов в письмах к Вяземскому.<sup>99</sup> Вместе с тем это и мотивы Тибулла (кн. I, элегия II), — той самой элегии, которая отразилась и в творчестве Парни и Бертена; мы указывали уже, что к Бертену восходит начало стихотворения; далее в тексте мы находим и паразфразу строк из «Иснеля и Аслеги» («свищет резкий ветер в власах оледенелых»). На третьем месте цикла «Договоры», о которых шла речь выше. Появление этого стихотворения внутри цикла неорганично; позднее Давыдов будет выделять его из числа элегий. Следующее стихотворение — «Оправдание», т. е. «Элегия III» («О милый друг! оставь угадывать других. . .», 1815), с любовным признанием; за ним следует (без названия) «Элегия IV» («В ужасах войны кровавой Я опасности искал. . .», 1815), развивающая ту же тему признаний и соединяющая мотивы любви и воинской славы, от которой поэт готов отказаться во имя возлюбленной. Это стихотворение любопытно: оно прямо противоречит предшествующему и последующей «Элегии VII» (в сборнике — «Неверной»): в нем иной лирический адресат. В III и VII элегиях поэт-воин стремится в бой с именем возлюбленной; в «Элегии IV» она появляется перед ним, заставляя его забыть о воинских подвигах. В цикле давыдовских элегий происходит то же самое, что некогда было у Парни: разные реальные адресаты становятся прообразом единой лирической героини, данной как обобщенный образ. На шестом месте в книге — «Ответ на вызов написать стихи» (1816) — послание полумадригального типа, окрашенное шуточным просторечием. Это стихотворение Жуковский вычеркнул из числа элегий: он, конечно, заметил его несоответствие жанровому канону. Книга оканчивается тремя элегиями о ревности и измене: «Угрозы» («Элегия VI», перевод IX элегии Парни, о котором мы говорили выше), «Утро» («Элегия V», с темой преодоления душевного кризиса) и драматическая «Элегия VII» — «Неверной» о безысходном одиночестве героя. Таким образом, выстраивается лирическая биография, которая позднее, уже в посмертно вышедшем сборнике стихотворений Давыдова, предстанет читателю в расширенном и обогащенном виде.<sup>100</sup>

<sup>99</sup> Русская литература. 1980. № 2. С. 157.

<sup>100</sup> См. об этом замечания Г. А. Гуковского (Пушкин и русские романтики. С. 148—162); ср. также в нашей статье «Денис Давыдов — поэт» (Давыдов Д. Стихотворения. С. 44—45).

ПОЗДНИЙ БАТЮШКОВ. «УМИРАЮЩИЙ ТАСС»  
И ЭЛЕГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ 1810-х ГОДОВ

Однако в 1817—1818 гг. это — элегическая биография. Она стоит совершенно особняком в ряду биографий элегических героев, порожденных сентиментальной и преромантической эпохой. «Естественный человек», освобожденный от общественного этикета, но не исключенный из сферы культуры полностью, живущий эмоцией, раскрывающий себя в экстремальных жизненных ситуациях — войны, любовной страсти, ревности, был связан своими родовыми корнями скорее с эпохой либертинажа и «бурных гениев», нежели со сменившей ее эпохой массового руссоизма. Этот тип был возрожден к жизни героической эпохой войны 1812 года, и ему уже было тесно в рамках элегии. Давыдов сознавал сам, что его элегическое творчество выглядит архаичным; в поздний период творчества он меняет жанровые формы. Посылая в 1829 г. Жуковскому «Душеньку», он пишет о стихотворении: «Оно ни анакреонтическая ода, ни элегия, а какие-то куплеты, внушенные мне красотою».<sup>101</sup> И в следующем году в письме к Вяземскому: «А какова тебе кажется полуода, полуэлегия, полу-черт знает что, вдохновенная Кушкиной?».<sup>102</sup> Прежние свои стихи он исключает из сборника 1832 г. «Ты пеняешь мне, — пишет он Вяземскому 7 декабря 1832 г., — зачем я не напечатал все мои пьесы и зачем я выкинул „Договоры“, элегию на Урасова и другие? Вот причина: в первой все почти рифмы на глаголы и, как я сказал, во многоглаголании несть спасения, а вторая и прочие пьесы от избытка в эпитетах слишком много принадлежат школе Буше, Ванло, Миньяра, т. е. фаянсовой живописи».<sup>103</sup> Под последней, конечно, понимается поэзия рококо, к которой Давыдов склонен теперь относить и Парни, и Бертена. Он ощущает связь своих элегий с доромантической литературной традицией.

Вопреки ощущению Давыдова, эта традиция, а с нею и элегии Давыдова 1814—1818 гг., не отошла полностью в прошлое. Ей предстояло возродиться или, точнее, быть подхваченной в тот самый момент, когда она уже готовилась капитулировать под натиском новой волны «унылых» элегий. Давыдов не мог знать, что его элегическое творчество уже находит своего ценителя в лицеисте Пушкине, становясь для будущего главы русской литературы своего рода поэтическим ориентиром. В этом заключался некий исторический парадокс, потому что общелитературная ситуация середины 1810-х годов, породившая элегию Давыдова, порождала вместе с тем и литературно-мировоззренческие тенденции прямо противоположного свойства, вытеснявшие с литературной авансены всю традицию, к которой эта элегия принадлежала. Эти тенденции — и в этом также была и закономерность, и неожиданность — очень ясно сказались в элегии позднего Батюшкова.

Перелом в мировоззрении Батюшкова, декларированный им в послании «К Д(ашко)ву» (1812), слишком хорошо известен, чтобы рассказывать здесь о нем подробно; он описан уже Л. Н. Майковым, и последующие исследователи обогатили картину весьма существенными дополнениями. Напомним лишь основные ее черты, необходимые для характеристики поздних элегий Батюшкова: отказ от «маленькой» гедонистической философии и поэтического эпикуреизма, поворот к спиритуализму и религиозным настроениям, нарастающий пессимизм, как исторического, так и личного индивидуального свойства; последний поддерживался несчастной любовью к А. Ф. Фурман и первыми симптомами наследственной душевной болезни. Со всеми этими процессами была связана и смена эстетических ориентаций: падение интереса к французской «легкой поэзии» и внимание к немецкой преромантической традиции, как менее «материалистической» и более «духовной». В эти годы у Батюшкова меняется отношение и к Шиллеру; обращение его к Маттисону и традиции «кладбищенской поэзии», о котором нам уже пришлось говорить, также предстает как закономерная фаза его эволюции.

Все это было большим, чем факт индивидуального творческого развития. Подобно Жуковскому, Батюшков обнаруживает черты романтического мироощущения. Война 1812 года отозвалась в его сознании кризисом, сходным с тем, какой испытал Карамзин в 1790-е годы под влиянием событий Французской революции. Рушилась не «маленькая» философия — колебались самые идеалы Просвещения с его верой в разум как регулятор социальной жизни, способный породить рациональный общественный порядок; подвергалась ревизии та система идей, которая связывалась с французской культурно-философской традицией. На место ее приходят интуиция и религия, «чувство», философия с чертами иррационализма, и как прямое следствие этих устремлений растет и укрепляется личностное начало.

Элегия для Батюшкова становится теперь той жанровой формой, в которой новый этап его творчества получает свое завершение выражение. Заметим при этом, что полного разрыва с ранним творчеством не происходит; спиритуалистические мотивы, которые мы

<sup>101</sup> Русская старина. 1903. № 8. С. 446.

<sup>102</sup> Письма поэта-партизана Д. В. Давыдова к князю П. А. Вяземскому. Пг., 1917. С. 21, 25.

<sup>103</sup> Там же. С. 36.