

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».¹⁰¹ И в следующем году в письме к Вяземскому: «А какова тебе кажется полуода, полуэлегия, полу-черт знает что, вдохновенная Кушкиной?».¹⁰² 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».¹⁰³ 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 завершенное выражение. Заметим при этом, что полного разрыва с ранним творчеством не происходит; спиритуалистические мотивы, которые мы

¹⁰¹ Русская старина. 1903. № 8. С. 446.

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

¹⁰³ Там же. С. 36.

прослеживали даже в переводах из Парни, лишь оформляются теперь в целостную мировоззренческую систему, становясь доминантой и получая теоретическое обоснование в статьях «Опытов в прозе», прежде всего в статье «Нечто о морали, основанной на философии и религии». Это очень ясно сказывается и в вышедших в 1817 г. «Опытах в стихах».

«Опыты в стихах» открывались разделом «Элегии», включившим произведения как ранних, так и поздних лет, и есть все основания думать, что неосуществленный сборник Дениса Давыдова строился отчасти и по батюшковской модели. Готовя свое собрание, Батюшков склонен был считать этот раздел основным и писал Гнедичу: «Стихи разделяю на книги: 1-я — элегии, 2-я — смесь, романсы, послания, эпиграммы и проч.»¹ В другом письме он советовал «элегии поставить в начале».² К середине 1810-х годов определяется главенствующее положение жанра; в стихотворных сборниках элегии неизменно занимают первое место. Так будет и у Пушкина в «Стихотворениях» 1826 г., у Баратынского в 1827 г. и у менее значительных поэтов, как у известного уже нам Д. П. Глебова в его книге «Элегии и другие стихотворения» (1827); к «другим стихотворениям» отнесены здесь баллады, романсы, песни, послания и даже поэмы. «Книга элегий» представляет читателю поэтический вариант автобиографии автора, и здесь снова обнаруживаются точки соприкосновения Батюшкова и Давыдова, хотя и с чрезвычайно существенными отличиями. Поэтический автообраз Давыдова — поэта, воина, любовника — уже и определеннее, нежели у Батюшкова, уже захваченного психологической рефлексией.

В последние годы исследователи Батюшкова все чаще обращаются к его самоанализам, содержащимся в записной книжке «Чужое — мое сокровище», совершенно закономерно останавливая свое внимание на известном этюде о «странном человеке» в двух ипостасях — «белой» и «черной», обозначающих органические противоречия характера. Этот анализ собственной личности, продолженный и развитый в других дневниковых записях и в письмах, постоянно сопутствует позднему элегическому творчеству поэта, но отражается в нем сложно и опосредованно; во всяком случае, ни одна из его элегий, взятая сама по себе, не представляет нам подобного аналитического расчленения душевной жизни субъекта. Вместе с тем связь «жизни» и «творчества» для Батюшкова очевидна; эта мысль проходит как один из лейтмотивов по нескольким его статьям 1815—1816 гг., получив в статье «Нечто о поэте и поэзии» наиболее развернутое выражение.³ Подобное же противоречие мы можем уловить и у других элегиков. Оно снималось отчасти циклизацией элегий, построением книги в виде связной «биографии души», с единым развивающимся любовным сюжетом. Так было у Парни, Бертена, Д. Давыдова. Так было и у Батюшкова.

¹ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 400.

² Там же. С. 446.

³ См. об этом: Кошелев В. А. Творческий путь Батюшкова. Л., 1986. С. 7—64.

Как известно, расположение материала внутри книги Батюшков препоручил Гнедичу. До нас дошло единственное его указание на этот счет: в письме от июня—начала июля 1817 г. он предлагал начать с тех элегий, которые составителю «понравятся более»; «потом те, которые хуже, а лучшие в конец. Так, как полк строят. Дурных солдат в середину».⁴ Самое равнодушие к конкретным вариантам организации элегического цикла скрывало за собой некую автобиографическую концепцию. Она выразилась в поэтическом предисловии «К друзьям». Предлагаемое собрание — «дедал рифм и слов», адресованный дружескому кругу и принадлежащий «беспечному поэту», рисующему историю своих страстей, заблуждений, падений, увлечений и чувствований. Это кредо поэтического дилетантизма, которому вполне соответствует и хаотическая, «невыстроенная» лирическая биография. Именно эту мысль стремится внушить читателю и предисловие издателя: стихи написаны в разное время, «посреди шума лагерей или в краткие отдохновения война»; они несут на себе печать то большей, то меньшей зрелости, о чем судить предоставляется самому читателю.⁵ Уже было обращено внимание на биографическую неточность этого примечания: во время походов Батюшков стихов, как правило, не писал.⁶

Буквально то же самое говорил Денис Давыдов в цитированной выше автобиографии, которую он также приложил к своему первому печатному сборнику, приписав ее некоему «другу-сослуживцу», и совершенно таким же образом стилизовав свою подлинную творческую биографию. Кредо «поэта-дилетанта» оказывалось общим; различным было содержание образа. Идея «поэтической природы» не была чужда и Батюшкову; в 1818 г. в послании «К творцу „Истории государства Российского“» он будет рисовать себя именно в этом качестве: лишенный поэтического дара, он причастен к искусству умением чувствовать прекрасное.⁷ Но если рассматривать «Опыты» в контексте современных статей, писем, записей в записной книжке и послания «К друзьям», мы, кажется, улавливаем иную автоконцепцию: батюшковский «беспечный поэт» — человек настроения, игралище минуты и противоположных эмоций, чувствительный и себялюбивый, добрый и злой, «белый и черный», живший точно так, как писал: «ни хорошо, ни худо».

Опыт психологических автонаблюдений — точнее, рационалистического анализа собственной личности по образцу Монтеня и французских моралистов, — проецировался в предисловие и отразился на концепции элегического цикла.

Гнедич, однако, попытался внести в этот видимый хаос элементы упорядоченности. По-видимому, он стал располагать стихи по темати-

⁴ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 446—447.

⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 198.

⁶ См.: Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987. С. 322.

⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 378.

ческим «блокам»,⁸ обозначающим этапы внешней и внутренней биографии поэта: выделяется группа стихов с воспоминаниями о воинской жизни, о любви, о дружбе и т. д. Трудно сказать, по чьей инициативе «Элегии» открывались «Надеждой», но именно это стихотворение чрезвычайно удачно экспонировало позицию Батюшкова послевоенных лет и стало своего рода камертоном, по которому определялась тональность всей книги его элегий.

Из всех поздних элегий Батюшкова «Надежда» наиболее непосредственно была связана с программной статьей «Нечто о морали, основанной на философии и религии» и как бы обозначала грань, отделяющую «нового» Батюшкова от «старого». Она начинается прямой парафразой из Жуковского:

Мой дух! доверенность к творцу!

Последующая серия риторических вопросов с утвердительным значением («Не он ли к лучшему концу Меня провел сквозь бранный пламень? На поле смерти чья рука Меня таинственно спасала» и т. д.) сближает «Надежду» и с традицией псалмодической лирики:

Кто море удержал брегами
И бездне положил предел...
...
Не я ли сильною рукою
Открыл и разогнал туман
И с суши сдвинул Океан?⁹

Батюшков, однако, не становится одическим поэтом; он остается элегом.

В пределах элегии «Надежда» формируются философско-поэтические мотивы, которые противостоят гедонистическому рационализму:

Когда ж узрю спокойный брег,
Страну желанную отчизны?
Когда струей небесных благ
Я уголку любви желанье,
Земную ризу брошу в прах
И обновлю существованье?¹⁰

Это — формула романтического платонизма. «Отчизна» — «отчизна душ» Платона и платоников, куда возвращается душа индивидуального человека, покинувшая свою брентную земную оболочку, временную тюрьму. Мотив освобождения от «земной ризы» спустя десятилетие с лишним станет вполне тривиальным в массовой романтической лирике; в 1830-е годы мы вряд ли найдем поэта,

⁸ См.: Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив..., С. 324 и след.

⁹ Ломоносов М. В. Избр. произв. М.; Л., 1965. С. 217 («Ода, выбранная из Иова, главы 38, 39, 40 и 41», 1743—1751).

¹⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 202.

который не отдал бы ему дани. Сейчас он только прокладывает себе путь в русской поэзии.

Существует предположение, что источником этих строк Батюшкова были «Канцоньере» Петрарки.¹¹ Это возможно, хотя и не обязательно. Мотив был общим почти для всех неоплатонических систем; его воспринял и Петрарка, несмотря на то что учитель его Августин оспаривал его с теологических позиций.¹² Дело в том, однако, что Петрарка как источник поэтических идей приобретает для позднего Батюшкова особое значение.

Петрарка был поднят на щит романтиками. Если Гердер едва ли не впервые увидел в нем верного выразителя субъективного чувства, то уже А. В. Шлегель в берлинских лекциях по истории романтической литературы (1802—1803) поставил итальянского поэта на одно из первых мест в своей эстетической иерархии. Именно ему принадлежала трактовка Петрарки как поэта, стремящегося к бесконечному из глубин своего внутреннего «я»; поэта, чье индивидуальное чувство вырастает до общезначимого, что Шлегель обозначал как «поэтическое в жизни».¹³

В сознание Батюшкова Петрарка входит уже в романтической интерпретации г-жи де Сталь и Женгенэ; легко заметить, что он подчеркивает в облике итальянского поэта те черты, которые отмечал и Шлегель. Как и для романтиков, Петрарка для него — представитель «новой» поэзии, отмеченной христианским, духовным началом, противостоящей чувственной и материальной поэзии древности. Именно в этом качестве Петрарка противопоставлялся поэтам-сенсуалистам, скептикам и «вольтерьянцам» XVIII столетия, в частности Парни.

«Я не люблю Парни, — писал в 1823 г. анонимный критик «Новостей литературы». — Он имеет стихотворный дар и много воображения; но я не нахожу в нем истинной чувствительности. Он уклонился от отличительного характера новейшей поэзии; характера, без сомнения, благороднейшего, нежели эротическая поэзия древних. Парни увлекает иногда мое воображение, но не услаждает души моей. Как жаль, что гармонические стихи его не посвящены прославлению предметов и чувствований, более возвышенных! Мне кажется, что он не умел любить. Петрарк! вот мой стихотворец! Поэзия его так же чиста, как и страсть, которая не унижала, но скорее возвышала нравственное его достоинство!».¹⁴ Отзыв очень характерен; он соответствует восприятию Парни романтическим движением во Франции. Так, Ламартин, разочаровавшись в «жалкой чувственности» некогда любимого им Парни, в примечании к «Одиночеству» указывал на Петрарку как на источник своих вдохновений, происте-

¹¹ См.: Там же. С. 532 (комм. И. М. Семенко).

¹² См.: Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. М., 1979. С. 314.

¹³ Heinse H. Petrarca's Canzoniere und seine romantischen Nachdichter // Petrarca F. Sonette. Auswahl italieneisch-deutsch. Leipzig, [s. a.]. S. 124—125.

¹⁴ Орывки из моих записок // Новости литературы. 1823. № 43. С. 58.

кающих от инстинктивного ощущения божества, присутствующего в мире.¹⁵

По удачному выражению Дж. Унгаретти, Петрарка открыл в лирике «идею отсутствия». Его Лаура — «отсутствующий мир», отдаленный от лирического субъекта пространством и временем и вызываемый к жизни только памятью, воображением и чувством.¹⁶ Эта концепция, опиравшаяся на Платона и неоплатоников, на средневековые теории идеальной куртуазной любви, своеобразно преломляется у Батюшкова. Если в «Привидении» и «Мщении» чувство уже во многом освобождено от плотского начала и сближается с трактовкой его Жуковским, то в элегиях 1815 г., связанных с неразделенной любовью Батюшкова к А. Ф. Фурман, платоническое чувство — смысловая доминанта. Как и у Петрарки, «идея отсутствия», воображаемого облика возлюбленной, «памяти сердца» становится центральным мотивом. Одна из лучших элегий, адресованных Фурман, любимая Пушкиным, — «Таврида» (1815) — особенно интересна в этом отношении. Элегическая ситуация здесь словно заимствована у Парни. Она почти повторяет «*Projet de solitude*» из 1-й книги «Эротических стихотворений», начиная от призыва бежать в уединенный приют от бед и преследований и до описания будущего убежища красками руссоистского экзотизма. Батюшков, конечно, знал эту элегию, и тем показательнее, что он дал параллельную разработку общеэлегической ситуации, избежав вообще каких бы то ни было соприкосновений. Даже идиллический топос здесь неизвестен: он преобразован и конкретизирован. «Кони дикие стремятся табунами На шум студеной струй, кипящих под землей» — все это слишком вещно для элегии. Здесь прямая номинация заступает место «метонимического стиля», и она знаменует новый шаг Батюшкова по пути антологической поэзии. «Таврида», Крым описывается не в культурно-исторических формулах древней Греции, а как сама древняя Греция, вплоть до реалий и конкретных форм ландшафта и быта. С другой стороны, облик возлюбленной дематериализован. Она изображается по образцам, данным Петраркой и итальянским Возрождением. Так, через все элегии Батюшкова проходит зрительный мотив золотых волос возлюбленной — «*caprei d'oro*» Петрарки, устойчивая портретная деталь в «Канцоньере». Она есть, между прочим, и в канцоне XXVII, причем в тех самых стихах (71—84), которые Батюшков перевел прозой в статье «Петрарка»; в своем переводе он опустил эпитет, но это, конечно, не меняет дела. Мотив варьируется; так, в «Моем гении» (1815) поэт вспоминает «локоны золотые небрежно вьющихся власов» — прямая аналогия, например, сонету CLIX («*chiome d'oro si fino a l'aura sciolse*»). Петрарка не раз вводит этот образ — волос, развеваемых легким ветром; помимо всего прочего, он дает ему возможность для словесной игры: *l'aura* — *Laura* («*caprei d'oro a l'aura sparsi*» в сонете XC; «*le chiome*

¹⁵ *Lamartine A., de. Premières méditations poétiques, avec commentaires. La mort de Socrate. Paris, 1891. P. LXIV—LXV.*

¹⁶ См.: *Библихин В. В. Слово Петрарки // Петрарка Ф. Эстетические трактаты. М., 1982. С. 26.*

а *l'aura sparse*» в сонете CXLIII). «Летающий зефир власы твои развеет» — словно повторяет его Батюшков в «Тавриде». Все это принадлежит общему принципу идеализирующего портретирования, как и «очи голубые», и вся та сфера неуловимых ассоциаций, которые создают не столько образ лирической героини, сколько представление и воспоминание о нем. Даже когда в нем появляется деталь, заимствованная из эротической поэзии французского XVIII века, она теряет свой чувственный смысл; открытая взору «снегам подобна грудь» возлюбленной становится предметом целомудренного эстетизированного созерцания: «Твой друг не смеет и вздохнуть: Потупя взор, дивится и немеет» («Таврида»).

Элегия «К другу» (1815) — один из шедевров поздней лирики Батюшкова — словно концентрирует в себе все или почти все тенденции этого периода творчества. Формально она — послание и даже имеет конкретного адресата (Вяземского); по существу — лирический монолог, элегический по построению и эмоциональному содержанию. Через три года Батюшков как будто переписывает заново «Мои пенаты»: «К другу» соотносено с ними тематически и образно, но все лирические темы возникают как бы с обратным знаком.

Как мы помним, поэтический образ Вяземского рисовался в «Моих пенатах» в окружении пиршественных мотивов:

О Вяземский! цветами
Друзей своих венчай,
Дар Вакха перед нами:
Вот кубок — наливай!
Питомец муз надежный,
О Аристиппов внук!
Ты любишь песни нежны
И рюмок звон и стук!
В час неги и прохлады
На ужинах твоих
Ты любишь томны взгляды
Прелестниц записных...¹⁷

Мы говорили, что эти строки опираются на подлинные впечатления от дружеских пирушек в Москве в 1810 г. и что они породили целую серию подобных же посланий, вплоть до послания «другу-повесе» Дениса Давыдова. Послание «К другу» Батюшкова начинается именно с темы пира, но она обозначает в нем «утраченные радости»:

Скажи, мудрец молодой, что прочно на земли?
Где постоянно жизни счастье?
Мы область призраков обманчивых прошли;
Мы пили чашу сладострастья...

«Чаша сладострастья», как мы помним, — один из лейтмотивов гедонистической поэзии, с положительным смыслом. Здесь же он уравниен с мотивом «обманчивых призраков».

¹⁷ *Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 268.*

Но где минутный шум веселья и пиров?
В вине потопленные чаши?¹⁸

Эти строки — прямая парафраза обращения к Вяземскому в «Моих пенатах»:

О! дай же ты мне руку,
Товарищ в лени мой,
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!¹⁹

Следующие стихи содержат прямую реалию:

Где мудрость светская сияющих умов?
Где твой Фалерн и розы наши?
Где дом твой, счастья дом?.. Он в буре бед исчез,
И место поросло крапивой...²⁰

Здесь говорится о тех же дружеских сходках, что и в «Моих пенатах». «Твой Фалерн» — именно его, Вяземского, вино, обозначенное гораццианским эвфемизмом; вино, которое пили в «доме счастья», ныне превращенном в пепелище. «Крапива» — смелая номинация, резко выпадающая из метонимического стиля. Но еще более интересна строка «мудрость светская сияющих умов». Она имеет в виду отмеченную нами выше сквозную лирическую тему дружеских посланий — «острословие» и создается одновременно с утверждающими ее стихами Вяземского и Дениса Давыдова.

Батюшков послания «К другу» противостоит Батюшкову «Моих пенатов»: он последовательно отрицает темы своего раннего стихотворения. Он словно продолжает начавшийся некогда спор, становясь на сторону Жуковского против Вяземского и Батюшкова. Это не просто метафора: цитированный фрагмент находит довольно близкую аналогию в «Вечере» Жуковского, именно там, где внутри «кладбищенской элегии» возникает «унылая элегия» — ламентация о распавшемся и исчезнувшем Дружеском литературном обществе:

О братья! о друзья! где наш священный круг?
Где песни пламенны и музам и свободе?
Где Вакховы пиры при шуме зимних вьюгов?
Где клятвы, данные природе,
Хранить с огнем души нетленность братских уз?
И где же вы, друзья?.. Иль всяк своей тропкою,
Лишенный спутников, влача сомнений груз,
Разочарованный душою,
Тащиться осужден до бездны гробовой?..²¹

Повторяется то же явление, которое наблюдалось и в «Надежде», — ориентация (осознанная или неосознанная) на Жуков-

ского. Но аналогия идет дальше: как и в «Надежде», в послание «К другу» вплетаются реминисценции из псалмодической лирики. Пушкин не без основания находил в этом стихотворении «подражание Ломоносову и Torrismondo»:

Как в воздухе перо кружится здесь и там,
Как в вихре тонкий прах летает,
Как судно без руля стремится по волнам
И вечно пристани не знает, —
Так ум мой посреди сомнений погибал...²²

Здесь парафраза из «Вечернего размышления о божием величестве...» Ломоносова (1743). В художественном сознании Батюшкова оживляются классические образцы поэтического натурфилософского деизма прошлого века, а вместе с ними и мотивы бренности земной жизни, свойственные надгробной оде и содергающиеся, в частности, в державинской оде на смерть Мещерского.²³ Они входят как образующие в образную систему элегии, обогащая ее элементами «высокого стиля», и с ними оказываются соотношенными и собственно элегические лексические и образные средства. К их числу принадлежат, например, мотив умершей возлюбленной. «Лила», «сиявшая красотою» в кругу друзей, в этом послании не просто теряет черты греческой гетеры (а только в этом качестве появлялись женские образы в «Моих пенатах» и последующих посланиях), но изображена как предмет платонического чувства, с полной драматизма лирической биографией; она покинула мир «в страданиях» и обречена посмертному забвению. Мы увидим далее, что этот мотив в элегии станет традиционным.

Вероятно, никогда ранее Батюшков не подходил так близко к творческим исканиям Жуковского. Опасение «встретиться с ним» на путях обновления элегии, высказанное Батюшковым в июньском письме 1817 г., имело совершенно реальные основания.

«Встреча» происходит и в музыкальном и эвфоническом рисунке элегии. Именно к 1814—1815 гг. относятся шедевры «гармонического стиха» Батюшкова. Функции невербальных средств у него те же, что и у Жуковского, но он еще большее внимание уделяет гармоничности звучаний. «Никто в той мере, как он, не обладает очарованием благозвучия, — писал о Батюшкове Жуковский. — Одаренный блестящим воображением и изысканным чувством выражения и предмета, он дал подлинные образцы слога. Его поэтический язык неподражаем в отношении выбора и гармонии выражения».²⁴

²² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 252.

²³ См.: Зубков Н. Н. Опыты на пути к славе // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... М., 1987. С. 300—301. Заметим, однако, что круг поэтических ассоциаций Батюшкова шире. См., например, аналог строкам «На крыльях радости летим к своим друзьям, — И что ж? их урны обнимаем» в «Элегии» (1798) И. И. Дмитриева: «Я счастье полагал во счастья родных, — И что же? — только их я обнимаю гробы!» (Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 333).

²⁴ Жуковский В. А. Конспект по истории русской литературы (1826—1827) // Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 324.

¹⁸ Там же. С. 250.

¹⁹ Там же. С. 268.

²⁰ Там же. С. 250.

²¹ Жуковский В. А. Соч.: В 3 т. М., 1980. Т. 1. С. 49.

«Гармония выражения» создается в первую очередь поэтическим синтаксисом, предопределяющим мелодический рисунок. Как и Жуковский, Батюшков-элегик особенно охотно культивирует «длинную строку»; так, в элегии «К другу» это 6- и 4-стопный ямб. Подобно Жуковскому, он строит период с «мелодической дугой», оканчивающейся кадансом; в пределах периода интонация определяется многообразным сочетанием изоморфных синтаксических конструкций, нередко анафорических:

Я помню голос милых слов,
Я помню очи голубые,
Я помню локоны золотые
Небрежно вьющихся власов.²⁵

Он охотно пользуется однородными предложениями, варьируя расположение членов, то создавая плавное движение интонации в пределах синтагмы, то усложняя его при помощи enjambements:

Со мной в час вечера, под кровом тихой ночи,
Со мной, всегда со мной; твои прелестны очи
Я вижу, голос твой я слышу, и рука
В твоей покоится всечасно.²⁶

Он любит вопросительные и восклицательные конструкции, иногда обрывающие период и подчеркивающие каданс.²⁷ Везде, однако, он соблюдает закон симметрии. Единство элегического тона, «монотония» складывается, таким образом, из большого числа интонационных вариаций. В пределах этой тщательно разработанной интонационно-мелодической схемы находят себе место богатые в эвфоническом отношении звучания, подобные знаменитому «Любви и очи, и ланиты» в элегии «К другу». Пушкин написал на полях против этой строки: «звуки италийские! Что за чудотворец этот Б(атюшков)». ²⁸ Как показывают последние исследования, строчка Батюшкова похожа по звучанию на распев гласного в bel canto итальянской оперы: зияния (отсутствующие при реальном произношении итальянских стихов, но находящие аналог в вокализации), сочетание плавного «л» со звонкими взрывными и сонорными являются, действительно, совершенным образцом «итальянской» звукописи в русской лирике.²⁹

Возрастание роли невербальных средств сопутствовало росту поэтического иррационализма. Батюшков и здесь повторял путь Жуковского, двигаясь к той грани, за которой уже начиналась романтическая эстетика. Но в индивидуальных творческих судьбах путь этот не был прямым и линейным.

²⁵ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 220 («Мой гений», 1815).

²⁶ Там же. С. 233 («Таврида», 1815).

²⁷ О поэтическом синтаксисе Батюшкова см. также: Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941 С. 304–311.

²⁸ Пушкин. Полн. собр. соч., [М; Л.]: Изд-во АН СССР, 1949. Т. XII. С. 267.

²⁹ См. замечания по этому поводу: Кац Б. А. «Звуки италийские!» // Временник Пушкинской комиссии 1981. Л., 1985. С. 168–173.

Это показали «Последняя весна» и «Умиравший Тасс» — две принципиально важные элегии позднего Батюшкова, имевшие особое значение для дальнейшего развития жанра.

Если послание «К другу» было одним из наиболее репрезентативных образцов поздней элегии Батюшкова, то его «Последняя весна», опубликованная в 1816 г., давала типовую модель «унылой элегии» середины 1810-х годов.

Это стихотворение не принадлежит к лучшим достижениям Батюшкова. Тем не менее роль его в истории русской элегии значительна. Оно явилось своеобразным индикатором тех внутренних тенденций, которые обозначались в эволюции жанра в целом и совпали с индивидуальной эволюцией Батюшкова-поэта. Его приходится рассматривать поэтому в общем ряду литературных явлений, выражающих те же тенденции.

«Последняя весна» — перевод «Падения листьев» (1811) Шарля Юбера Мильвуа (Millevoye, 1782—1816).

Специальная работа П. Р. Заборова,³⁰ посвященная рецепции Мильвуа в русской литературе и почти исчерпывающая материал, избавляет нас от необходимости знакомить читателя с историей элегии Мильвуа на русской почве, равно как и от сопоставительного анализа переводов и оригинала. Напомним лишь основные факты и положения, непосредственно относящиеся к нашей теме.

Мильвуа был поэтом переходного времени — от позднего классицизма к романтическому движению. Как элегик (в последний период своего творчества) он заявлял себя учеником и последователем Парни и Бертена. С Парни Мильвуа был знаком лично и ссылался на его советы в предисловии к книге своих элегий. При всем том его творчество уже принадлежало новой эпохе: затронутое сенсуализмом и эротизмом гораздо в меньшей степени, нежели лирика его учителей, оно рассматривалось в романтическую эпоху как противостоящее «материализму» и предреволюционному падению нравов. К Мильвуа обращались русские элегичи, отвернувшиеся от Парни.

Дмитрий Глебов, упрекавший Бертена за то, что тот «подобно Проперцию, в порыве страсти нередко срывает покрывало с невинности и оскорбляет стыдливость»,³¹ переводит из Мильвуа три поэмы и четыре элегии.

В оценках Мильвуа оказываются единодушны все поэты «элегической школы». Для Батюшкова он «один из лучших (<...> стихотворцев» современной Франции, вообще бедной истинными талантами.³² Это характеристика 1817 г., когда отход Батюшкова от французской традиции уже определился и упал его интерес к Парни; Мильвуа теперь как бы занял освободившееся место. Почти то же говорит Жуковский, который, как мы знаем, остался равнодушен к поэзии

³⁰ Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века // Взаимосвязи русской и зарубежной литератур. Л., 1983. С. 100–128.

³¹ Глебов Д. Элегии и другие стихотворения. М., 1827. С. 285.

³² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 249

Парни и не одобрял «сладострастия» в стихах; он считал Мильвуа едва ли не единственным оригинальным французским поэтом, т. е. таким, который «сообразен со своим веком»; заметим, что из немецких писателей Жуковский относил к оригинальным лишь Гете, Шиллера и Фуке.³³ Конечно, не без воздействия Жуковского А. А. Воейкова настоятельно рекомендует Мильвуа И. И. Козлову,³⁴ который в конце концов и переводит его предсмертное стихотворение «Молитесь за меня». Но, быть может, наиболее выразительна характеристика Мильвуа у Вяземского. Вслед за Жуковским и Батюшковым он готов объявить его оригинальным поэтом, который, проживи он долее, мог бы занять «едва ли не первое место в числе современных поэтов Франции». Для Вяземского Мильвуа — не романтик, а скорее «классик»; тем не менее Вяземский готов защищать его перед пылкими поклонниками Шиллера, Байрона и Гете. Вяземский сравнивает Мильвуа с Ламартином, отдавая преимущество первому: у него «было не менее той мечтательности, которою Ламартин навел свою поэзию; но у него более строгости в слоге, разнообразия в приемах и более истинного чувства».³⁵ И замечание о «мечтательности», и сравнение с Ламартином, который, по Вяземскому, не слишком удачно продолжил то, что начал Мильвуа, принципиально важны: Вяземский видит во французском элегике предшественника ламартиновского спиритуализма и, как мы сказали бы теперь, сентиментального поэта. Именно такое восприятие обеспечило Мильвуа популярность среди поэтов русской «элегической школы» в период нарастающих спиритуалистических тенденций и предопределило особое внимание к его «Падению листьев», где они сказались в наибольшей степени.

«Падение листьев» содержало типовую биографию элегического героя. К этому разными путями и с разным результатом шли Жуковский, Д. Давыдов, Батюшков. Элегия Мильвуа попадала в русло их творческих исканий.

Мильвуа сознательно создавал элегическую биографию. Он видел в ней одно из средств обновления элегии, о необходимости которого ему говорил Парни. В обширном этюде «Об элегии» Мильвуа писал: «Если персонаж в элегии занимает место поэта, ее форма становится более драматичной».³⁶

«Персонаж» «Падения листьев» именно «занимает место поэта». Он объективирован, но не полностью. У него нет или почти нет внешней биографии; в этом отношении он приближен к герою «Идеалов». Как и «Идеалы», элегия представляет собою монолог — ламентацию, непосредственное выражение чувства. Как и в «Идеалах», лирический субъект — юноша, т. е. личность, не подвергшаяся коррозии под воздействием жизненного опыта, свободная от какой-либо вины перед собою и обществом. Такой лирический субъект уже был

³³ См.: Янушкевич А. С. Книги по истории и теории российской словесности в библиотеке В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Томск, 1978. Ч. 1. С. 30.

³⁴ Соловьев Н. В. История одной жизни. Пг., 1916. Т. 2. С. 25, 29.

³⁵ Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 83—84.

³⁶ Millevoye. Oeuvres. Paris, 1833. Т. 1. P. 39.

знаком русской элегии «шиллеровского» типа. «Падение листьев» попадало на разработанную литературную почву.

Новым в элегии Мильвуа была драматизированная элегическая ситуация: монолог героя произносится накануне неизбежной гибели; юноша страдает пассивно и умирает, не успев расцвести. Такая элегическая ситуация описывалась уже в начале XIX в. как типовая, канонизированная древними. «„Novissima verba“ древних, или последние слова умирающих, составляют содержание наиболее нежных элегий», — указывалось в «Petit encyclopédie poétique».³⁷ Уже в последние десятилетия XVIII в. эта тема настолько распространена, что воспринимается как штамп; на страницах альманахов и периодики появлялись десятки вариаций сюжета «умирающий юноша», «умирающее дитя», «умирающая мать», и в критике слышались голоса, призывающие запретить указом эксплуатацию предсмертных агоний.³⁸

«Падение листьев» в некотором отношении играло роль, сходную с ролью «Сельского кладбища» Грея: оно завершало и эстетически сублимировало традицию, но уже не «кладбищенской», а «унылой» элегии. Поэтому, совершенно так же как и «Сельское кладбище», оно привлекло к себе русских элегиков.

Перевод Батюшкова был вторым по времени появления; первый перевод, принадлежавший М. В. Милонову (1811) и довольно близко воспроизводивший подлинник, еще через десятилетие воспринимался как одна из лучших элегий на русском языке; П. А. Плетнев, которому принадлежит эта оценка, цитировал монолог юноши как пример «истинно элегических звуков».³⁹ Не лишено интереса, что Милонов почти одновременно обращается и к «Идеалам» Шиллера, и к «Падению листьев», и к Тибуллу («Весна Тибулла»): все это для него, несомненно, однородные явления, связанные единством настроения и типологической общностью героя. В 1823 г. «Падение листьев» переводят В. И. Туманский и Е. А. Баратынский, в 1825 г. — С. Степанов; известен также «Романс» В. Н. Григорьева (1820) — свободная вариация того же стихотворения. Ни одно другое стихотворение Мильвуа не могло соперничать с «Падением листьев» по числу переводов.⁴⁰

Так же как «Идеалы» и «Сельское кладбище», «Падение листьев» сводило в единый фокус кочевавшие элегические мотивы и композиционно-сюжетные клише.

Первое из таких клише — пейзажная экспозиция. В отличие от экспозиции «кладбищенской элегии» она лишь отчасти имеет суггестирующую функцию.

³⁷ Petit encyclopédie poétique. Paris, 1805. Т. 11. P. 88.

³⁸ См.: Савченко С. Элегия Ленокского и французская элегия // Пушкин в мировой литературе. Сб. статей. [Л.], 1926. С. 66. Ср. примечание В. А. Мильчиной к «Падению листьев»: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 640—641.

³⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 1. С. 17—18.

⁴⁰ См.: Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях первой трети XIX века. С. 110—113.

Элегическая биография имеет большую временную протяженность, нежели кладбищенская медитация, и она оперирует не временем суток, а временем года. В экспозиции ясно читается метафорическая основа; метафора выстраивается по аналогии или по контрасту: увядание (расцвет) природы — увядание жизни. В «Последней весне» Батюшков предпочел контрастную метафору и заменил осень оригинала весной.

«Весенняя» экспозиция была еще более популярной, чем «осенняя», пример которой давала «Элегия» А. Тургенева и ее последующие вариации. В русских подражаниях «Идеалам», начиная с Жуковского и Милонова, «весенняя» экспозиция доживает до 1830-х годов. Она представляет собой развернутую метафору в функции контрастного параллелизма, образец которой дает, например, «Весна Тибулла» Милонова:

Уж тают на полях снега,
Дожди спадают благодатны,
И снова веют на луга
Весенни ветры ароматны,
Оделись холмы красотой,
Бежит ручей, сверкая в поле;
Все обновляется с весной —
Тибулл не обновится боле!⁴¹

Когда Батюшков в противоречии с подлинником вводил этот мотив в свою вариацию Мильвуа, он делал это потому, что помимо Мильвуа в его сознании были и другие художественные модели: тот же Тибулл или 310-й сонет Петрарки («Zefiro torna, e' l bel tempo rimena»), полностью построенный на контрасте мажорного весеннего мотива и мотива скорби об утраченной возлюбленной:

Zefiro torno, e' l bel tempo rimena,
e i fiori e l'erbe, sua dolce famiglia;
e garrir Progne, e pianger Filomena,
e primavera candida e vermiglia;
Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri.⁴²

(«Вернулся зефир и принес с собою прекрасное время года, и цветы и травы — его прелестную семью, и щебечущую Прокну, и стенающую Филомелу, и белую и алую весну <...> Но для меня, увы! вернулись еще более тягостные вздохи...»).

Этот сонет (Батюшков цитировал его в статье «Петрарка») приводился русскими теоретиками в пример элегической разработки темы.⁴³ Вообще пейзажные параллели психологическому состоянию героя русские поэты нередко заимствовали из Петрарки; так посту-

⁴¹ Сочинения Милонова. СПб., 1849. С. 29—30 (впервые: Вестник Европы. 1812. № 3; с датой: «25 октября 1811 г.»).

⁴² *Petrarca*. Canzoniere. [Milano, 1980]. P. 396.

⁴³ *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 1. С. 355—377 (впервые отрывок напечатан: Вестник Европы. 1815. № 22. С. 102—107).

пал, в частности, Жуковский, который переживает период интереса к итальянскому поэту почти тогда же, когда и Батюшков.⁴⁴ Следы интереса к 310-му сонету улавливаются у русских элегиков и позднее; так, есть основания думать, что он отразился в «Весне» (1820) Баратынского:

Благоуханный Май воскреснул на лугах
И пробудилась Филомела,
И Флора милая, на радужных крылах,
К нам обновленная слетела.

Вотще! не для меня долины и леса
Одушевились красотой,
И светлой радостью сияют небеса!
Я вяну, — вянет все со мною!

Петрарка также говорит о смеющихся лугах и прояснившихся небесах («gridono i prati, e' l ciel si rasserena»). Впрочем, дело, конечно, не в индивидуальном воздействии; речь идет именно об элегическом клише, где источники мотивов неуловимы в сколько-нибудь полном объеме. В последующих вариациях сохраняются только общие структурные основы мотива. Ср. в «Весне» (1822) того же Баратынского:

Роптанье в грудь тебе теснится;
Не видишь ты красоты лугов:
Ах, если б щедростью богов
Могла ко смертным возвратиться
Пора любви с порой цветов!⁴⁵

В восприятии Милонова классический образец как бы адсорбирует устойчивые элегические формулы. Первая же строка его стихотворения — «Рассыпан осени рукою» — отсылка (по-видимому, произвольная) к «Элегии» Андрея Тургенева; строки «Как призрак легкий, улетели Златые дни весны моей» — почти цитата из «Идеалов» в переводе Жуковского.⁴⁶

Другой общеэлегический мотив — надежда на посмертную скорбь возлюбленной. Еще в 1803 г. Жуковский поместил в «Вестнике Европы» свой перевод «Письма французского путешественника» с описанием Эрменонвиля, где жил и умер Руссо; в это описание включено упоминание о могиле самоубийцы от несчастной любви, которую посещает «неизвестная девица», оставившая на ней эпитафию: «Оставленная всем, забытая судьбою, К тебе, священный прах, иду я слезы лить...».⁴⁷ В индивидуальных вариациях «возлюбленная»

⁴⁴ См.: *Титаренко С. Д.* Ф. Петрарка и русский сонет конца XVIII—первой трети XIX в. // Проблемы метода и жанра. Томск, 1985. Вып. 2. С. 87—89.

⁴⁵ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 1. С. 18, 38.

⁴⁶ Эта строка появляется впервые не в журнальной публикации, а в отдельном издании стихотворений Милонова 1819 г. (наблюдение А. Л. Топоркова в дипломной работе «Личность и поэзия М. В. Милонова», защищенной в Ленинградском гос. педагогическом институте им. А. И. Герцена в 1980 г.).

⁴⁷ Вестник Европы. 1803. № 12. С. 245—246; *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Пг., 1916. Вып. 2. С. 226—227.

может замещаться «родными». Ср. в «Элегии» Андрея Тургенева: «Но ты, во цвете лет сраженная судьбою, Приди, приди сюда (т. е. на кладбище. — В. В.) беседовать с тоскою. . .». Этот мотив возникает в кругу «вертеровских» ассоциаций и прямо соотносится с предисловием к переводу «Вертера», которое Андрей Тургенев собирался посвятить В. М. Соковниной.⁴⁸ В 1806 г. Жуковский вводит в «Песнь барда над гробом славян-победителей» целый элегический фрагмент с этим мотивом — вероятно, под воздействием оссианической традиции. В том же году к нему обращается Гнедич («Элегия», 1806):

Увы, умру я здесь — умру в чужой стране,
Никто не пролиет одной слезы по мне,
Но к гробу мрачному никем не провожденный,
Засыплюсь холодной, незнаемой рукой,
И буду — страшна мысль — забвен я и тобой?⁴⁹

У Гнедича «возлюбленная» замещается «сестрой»; общая функция мотива, однако, сохраняется:

А ты, для коей я вселенну
Любил и жизнь хотел влачить,
Сестра! когда ты грудь стесненну
Захочешь плачем облегчить,
Когда печали к усладженью
Придешь на гроб мой, при луне
Беседовать с моею тенью,
Часов полночных в тишине. . .⁵⁰

Ср. «К Алине» В. Козлова:

Алина! скоро твой поэт
В обитель вечного покоя преселится. . .
Алина! неужель забудешь ты его?
Жестокая! — Но нет! исполнится, конечно,
Мое предчувствие сердечно,
И ты мой холодный гроб слезою оросишь!⁵¹

В «Надгробном памятнике» Н. Д. Иванчина-Писарева:

И осребришься ты в полночный час луною,
И дева сирая тень милого встречать
Придет задумчива с последнею слезою
И скажет: *завтра мы увидимся опять*.⁵²

Перерабатывая в элегию XIV ламентацию «Бдений Тассо», русский переводчик Расторгуев интерполирует отсутствующую в подлиннике элегическую концовку:

⁴⁸ См. предисловие Андрея Тургенева к переводу «Вертера»: *Истрия В. М.* К биографии В. А. Жуковского. (По материалам архива братьев Тургеневых) // Журнал Министерства народного просвещения. 1911. № 4, отд. 2. С. 216—217.

⁴⁹ Лицей. 1806. Ч. 1, кн. 1. С. 18.

⁵⁰ *Гнедич Н. И.* Стихотворения. Л., 1956. С. 78 («Скоротечность юности», 1809) (впервые: Цветник. 1809. № 6).

⁵¹ Аглая. 1812. Ч. 14, кн. 3. С. 60—61.

⁵² Вестник Европы. 1817, № 11. С. 164.

Леонора при мерцании
Лучей бледных заходящего
Солица, яркого, любезного,
Посетит могилу Тассову. . .⁵³

Этот мотив, подробно разработанный у Мильвуа, был подсказан ему традицией; так, французский исследователь указывал на «Утреннюю прогулку» («Promenade du matin») Леонора как на одно из предвестий последних строк «Падения листьев». У Леонора читаем: «Et sur ma tombe solitaire Les pleurs d'aucun ami ne seront répandus» («И на мою одинокую могилу Никто из друзей не прольет слезы»).⁵⁴

У Мильвуа юноша обращается к листьям с просьбой скрыть от матери дорогу, ведущую к его могиле; однако, если к ней с наступлением вечера придет плакать его безутешная («désolée») возлюбленная, пусть ее шаги разбудят легким шорохом его утешенную («consolée») тень. Перевод Милонова в этом месте почти дословен («Тогда буди ты легким шумом Мою утешенную тень»).⁵⁵ Но именно потому, что мотив разрабатывался в русской поэзии вне зависимости от «Падения листьев» и даже до его появления, здесь обычны отступления от оригинала. Так, Милонов рисует подругу юноши с распущенными «вокруг лилейных плеч власами» — в полном противоречии с авторским намерением Мильвуа (в ранней редакции: «mon amante voilée»), но зато в соответствии с обликом героинь элегий Овидия и Тибулла (ср. у Батюшкова ее имя «Делия», также, несомненно, восходящее к Тибуллу). Туманский развертывает мотив в целую картину, в которой ощущаются элементы идиллического топоса Жуковского:

Но если дева, мне драгая,
Под покрывалом, в тишине,
Как призрак из-за дров мелькая,
На грустный холм придет ко мне,
И плакать простодушно будет,
И робко вымолвит «люблю!»,
Пусть легкий шорох твой пробудит
Тень благодарную мою!⁵⁶

Сентиментальная природа описания здесь явно просматривается. У Батюшкова она заявляет о себе демонстративно. Изменяя время действия — осень на весну, он вынужден отказать

⁵³ Северный Меркурий. 1810. № 22. С. 43—44. См. об этом переводе: *Горохова Р. М.* Образ Тассо в русской романтической литературе // От романтизма к реализму. Л., 1978. С. 129.

⁵⁴ См.: *Potez H.* L'élégie en France avant le romantisme. Paris, 1898. P. 236.

⁵⁵ *Millevoje.* Oeuvres. T. 1. P. 46. Стихотворение имеет три редакции; мы цитируем ту, к которой ближе всего перевод Батюшкова. О соотношении русских переводов с различными редакциями см.: *Заборов П. Р.* Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях. . . С. 109—113. Ср. также замечания В. А. Мильчиной в кн.: Французская элегия XVIII—XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. С. 640.

⁵⁶ *Туманский В. И.* Стихотворения и письма. СПб., 1912. С. 106 (впервые: Соревнователь. 1823. № 6).

тельного образа «последнего листа»; он вводит поэтому обращение к розам, «цветочкам милым», которые призваны «закрыть» «памятник унылой» «от взоров дружбы навсегда» и лишь при приближении Делии наполнить благоуханием воздух и «очаровать сон» мертвого «томным трепетаньем» листьев.⁵⁷ Как известно, этот фрагмент вызвал реплику Пушкина: «черт знает, что такое!» и «дурно»; все стихотворение он определил как «неудачное подражание Millevoeu».⁵⁸ Реакция Пушкина понятна: самая фразеология здесь заимствована у эпигонов сентиментальной школы. Прямо противоположная тональность — в переводе Баратынского: ожидается, что подруга умершего будет отыскивать могилу «с отчаяньем в очах, пустыню воплем оглашая», — мотив трансформирован в соответствии с новым пониманием любовного чувства.

Как прямой контраст мотиву «ожидания скорби» возникает устойчивый мотив «забытой могилы». Он кадансирует все построение, повышая лирическое напряжение. Происходит транспозиция временных планов. В начале действие обозначено как прошедшее, но основной лирический сюжет, заключенный в монологе, развивается для читателя как настоящее: он сопереживает живому герою, уже зная о его грядущей участи, застав его в тот момент «перехода», о котором нам приходилось уже упоминать. Надежда на посмертную скорбь обманута; мотив «забытой могилы» в эпилоге символизирует любовную измену. Милонов довольно точно следует здесь за текстом Мильвуа:

Близ дуба юноши могила;
Но с скорбью в душе своей
Подруга к ней не приходила. . .⁵⁹

Батюшков варьирует подлинник:

И дружба слез не уронила
На прах любимца своего;
И Делия не посетила
Пустынный памятник его. . .⁶⁰

У Батюшкова появляется мотив измены друзей. Это не случайность: он есть и в элегии «К другу» («Но дружба, может быть, ее забыла ты! . .» и т. д.). Культ дружбы продолжает оставаться доминирующим в «Опытах», но уже намечается возможность его ревизии. Нечто подобное происходило и в самом подлиннике: под воздействием критических замечаний Мильвуа должен был ввести мотив «скорби матери», еще более подчеркивавший мотив измены возлюбленной. Он сделал это с оговоркой: мать посещает могилу «увы! недолгое время» («peu de temps, hélas!»).

⁵⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 235 (впервые: Вестник Европы. 1816. № 11).

⁵⁸ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. XII. С. 263.

⁵⁹ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. Драматические произведения. Сцены и отрывки. Письма. Воронеж, 1983. С. 208.

⁶⁰ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 235.

Переводы Милонова и Батюшкова опираются на первую редакцию и не содержат тех строк, которые были затем введены Мильвуа в концовку; более поздние версии — Туманского и Баратынского — отправляются от второй редакции и сохраняют новый мотив. У Туманского:

И часто зрелась там у древа
Мать безутешная в слезах:
А с милой лаской на устах
Туда не приходила дева.⁶¹

У Баратынского:

Но не пришла краса-девица
Свой долг заветный ей отдать,
А зрела каждая денница
Над ней рыдающую мать.⁶²

Ни тот, ни другой не решились поставить под сомнение продолжительность материнской любви: акцент лежит на мотиве измены «красы-девицы». В соответствии с такой концепцией и Туманский, и Баратынский опускают заключительную сцену подлинника, очень важную (она затем отразится в «Евгении Онегине»): единственным посетителем заброшенной могилы оказывается у Мильвуа сельский пастух, случайно проходящий мимо со своим стадом. Эта сцена, собственно, и воплощает мотив «забытой могилы». Она присутствует в ранних переводах, в частности у Батюшкова:

Лишь пастырь, в тихий час денницы,
Как в поле стадо выгонял.
Унылой песнью возмущал
Молчанье мертвое гробницы.⁶³

Ср. в переводе Милонова:

Лишь пастырь, гость нагих полей,
Порой вечерняя зарницы,
Гоня стада свои с лугов,
Глубокий мир его гробницы
Тревожит шорохом шагов.⁶⁴

Весь этот комплекс мотивов мы находим в русской элегии еще в начале 1820-х годов; в это время он уже более или менее прочно связан именно с «Падением листьев», даже когда переосмысляются лирические темы и мотивировки. Так, в «Первых цветах» П. А. Плетнева «весенняя» экспозиция включена в предсмертный монолог героини, утратившей мать и любимого брата. Плетнев словно намеренно пытается оторваться от элегических стереотипов: героиня

⁶¹ Туманский В. И. Стихотворения и письма. С. 107.

⁶² Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Пг., 1914. Т. 1. С. 44.

⁶³ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 235.

⁶⁴ Марин С. Н., Милонов М. В. Стихотворения. . . С. 208.

предсказывает себе одинокую могилу, однако в эпилоге рассказывает о неизвестном друге, который каждый раз осыпает ее могилу свежими цветами.⁶⁵ У И. Е. Великопольского⁶⁶ и И. Покровского⁶⁷ мы также находим мотив посещения могилы: дева приходит к гробу юноши. Все это вариации единого мотива, но как бы возвратившегося к своим оптимистическим первоисточкам и утратившего свой лирический потенциал. В своем исконном виде он предстает у Кюхельбекера («Мертвый к живому», 1815):

И уж никто моей гробницы
Из милых мне не посетит;
Их не разбудит блеск денницы:
Их прах в сырой земле зарыт;
А разве путник утруженный
Взор бросит на мой гроб забвенный.⁶⁸

Любопытно, что эти строки появляются только в поздней, переработанной редакции стихотворения, относящейся к 1820-м годам.

«Падение листьев» открывало первую книгу элегий Мильвуа, в центре которой был лирический субъект, в наибольшей степени приближенный к авторскому «я» и, во всяком случае, не удаленный от него во времени и пространстве. Эта книга элегий имела в русской лирике очень показательную судьбу: она была воспринята выборочно, причем принципы отбора были те же, что и для Парни. «Элегическая школа» перевела, кроме «Падения листьев», «Вырубленную рощу» (И. Е. Великопольский, 1820; А. А. Крылов, 1821; Д. П. Глебов, 1827), «Оставленное жилище» (И. П. Бороздна, 1822), «Беспокойство» (анонимный переводчик в «Благонамеренном» 1820 г.). В. А. Жуковский перевел «Цветок» (1811). Другие переводы более или менее случайны. Вовсе без перевода остались те элегии, которые были связаны с традицией Парни и содержали мотивы любовной страсти или любовной игры, как «Переодевание» («Le Déguisement»). Так, русские поэты остались равнодушны, например, к «Сожалениям неверного» («Les Regrets d'un infidèle») — монологу любовника, оставившего любящую его Изору во имя неверной ему Делии: психологическая коллизия здесь не укладывалась в этический кодекс идеального элегического субъекта. Правда, мы вынуждены учитывать, что за нравственностью лирических героев в начале 1820-х годов очень строго следила цензура; даже «Падение листьев» в переводе Туманского вызвало нарекания, а к 1823 г.

⁶⁵ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885 (впервые: Полярная звезда на 1824 год. СПб., 1823).

⁶⁶ Великопольский И. Романс. (Подражание французскому) // Благонамеренный. 1820. № 1. С. 46.

⁶⁷ Покровский И. Прости // Благонамеренный. 1820. № 1. С. 51.

⁶⁸ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 72, 566 (впервые: Амфион. 1815. Сентябрь).

относится печально знаменитый эпизод с цензурным преследованием «Стансов» В. Н. Олина, когда у автора потребовали объяснений, является ли адресат его любовных стихов замужней женщиной или девицей и в каких родственных отношениях он с ней состоит.⁶⁹ Это несколько деформирует картину, которая восстанавливается почти исключительно по печатным источникам, но, конечно, не определяет ее полностью. Во всяком случае Баратынский в 1822 г. в «Возвращении» беспрепятственно сохранил изящный эротический намек Мильвуа. Выбор стихов в конечном счете определялся собственными установками переводчиков и интерпретаторов, проходивших мимо эксцессов страсти. Исключением — совершенно закономерным — оказывался Денис Давыдов, близко подошедший в своей «Элегии VII» (1817) к одному из мотивов «Обещания» («La Promesse») Мильвуа. В этом последнем герой, прощаясь с возлюбленной и подозревая ее в равнодушии, рисует ей драматические картины собственной гибели: он может погибнуть от рук разбойников, быть поглощен песками пустыни или повозка его будет разнесена вдребезги несущимися конями, которые «разобьют его окровавленную голову на горных обрывах» («brisent sa tête sanglante Au penchant rapide des monts»). Едва ли не этот фрагмент вызвал к жизни в давыдовской элегии воображаемую картину гибели отвергнутого любовника, «жребий» которого — «врагом влеченный на полях чертить кремнистый путь челом окровавленным». Но может быть, это даже не реминисценция, а близость общего мотива. Зато заключительную элегию книги Мильвуа — «Умиравший поэт» — ждала в русской литературе совершенно особая, вероятно, даже исключительная судьба.

«Умиравший поэт» — сюжетный вариант «Падения листьев». «Поэт» здесь — характеристика не профессиональная, а личностная, подобно тому, как юноша в элегии — не просто возрастное, но философско-этическое определение. Поэт может не писать стихов — он должен быть наделен даром чувствительности и творческого воображения.

И в этом случае Мильвуа следовал традиции. «Умиравший поэт» — уже в 1810-е годы типовая элегическая ситуация. Мильвуа дал лишь новый импульс ее популярности; так Ш. Луазон в 1817 г. открывает свой первый сборник фронтисписом с изображением умирающего поэта (из элегии «Одр смерти» — «Le lit de mort»). 70

Традиционна и композиция стихотворения. Оно начинается с экспозиции, с характерным мотивом погасающего светильника (аккомпанирующая метафорическая деталь). Поэт поет; его песнь и составляет центральную часть элегии: монолог-ламентацию. Сожаление о жизни, «цвет» которой «увял», выражается в метафорических перифразах («De mon orageuse journée Le soir toucha presque au matin»: «вечер бурного дня наступил вслед за утром»).

⁶⁹ См.: Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 707. Ср.: Заборов П. Р. Шарль Мильвуа в русских переводах и подражаниях... С. 111.

⁷⁰ См.: Potez H. L'Élégie en France... P. 385, 387.

Поэт вспоминает о любви, подобной экзотическому дереву, дающему наслаждение вместе со смертью (тема «Манценила» Мильвуа из 3-й книги элегий), и прощается с нею, с дружбой и с лирой («Brise-toi, lyre tant aimée»). Особое обращение — к друзьям, с просьбой спасти его несовершенные стихи от забвения, и к женщинам, которым предстоит оборвать на его могиле лепестки роз, которые живут лишь день (парафраза знаменитого стиха Малерба). Упоминание о возлюбленных завершает монолог; в концовке три лирических мотива сводятся воедино: лира выпадает из рук поэта, лампа угасает, жизнь обрывается. Типовыми, как мы видим, являются и почти все частные мотивы стихотворения.

Можно было бы ожидать, что «Умиравший поэт» получит популярность у русских элегиков именно в силу своей традиционности, как «Сельское кладбище» и «Падение листьев». Но как раз этого не происходит. Нам известны только два его перевода, сделанные мелкими поэтами, находящимися на грани дилетантского творчества (В. Розальон-Сошальский, 1823; П. Хотяинцев, 1834). Практически «Умиравший поэт» в русскую литературу не вошел.

За этим на первый взгляд частным и случайным обстоятельством стояли важные общие закономерности, имеющие прямое отношение к судьбам русской элегии в интересующий нас период.

Концепция стихотворения Мильвуа оказалась не на магистрали развития русской элегии. Она была вытеснена или поглощена другими поэтическими концепциями, идущими от других моделей.

Одной из таких моделей было, несомненно, «Падение листьев». Другой — в пределах того же типа «*novissima verba*» — оказалась исповедь «умирающего христианина».

Еще в 1786 и 1796 гг. появились два русских перевода известной оды А. Попа «Умиравший христианин к своей душе» («The dying Christian to his Soul», 1712); третий перевод, сделанный А. Ф. Воейковым, не был в свое время опубликован.⁷¹ Эта ода послужила непосредственным источником элегии А. де Ламартина «Умиравший христианин» («Le Chrétien mourant», 1819). Когда в начале 1820-х годов русская литература стала знакомиться с элегиями Ламартина, «Умиравший христианин» попал в поле зрения как переработка уже знакомого текста. К этой элегии обратились по крайней мере пять поэтов (В. Н. Олин, 1822; А. А. Волков, 1824; В. Мальцев, 1826; И. П. Бороздна, 1827; П. Г. Сиянов, 1829).⁷² Первый из них, Валериан Николаевич Олин (около 1788—1841), вначале «беседист», переводчик античных авторов и Оссиана, затем примкнул к романтическому движению, приветствовал «Руслана и Людмилу» и переводил Байрона в «элегическом» ключе. В 1822—1823 гг. он создал

⁷¹ См.: Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского романтизма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1970. С. 279; Английская поэзия XIV—XIX вв. в русских переводах. М., 1981. С. 141—143.

⁷² См.: Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 663.

целый цикл любовных элегий, где ощущались впечатления и от чтения Ламартина. В 1822 г. он сделал и самый ранний известный перевод «Умиравшего христианина».⁷³ Свойственная Ламартину и его источнику идея христианского спиритуализма пронизывает этот перевод, где воскресает уже известный нам платонический мотив освобождения души из темницы тела. Смерть — не зло, а благо; она возвращает душу к небесному Отцу.

Эта система представлений начинает теперь сказываться на трактовке темы «умирающего поэта». В 1824 г. в «Умиравшем певце» С. Д. Нечаева возникает лирический тип «поэта-христианина».

«Умиравший певец» Нечаева весьма интересен тем, что показывает направление эволюции темы. Элегия Нечаева не зависит от «Умиравшего поэта» Мильвуа, но он строит монолог умирающего на тех же мотивах, что и его французский предшественник. Первая мысль его предсмертной песни — благодарение творцу «и за терны и цветы», блаженства и скорби. Поэт гибнет безвременно, не осуществив своих надежд; могильный мрак затмил «брачные светочи», но он был щедро наделен при жизни любовью к изящному, дружбой и способностью к творчеству. Драматизм элегической ситуации практически снимается идеей философского оптимизма, принимающей религиозную окраску. Единственный драматизирующий момент — прощание с возлюбленной. Здесь в своем отталкивании от чувственно-эротической поэзии Нечаев идет значительно далее не только Мильвуа, но и близких по теме элегий Ламартина: «подруга» поэта — его «сокрытая любовь», «разгадавшая немой язык очей досель таившегося друга». Центр элегического конфликта неожиданно перемещается на судьбу «добычи раннего сердечного вдовства», которой суждено навек отринуть дары Гимена, оплакивая по ночам несбывшиеся надежды, и увядать под тяжестью тоски.⁷⁴

В «Умиравшем поэте» Нечаева спиритуалистические потенции этой элегической темы были доведены до крайнего предела. Это отчасти объяснялось его индивидуальной литературно-мировоззренческой позицией, о которой мы говорили уже отчасти в связи с его «Ростовским монастырем». Нечаев принадлежал к той довольно многочисленной группе литераторов, которая составляла своего рода «классический фронт» сентиментальной литературы. Он писал оды, дидактические послания, басни, описательные стихи; с другой стороны, мы находим у него сентиментальный культ «дружества», уединения, мечтательства («К другу», 1817; «К Г. А. Рачинскому», 1817; «Ненастье», 1818; «Мечтатель», 1818).⁷⁵ Ему не чужд и аллегоризм шиллеровского толка; изредка он обращался и к переводам из Шиллера. Он делил свои симпатии между «классиками» и «романтиками», находя у первых более «красоты и симметрии»,

⁷³ Русский инвалид. 1822. № 20. 23 января. С. 80

⁷⁴ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 102—104 (впервые: Московский телеграф. 1825. № 1).

⁷⁵ Вестник Европы. 1817. № 9, 10; 1818. № 22; 1819. № 8.

у вторых — более «прелести и истины»; ⁷⁶ он сохранял приятельские отношения с Бестужевым-Марлинским, Вяземским, Александром Тургеневым, но также и с Каченовским, с которым вместе осудил «Кинжал» Пушкина, а заодно романтиков «и слепое им удивление, плод невежества». ⁷⁷

Не лишено интереса, что он был одним из литературных учителей Н. И. Надеждина. ⁷⁸ Но Нечаев был «классик» не периода расцвета, а периода стабилизации и увядания сентиментальной поэзии, и это наложило на его позицию особый отпечаток. В его «мыслях и замечаниях», которые он печатал в изобилии, особое место занимают проблемы морали и этики, приобретающей с течением времени все более явный религиозный оттенок. Уже в 1819 г. он выступает с апологией христианских религиозных начал в искусстве; он требует от художников, писателей, философов проповеди этических добродетелей, нападая на пороки дворов и «большого света». ⁷⁹ В критической своей части его размышления сближаются с программой Союза благоденствия; он близок к ней и там, где ставит перед искусством задачи нравственного воспитания, призывая писателей отвергнуть «предрассудок высших сословий» и в общении с «простым народом» познавать его «нравы, обычаи, мнения и чувствования», во имя создания оригинальной национальной литературы. ⁸⁰ Позитивная программа его, однако, — в самопознании и самоусовершенствовании на религиозной основе, и свободу нравственную он декларативно предпочитает свободе политической. Его идеал — стоицизм; «истинное благоразумие, — пишет он, — состоит в возвышении надо всем равнодушием»; ⁸¹ самое зло, царящее в мире, он в соответствии с христианским вероучением, рассматривает как орудие восстановления добра; страдание души — как средство очищения. Конечно, «страсти» и «вожделения» вызывают его резкое осуждение наряду с заблуждениями ума, пример чего он видит в Вольере. ⁸² Совершенно естественно, что из-под его пера выходит доромантическая элегия о «чувствительном певце» с акцентом на религиозно-этической проблематике.

Но это был лишь один вариант разработки темы. Другой вариант — также если не подсказанный, то стимулированный Мильвуа, — получил продуктивность в социальной элегии, корни которой уходят еще в довоенный период. Мы могли бы обозначить эту тему как тему «бедного поэта».

История «бедного поэта», т. е. поэта, отвергнутого обществом и умирающего от нищеты, появляется в литературе как социальная тема вне всякой зависимости от элегического жанра. Еще Карамзин упоминал в «Письмах русского путешественника» о судьбе С. Бетлера, автора «славной поэмы Годибрас»: «Двор и король хвалили поэму, но автор умер с голоду». ⁸³ Эта тема — нищеты и гибели гения — проходит, как мы помним, лейтмотивом в речах участников Дружеского литературного общества и отражается в «Сельском кладбище». Ее подхватывают в литературных кругах Московского благородного пансиона. «Гении! в какой бы стране вы ни обитали, вот ваша участь! Несчастья, несправедливость, презрение от дворов, равнодушие народа, клеветы ваших соперников или тех, которые почитают себя ими; бедность, изгнание, а нередко и смерть в неизвестности, далеко от отечества — вот ваша награда!». ⁸⁴ Число подобных выдержек можно было бы значительно умножить. Когда в 1802 г. во Франции появляется компиляция Ж. М. Б. Бен де Сен-Виктора «Великие поэты-несчастливцы», переизданная затем анонимно в 1804 г. и получившая довольно большую популярность, она сразу же привлекает к себе внимание в России, особенно в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств, где было много неимущих литераторов демократического происхождения. Бен де Сен-Виктор предлагал собрание жизнеописаний древних и новых поэтов — от Гомера до Ж. Б. Руссо, включая Данте, Камюэнса, Тассо и Мильтона. Несколько особняком стояли биографии двух новейших поэтов — Мальфилатра и Жильбера. Цель автора — показать, что поэты, подлинные двигатели человеческой мысли, испытывали постоянные гонения со стороны современников, в особенности когда они стремились учить их, а не развлекать. Тем более печальна судьба гения, когда судьба наделяет его низким происхождением или бедностью. Бен де Сен-Виктор не делал из исторических прецедентов никаких радикальных выводов: напротив, он прославлял монархическое правление как наиболее благоприятное для расцвета искусств. ⁸⁵ Тем не менее именно демократическое крыло литературы, вне зависимости от Бен де Сен-Виктора занятое проблемой социального положения писателя, особенно оживленно откликнулось на его книгу.

В 1806 г. «Любитель словесности» Н. Ф. Остолопова печатает «Список бедных авторов», ⁸⁶ а «Вестник Европы» переводит из Коцебу рассуждение «О бедности поэтов» с попыткой скорректировать «общее мнение», что бедность неразлучна с поэзией. В следующем

⁸³ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1984. С. 375.

⁸⁴ Лазарев С. Отрывок из похвального слова Декарту. Из Томаса // Утренняя заря. М., 1805. Кн. 3. С. 37.

⁸⁵ [Bens de Saint-Victor J. M. B.]. Les illustres infortunés, ou Vies d'hommes célèbres. Paris, 1804. P. 1—34.

⁸⁶ Любитель словесности. 1806. Кн. 3. С. 209—210; Коцебу. О бедности поэтов // Вестник Европы. 1806. № 14. С. 180—183; Минерва. 1807. Ч. 6. С. 102—119. См. подробнее: Горохова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе // От романтизма к реализму. М., 1978. С. 122.

⁷⁶ Нечаев С. Мысли и замечания // Вестник Европы. 1825. № 21. С. 15.

⁷⁷ Снегирев И. М. Дневник // Русский архив. 1902. № 7. С. 400.

⁷⁸ Козмин Н. Р. Н. И. Надеждин. СПб., 1912. С. 4.

⁷⁹ Нечаев С. Д. Мысли, сравнения и замечания // Вестник Европы. 1819. № 6. С. 148 и след.

⁸⁰ Нечаев С. Д. Мысли и замечания // Вестник Европы. 1825. № 2. С. 152—153. Ср.: Мухина С. Л. Безвестные декабристы (П. Д. Черевин, С. Д. Нечаев) // Исторические записки. 96. М., 1976. С. 242—251.

⁸¹ Нечаев С. Д. Мысли // Вестник Европы. 1820. № 1. С. 3—11; Там же. 1824. № 6. С. 194; Мнемозина. М., 1824. Ч. 4. С. 53.

⁸² Вестник Европы. 1825. № 2. С. 143—150.

году «Минерва» перепечатывает из «Великих поэтов-несчастливцев» очерк о Тассо и некоторые другие.

«Тасс и Омир» — темы дружеских бесед Батюшкова и Гнедича, о которых Гнедич упоминал в послании «К К. Н. Батюшкову» (1807). Имена поэтов — знаки, отсылки к комплексам социальных и эстетических идей, «поэтические формулы с прочно закрепленным смыслом»,⁸⁷ предвосхищающие аллюзии гражданской поэзии 1820-х годов. Круг ассоциаций, облекающий эти имена, впрочем, достаточно широк; так, Гомер мог выступать в качестве «царя поэтов» и гения, преследуемого нищетой; Тассо, согласно Батюшкову, — «жертва любви и зависти», но вместе с тем он и жертва безумия, и губительный интриг двора.

В послании «К Тассу»⁸⁸ обозначается репертуар центральных проблем, которые будут в дальнейшем определять концепции символических биографий «поэтов-несчастливцев»: взаимоотношения поэта и власти («ласки царедворцев», за которыми стоит и сам Альфонс II д'Эсте), губительная любовь и, наконец, зависть. Эти проблемы составляют некую иерархию. Проблема «поэт и властитель» выдвигается в качестве первостепенной только к концу десятилетия, с ростом общественного радикализма и формированием декабристских настроений; хотя в Дружеском литературном обществе уже звучали слова осуждения по адресу поэтов, воспевавших «тиранов», сейчас, в период либеральных реформ начала александровского царствования, они не получают сколько-нибудь убедительной художественной реализации. Социальная ипостась темы представлена фигурой «бедного поэта». Гомер — ее «высокий» регистр. Компиляция Бен де Сен-Виктора и ее журнальные популяризации подсказывали и другие имена. Известные импульсы давала и сатирическая традиция, идущая от Буало. Сатира «К уму своему» — излюбленная русскими сатириками на протяжении всего XVIII века, прямо наталкивала русских интерпретаторов на поиски печальных примеров общественного пренебрежения к поэзии. Так делал Пушкин в лицейском послании «К другу-стихотворцу» (1814), где оставил в стороне классическую тень Гомера и взял имена из эпох более близких. Бен де Сен-Виктор подсказывал ему имена Камюэнса, Ж. Б. Руссо. Совсем новым было имя Кострова, умершего лишь два десятилетия назад; анекдоты о нем (распространившиеся после выхода его сочинений в 1802 г.) рисовали образ беспечного поэта высокого таланта, наивно и житейски непрактичного, ставшего жертвой нищеты и равнодушия общества. Вслед за Пушкиным (и может быть, под его непосредственным влиянием) Кюхельбекер писал в «Участи поэтов» (1823): «Мрут с голоду Камюэнс и Костров».⁸⁹ Стремление обновить традиционный репертуар имен симптоматично: оно показывает, что в литературе уже зреют предпосылки

для идеологизированных поэтических биографий обобщающего смысла.

В сентябре 1809 г., узнав о смерти А. П. Бенитцкого, Батюшков писал Гнедичу: «Больно жаль Беницкого! Жильберт в нем воскрес и умер. Большие дарования, редкий, светлый ум».⁹⁰ Здесь едва ли не впервые знаком становится имя Жильбера. Пока оно обозначает только безвременно скончавшегося и преследуемого несчастьями талантливого поэта. Годом позже о Жильбере — «одном из остроумнейших французских сатириков» — вспоминает Дашков в своей рецензии на «Перевод из двух статей из Лагарпа» А. С. Шишкова и приводит язвительные строки Жильбера о Лагарпе.⁹¹

Очень характерно, что эти ранние упоминания идут из круга поэтов Вольного общества любителей словесности, наук и художеств или близких к нему; Гнедич, которому Батюшков адресовал свое письмо о Бенитцком, через десять лет станет одним из переводчиков знаменитой предсмертной оды Жильбера. В этой среде и начинается зарождение поэтической легенды о Жильбере, причем несколько ранее, чем она возникает под пером французских романтиков, прежде всего Ш. Нодье.

Биографическая версия, согласно которой французский поэт погиб от преследований, голода и нищеты, уже имела хождение во французской литературе: ее канонизировали Шатобриан в кратком примечании к «Гению христианства», Бен де Сен-Виктор в упоминавшейся книге и др. Она лишь отчасти имела реальные основания: Жильбер бедствовал только в ранней молодости; затем, вступив в ожесточенную литературную борьбу с «котерией» «философов»-энциклопедистов (с этой борьбой и были связаны его нападки на Лагарпа), он снискал себе материальную поддержку во враждебных «философам» кругах и умер не от голода, а от черепной травмы, полученной во время верховой прогулки.⁹² В биографическом очерке Ш. Нодье, приложенном к изданию сочинений Жильбера 1817 г. и затем перепечатывавшемся, реальная фигура поэта приобрела романтизированный характер: в 1820—1830-е годы в элегиях и романах о Жильбере, вплоть до «Стелло» А. де Виньи (1832), мотив смерти Жильбера в больнице для бедных или на нищенском чердаке становится центральным. Он опирался не только на романтические представления о непонятом и загубленном гении, но и на поэтические признания самого Жильбера в элегии «Бедный поэт» («Le poète malheureux», 1772) и предсмертной «Оде IX, написанной в подражание нескольким псалмам» (1780).

Эти два произведения и находят отклик в русской элегической поэзии. В 1816 г. М. В. Милонов создает свой перевод «Бедного поэта», а тремя годами позже представляет в Вольное общество любителей словесности, наук и художеств не дошедший до нас «перевод последней Жильбертовой элегии», — без сомнения, «Оды IX. . .».

⁸⁷ Орлов Вл. Русские просветители 1790—1800-х годов. [М.; Л.], 1950. С. 403.

⁸⁸ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 84 (впервые: Драматический вестник. 1808. Ч. 6. С. 62).

⁸⁹ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 185.

⁹⁰ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 101.

⁹¹ Цветник. 1810. № 11. С. 280.

⁹² См. свод материалов о Жильбере и его русской рецепции в кн.: Французская элегия XVII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 606—609.

Уже первые читатели и критики стихотворения Милонова замечали, что он далеко отступил от французского оригинала. О. М. Сомов, подробно анализировавший «Бедного поэта» уже после смерти Милонова, замечал, что он уступает подлиннику «в силе выражений», но превосходит его «чувствительностью», что как «переводчик-творец» он «брал в своем авторе то, что близко было к его сердцу, дополнял собственными мыслями и одевал все сие в прекрасные, гармонические стихи»; наконец, что он применял «положение бедного поэта к себе». Сомов отмечал, однако, и разность в этих «положениях»: если Жильбер «был гоним людьми и непостоянною богиней счастья» и «умер в цветущих летах от помешательства ума, умер, томимый бедностью в богадельне», то Милонов «имел безбедное состояние», но в силу «некоторых частных обстоятельств его жизни» «охладил к людям и свету».⁹³ Глухой намек осторожно касался известного всем хронического алкоголизма все более опускавшегося Милонова; нет сомнений, впрочем, что субъективно он склонен был проводить параллель между собою и Жильбером. Об этом говорит, в частности, цитата из жильберовского «Восемнадцатого века» — та самая, на которой основывалась и концепция «Бедного поэта»: «Голод вогнал в могилу безвестного Мальфилатра», — включенная им в записку Н. И. Гнедичу, где он описывал свою неудачную попытку поступить на службу.⁹⁴ Автобиографические реалии облекались у Милонова, однако, в общеэлегические формулы, иной раз приближающиеся к клише:

О дней моих весна! куда сокрылась ты?
 Восход зари моей ты скорбью омрачила
 И скрылась от меня,
 Как кроется от глаз, предвестник бурна дня,
 В туманных облаках померкшее светило!
 Но блеск отрадных дней твоих
 Еще прельщенное воображенье ловит,
 Кто знает, что судьба в грядущем нам готовит?

Начальный стих — единственный соответствующий подлиннику, но он, как мы помним, «общее место» и был употреблен Милоновым в переводе «Идеалов» Шиллера. Все остальное — введенные Милоновым от себя традиционные метафорические перифразы, обозначающие «молодость» и «старость». Они, как мы уже говорили, варьируются в русских элегиях в разных лексических комбинациях, не исключая и «бурного дня» (ср. «orageuse journée» в «Умирающем поэте» Мильвуа). Так, у В. Л. Пушкина (1816) читаем:

Нет, бурных дней моих на пасмурном закате,
 Я истинно счастлив, имея друга в брате!⁹⁵

⁹³ Сомов О. Разбор стихотворения М. В. Милонова «Бедный поэт» // Благонамеренный. 1821. № 23—24. С. 247—249.

⁹⁴ Топорков А. Л. Неизданные стихотворения М. В. Милонова // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л., 1985. С. 41, 44.

⁹⁵ Пушкин В. Л. К*** // Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971. С. 682.

Первую строку особо отмечали «арзамасцы», считая его говорящей «воображению и сердцу».⁹⁶ Реминисценция ее — в «Сетовании» Вяземского:

Ее уж нет, моей весны!
 В тумане раннего заката
 Потухло солнце старины. . .⁹⁷

У позднего Дениса Давыдова:

Прошла, прошла пора
 Тревожным радостям и бурным наслаждениям;
 Потухла в сумраке весны моей заря. . .⁹⁸

У С. Д. Нечаева («К сестре», 1825):

Мой вечер наступил — туманный, но безбурный. . .⁹⁹

Милонов, таким образом, выделяет и усиливает традиционно элегические мотивы, даже привнося их в текст. Но и в разработке основной темы он сохраняет только общий контур стихотворения Жильбера. По существу, он не переводит, а пишет свое стихотворение на жильберовский сюжет, меняя даже облик лирического субъекта. «Несчастный поэт» Жильбера стремится к славе по следам Расина и Корнеля, пренебрегая слезами отца, удерживающего его у родного очага; он погибает жертвой несправедливости мира, где слава добывается интригами и пресмыкательством. Враги его — «нейстовые соперники» (fiers rivaux). Все эти мотивы приобретают у Милонова отчетливо социальный характер; он раскрывает общественную семантику образа, уже определившуюся в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств. «Слава» для его поэта — общественное служение: «Тот мертвый человек, кто в обществе не славен». Он перефразирует строки Жильбера:

Здесь Гений лишь парит на крыльях златых
 И низостью одной венюк свой покупает,

чтобы развернуть далее апологию Поэта и поэзии:

Поэт давно лишен за то здесь прав своих,
 Что языком богов меж смертными вещает!

Так намечается романтическая тема «поэта и толпы». Поэты, по Милонову, — «оракулы судеб, таинственники неба»:

Они бессмертие согражданам дают;
 Похитив от богов бессмертия глаголы,
 Как возвещатели величия людей,
 Они передают потомству блеск царей
 И кроют славою иль клятвами престолы!

⁹⁶ Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1934. С. 172.

⁹⁷ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1880. Т. 3. С. 346 (впервые: Мнемозина. 1824. Кн. 1).

⁹⁸ Давыдов Д. Стихотворения. Л., 1984. С. 60.

⁹⁹ Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 115.

Последняя строка была изъята цензурой из издания стихотворений Милонова 1849 г., как и другая инвектива, направленная против пороков «света»:

Нет нужды, что не зрел он пышности столиц,
Где сильных насытить не могут оба света,
Бесчестных гордецов блестящих колесниц,
На кои смотрит чернь, толпясь, едва одета,
Где подлость и обман — достоинство сердец;
Где дарования, едва-едва развиты,
Нуждою в пеленах жестокою убиты!¹⁰⁰

Все это совершенно оригинально. «Толпа» получает у Милонова социальную конкретизацию; это «сильные», «бесчестные гордецы». Им противостоит «бедный поэт». Другая группа его противников — «завистники», — конфликт, известный еще литературе XVIII в. Социальные оппозиции здесь те же, что и в послании Батюшкова «К Тассу» (1808): «зоилы», «бесчестная зависть», «ласки царедворцев», отравляющие душу. Но элегия Милонова уже тронута гражданскими веяниями преддекабристской эпохи.

Нет сомнения, что «Бедный поэт» предопределил тот пристальный интерес, который русская поэзия начинает с конца 1810-х годов проявлять и к другому автобиографическому произведению Жильбера — уже упомянутой «Оде IX, написанной в подражание нескольким псалмам». Ее переводят с начала 1820-х годов (Н. И. Гнедич, 1820; Ф. Н. Глинка, 1821; С. И. Висковатов, 1826; И. П. Бороздна, 1828), и она рассматривается как аналог и «элегического псалма» — жанра, по существу, созданного Ф. Н. Глинкой. Седьмая строфа этого стихотворения была хрестоматийно известной; в переводе Глинки она приобрела отчетливо элегическое звучание:

На пышном празднике у жизни милой
Я, грустный, прогостил один лишь только день

И гасну медленно... и над моей могилой
Никто слезой мою не успокоит тень!¹⁰¹

Гнедич дал точную формулу: «Увы, минутный гость я на земном пиру»¹⁰² (в подлиннике: «au banquet de la vie infortuné convive»), и в этом виде она становится достоянием элегии. Популярность ее, впрочем, начинается ранее; уже в 1816 г. Вяземский перефразирует ее в своей «арзамасской» речи, а много позднее варьирует в своей элегии-инвективе «К ним»: «За трапезой мирской непразднуемый

¹⁰⁰ Милонов М. В. Бедный поэт. (Вольный перевод из Жильберта) // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. С. 51—63 (впервые, под названием «Несчастный поэт»: Сын отечества. 1816. № 31).

¹⁰¹ Глинка Ф. Н. Избр. произв. Л., 1957. С. 205 (впервые: Соревнователь. 1821. № 9).

¹⁰² Гнедич Н. И. Стихотворения. Л., 1956. С. 110 («К Провидению», 1819) (впервые: Сын отечества. 1820. № 40).

гость...».¹⁰³ В 1817 г. Пушкин включает эту формулу в элегическое послание «Князю А. М. Горчакову»:

Мне кажется: на жизненном пиру
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,
Явлюсь на час — и одинок умру.¹⁰⁴

В том же году, в «Сократизме» Кюхельбекера:

...Он равной любовью любит
Вас, на пиру бытия быстрых, минутных гостей.¹⁰⁵

Жуковский включает ее в свой перевод «Шильонского узника»:

Без места на пиру земном,
Я был бы лишний гость на нем.¹⁰⁶

Уже в 1822 г. формула начинает пародироваться как общее место массовой элегии: «Минутный гость на жизненном пиру, я вяну!».¹⁰⁷ Тем не менее к 1830-м годам она переживает расцвет своей популярности. Ср. в «Элегии» (1829) А. Одоевского:

Как званый гость или случайный,
Пришел он в этот чудный мир.¹⁰⁸

Отголоски этого сравнения прослеживаются в ряде стихотворений Лермонтова, вплоть до «Думы» и «Как часто, пестрою толпою окружен».¹⁰⁹ В 1830 г. А. А. Шишков развертывает метафору в целое стихотворение, делая ее основой лирического сюжета («Незванный гость», 1830).¹¹⁰

Метафора эта доживает до 1840-х годов. Мы встречаем ее у Д. Струйского (Трилунного), в многочисленных вариациях — у Э. Губера и др., не говоря уже о прямых переводах из Жильбера.¹¹¹ В «Идите» Достоевского она перефразирована устами Ипполита: «... весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего?». Вслед за тем цитируется «знаменитая и классическая строфа» из стансов Жильбера, которую Достоевский по случайной,

¹⁰³ Арзамас и арзамасские протоколы. С. 136; Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 222.

¹⁰⁴ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I. С. 255. Ср.: Виноградов В. В. Стиль Пушкина, С. 165; Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 77.

¹⁰⁵ Кюхельбекер В. К. Избр. произв. Т. 1. С. 81 (впервые: Сын отечества. 1817. № 45).

¹⁰⁶ Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 2. С. 14.

¹⁰⁷ Увы и ах! Прозаическая галиматья. (Подражание новейшим элегическим поэтам) // Благонамеренный. 1822. № 37. С. 439.

¹⁰⁸ Одоевский А. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1958. С. 81.

¹⁰⁹ Эйхенбаум Б. 1) Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 54—55; 2) Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961. С. 329.

¹¹⁰ Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 416—417.

¹¹¹ Ср., например, подражание С. Висковатого (Новости литературы. 1826. Апрель. С. 56), перевод Вуича (Галатея. 1840. № 11. С. 189). Ср. также: Струйский Д. Радуга над кладбищем // Альманах на 1838 год. СПб. С. 87; Губер Э. Соч. СПб., 1859. Т. 1. С. 53, 128, 253 (стихотворения «На кладбище», «Жалоба», «Братоубийца»).

но очень характерной аберрации памяти определил как цитату из Мильвуа.¹¹²

Собрание элегий Мильвуа давало новые импульсы теме «бедного поэта».

Вторая книга элегий содержала стихотворения на античные сюжеты. В их числе были «Спор Гомера и Гесиода», «Нищий Гомер», «Последние минуты Вергилия».

Третья книга, озаглавленная «Chants élegiaques» — «элегические песни», включала «Гробницу персидского поэта».

Мильвуа последовательно расширял жанровые рамки элегии. В «Падении листьев», в «Умирающем поэте» разделились объект и субъект лирического повествования, «персонаж занял место поэта». В элегиях 2-й и 3-й книги этот персонаж получил временную, национальную и часто историческую определенность. Элегия начинала сближаться с эпическим повествованием, теряя нечто от своей субъективности. То, что сюжет нередко формировался за пределами стихотворения (как в «Последних минутах Вергилия»), было шагом навстречу решительно отвергаемой поэтом героиде.

Субъективная «унылая элегия» начинает приходить в сущности к тому же, к чему пришла своими путями «кладбищенская элегия», — к медитативному лирическому повествованию с объективированным героем. Разница заключалась в том, что во втором случае герой был отделен от лирического субъекта и являлся объектом медитации; в первом случае он вытеснял субъекта, становясь предметом авторского изображения.

В 1810-е годы Батюшков был единственным, кто как бы прошел вслед за Мильвуа два этапа эволюции элегии: от «Падения листьев» до «Спора Гомера и Гесиода».

«Спор Гомера и Гесиода», переведенный Батюшковым в конце 1816 — начале 1817 г., под названием «Гезиод и Омир — соперники», входил во 2-ю книгу элегий Мильвуа и был включен Батюшковым также в раздел элегий «Опытов в стихах». При очевидной жанровой неканоничности этого стихотворения Батюшков не сомневался в его жанровой принадлежности; еще 27 ноября 1816 г. он сообщал Гнедичу, что «перевел прекрасную элегию Мильвуа „Гезиод и Омир“, которая дышит древностью».¹¹³ Есть все основания думать, что в своем стремлении расширить область элегии Батюшков учитывал опыт и этого стихотворения Мильвуа.

«Спор Гомера и Гесиода» сохранял общие структурные принципы элегии, но в деформированном виде. Первая часть — как это и обычно в элегии, экспозиция. Функция экспозиции, однако, изменилась: она более не является пейзажным суггестивным предвосхищением элегического монолога и несет сюжетные функции: дается краткий рассказ о погребальных празднествах, на которых и произойдет состязание певцов. Стремительная смена картин с

деталью, достигающими иной раз почти технологической конкретности («залейте студеной струей Пылающей оси и спицы»; «пылью и потом покрыты бойцы»), создает зрительное ощущение игр на ристалище; может быть, Батюшков воспользовался здесь стилистическими находками Гнедича, уже работавшего над воссозданием гомеровского эпоса. Для собственных творческих поисков русского поэта перевод «Спора...» был одним из путей преодоления «метонимического стиля». Но это уже тема особого исследования.

Заметим только, что Батюшков придавал экспозиции особую автономность, употребив четырех- и трехстопный амфибрахий (все стихотворение, за исключением отдельных фрагментов, написано «элегическим» шестистопным ямбом).

Мильвуа сохранил и центральную часть традиционной элегии, но на месте монолога-ламентации оказался поэтический диалог — принадлежность классической идиллии. Идиллическое начало присутствует в споре; носителем его является Гесиод. Ему противопоставлено «высокое», одическое начало в песнях Гомера. Но и в том, и в другом случае то на периферии повествования, то выдвигаясь в центр проходит тема трагической судьбы обреченного на скитания нищего слепца Гомера. Она завершается в концовке, которая сохраняет свою функцию драматической развязки: награда присуждена Гесиоду, Гомер уходит со своим поводом, скрываясь от скудных похвал; оба спешат покинуть неблагодарный край в поисках друзей, которых им не суждено найти. Эта тема непризнания поэта была важна для Мильвуа: она проходит и в «Уходе Эсхила», и особенно в «Могиле персидского поэта» в 3-й книге элегий; в связи с именем Гомера она еще раз возникает у него в «Нищенствующем Гомере». Батюшков решает ее несколько иначе. Неоднократно отмечалось, что он дописал концовку элегии, введя мотивы, отсутствующие в оригинале. Важно, какие это мотивы. Один из них — мотив преследующей поэта судьбы, которой он противостоит («До самой старости преследуемый роком, Но духом царь, не раб разгневанной судьбы»). Второй, еще подчеркнутый в авторском примечании к элегии — непосредственно продолжал и развивал тему «бедного поэта»: Гомер

...пристанца в Элладе не находит;
И где найдут его талант и нищета?

Оба эти мотива прямо проецируются в едва ли не самое значительное для истории жанра произведение Батюшкова — элегию «Умирающий Тасс».

«Умирающего Тасса» Батюшков считал своим лучшим произведением, и таково же было почти единодушное мнение современников. А. А. Бестужев писал, что одной этой элегии было бы достаточно, чтобы Батюшков «остался бы образцовым поэтом без

¹¹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8. С. 343; Т. 9. С. 452.

¹¹³ Батюшков К. Н. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 412.

укора».¹¹⁴ Совершенно естественно, что ни один исследователь Батюшкова не прошел мимо нее, и к настоящему времени об «Умиравшем Тассе» существует довольно значительная литература. Еще Л. Н. Майков показал, что первоначальный замысел элегии восходит к посланию «К Тассу», где наметились общие контуры концепции характера — «жертвы любви и зависти»; это соответствовало тому представлению о биографии Тассо, которое начало утверждаться в Европе и России в начале XIX в. Круг источников Батюшкова известен лишь отчасти: в первую очередь это труды Сисмонди и Женгенз, сочинения самого Тассо; несомненно, в поле его зрения были и многочисленные публикации, с XVIII в. появлявшиеся в русской печати.¹¹⁵ Исследователей занимал вопрос о степени оригинальности элегии; несмотря на то что сам Батюшков утверждал в письме к Гнедичу: «И сюжет, и все — мое. Собственная простота»,¹¹⁶ — оставалось необъясненным указание Кюхельбекера в дневнике, что он видел французский оригинал стихотворения в «Альманахе муз» 1790-х годов и что «автор — женщина».¹¹⁷ О том же источнике слышал и Пушкин. Поиски ранних биографов поэта не дали удовлетворительных результатов; лишь в последнее время Р. М. Горохова разъяснила, что имел в виду Кюхельбекер: это была элегия г-жи Дюфренуа «Смерть Тассо», действительно опубликованная в «Альманахе муз», но на 1812 г.; она появилась в числе нескольких сочинений на эту тему после объявленного Парижским филотехническим обществом конкурса.¹¹⁸ Построение элегии несколько напоминает «Умиравшего Тассо», тем не менее сходство это не дает оснований считать ее источником. Неоднократно писали и об автобиографическом содержании элегии (и это, несомненно, справедливо), но вопрос об автобиографизме «Умиравшего Тассо», о его оригинальности и о его месте в русской поэзии, равно как и вопрос об особенностях его литературной репутации — от восторженного приятия его в 1810—1820-е годы до суровой оценки Пушкина и Кюхельбекера, — не может быть решен до конца, если не поставить батюшковскую элегию в более широкий контекст истории жанра.

Существует известная и часто цитируемая прозаическая программа элегии, сообщенная Батюшковым Вяземскому в письме от

¹¹⁴ *Бестужев А. А.* Взгляд на старую и новую словесность в России // Полярная звезда, изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960. С. 21.

¹¹⁵ *Майков Л. Н.* Батюшков, его жизнь и сочинения. СПб., 1896. С. 176—184; *Горохова Р. М.* Тассо в России конца XVIII века. (Материалы к истории восприятия) // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Сб. статей. Л., 1980. С. 134 и след.

¹¹⁶ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 423 (письмо от 27 февраля 1817 г.).

¹¹⁷ *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. С. 307.

¹¹⁸ *Горохова Р. М.* Пушкин и элегия К. Н. Батюшкова «Умиравший Тассо». (К вопросу о заметках Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова) // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 38 и след.

4 марта 1817 г., когда работа над стихотворением еще продолжалась. «Но Тасс. . . а вот что Тасс: он умирает в Риме. Кругом его друзья и монахи. Из окна виден весь Рим и Тибр, и Капитолий, куда папа и кардиналы несут венец стихотворцу. Но он умирает и в последний желает еще взглянуть на Рим, „на древнее квиринов пепелище“». Солнце в сиянии потухает за Римом; и жизнь поэта! Вот сюжет».¹¹⁹ Несколько позднее он пишет Вяземскому, что придает особое значение построению: «мне нравятся план и ход более, нежели стихи».¹²⁰

Эта программа ясно показывает, что Батюшков выделял в элегии композиционные константы, обычные в элегиях об «умирающем поэте». Их легко обнаружить и в поэтическом тексте. Но они меняют или видоизменяют свою семантику.

Меняется прежде всего экспозиция. С ней происходит то же, что в элегии «Гезиод и Омир — соперники». Она теряет свой традиционно суггестивный характер, приобретает сюжетные функции и, так же как и у Мильвуа, играет роль контрастирующей картины. Любопытно, что даже содержание этих двух картин близко: описание праздника. Близость рождает и непроизвольную автореминисценцию. «Умиравший Тасс» начинается строками: «Какое торжество готовит древний Рим? Куда текут народа шумны волны?». «Гезиод и Омир»: «Народы, как волны, в Халкиду текли. . .». Связь с элегией Мильвуа, «дышащей древностью», заключается не только в этом, и даже не только в центральном образе поэта, гонимого судьбой. В «Умиравшем Тассе» Батюшков делает самостоятельную попытку исторического дистанцирования действия и героя. Как и в «Гезиоде и Омيره. . .», в экспозиции нет метафорических перифрастических оборотов: они заменены прямой номинацией. Так, «келья» здесь не узкое, темное пространство, как в «Моих пенатах», а действительно келья монастыря св. Онуфрия, как поясняет Батюшков в специальном историческом примечании. Историческая перспектива, в которую помещена элегия, меняет значения слов и оттенки понятий. Когда Вяземский, привыкший к «метонимическому стилю» Батюшкова, упрекнул его за неуместное употребление слова «фортуна», Батюшков возразил, что значение слова нетривиально и почерпнуто им из Данте, Горация, Сенеки. Он строит монолог Тассо опираясь на его кантоны; он оправдывает эпитет «Италия моя» итальянским поэтическим словоупотреблением. Исторический и культурно-исторический подтекст «Умиравшего Тассо» ощущался и современниками. В письме П. П. Татиаринова Н. И. Бахтину от 10 января 1818 г. мы находим любопытный комментарий к батюшковским эпитетам, которые Бахтин подвергал рационалистической критике. «Почему Тибр вечный, спрашиваете вы, — и почему поитель всех племен?», — пишет Татиаринов. — «Вот почему. Рим назывался вечным градом, ville éternelle. Все его здания обречены были вечности по тщеславию Римлян. Сие имя и теперь он имеет; следовательно, и Тибру можно и должно дать прилагательное вечный уже и потому,

¹¹⁹ *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 425.

¹²⁰ *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе. С. 325, 244.

что он за несколько тысяч лет был известен <...> Рим властвовал некогда над двумя третями тогда известного мира; все народы имели в нем не только своих богов, но и свои храмы и в известное время приходили все на поклонение и, следовательно, пили воду Тибра, а оттого он и назван поителем всех племен <...> Забыл сказать, что в Риме и по сие время дорога, по которой целые племена на поклонение приходили, носит имя Via вечная». ¹²¹

Множественность культурно-исторических коннотаций и создает тот эффект, который заметил Плетнев, говоря, что «одно слово» в элегии иногда «становится источником бесчисленного множества других мыслей». ¹²² Его можно проиллюстрировать на многих примерах, хотя бы на том, который приводил Плетнев, не давая ему сколько-нибудь подробного объяснения, — на выражении «лебедь сладостный», примененном к Тассу и носящем на себе печать стилизации под европейский петраркизм (ср. эпитет «сладостный» — «dolce»). Сфера ассоциаций, однако, шире: сравнение с лебедем — не только образное обозначение предсмертной песни, но и ведущее к античности уподобление. Батюшков уже воспользовался им в «Геизоде и Омيره»:

Сын дивный Мелеса! И лебедь белоснежный
На сияем Стримоне, провидя страшный час,
Не слаще твоего поет в последний раз!

Гораций (Carmina, IV, 2) называл лебедем Пиндара, но и самого его называли «авзонийским лебедем». В русской литературе была широко известна ода Державина «Лебедь» (1804) — свободный перевод X оды 2-й книги «Од» Горация о посмертном превращении поэта в лебедя. Пушкин в черновиках «Воспоминаний в Царском Селе» сравнивает Державина с «лебедем стран Еллины» — конечно, с Пиндаром, ¹²³ а лицеист Дельвиг начинает свое поэтическое обращение к Пушкину с перифраза «Лебедь цветущей Авзонии». ¹²⁴ «Лебедь сладостный» у Батюшкова, таким образом, — целая цепь ассоциаций, облекающих «культурное слово». Все они, однако, одинаково ориентированы и образуют гомогенное семантическое поле. Это уже принцип «антологической» лирики.

При всем том, как мы говорили, в «Тассе» сохранена элегическая структура: за экспозицией идет монолог поэта. Монолог как бы сочетает в себе черты монологов двух жанровых групп: элегий о «бедном поэте» (типа жильберовской) и об «умирающем поэте». От первой идет биографическая ретроспекция, от второй — предсмертная ламентация.

Воспоминания о детстве, вложенные в уста Тассо, опирались более всего на автобиографическую канцону Тассо «К Метавр».

Тассо вспоминал о своем детстве — разлуке с матерью, скитальчестве с ранних лет. Начиная с Л. Н. Майкова все биографы Батюшкова указывают на автобиографический характер этих строк «Умирающего Тасса»: Батюшков также потерял мать в детстве. Но этот же мотив присутствует и в «Бедном поэте» Жильбера. Здесь не просто частное совпадение. Раннее сиротство — существенный элемент именно литературной биографии «бедного поэта», как и его изгнанничество. Изгнанники — Тассо, Гомер, Овидий, о котором Батюшков собирался писать особую элегию, видя в его судьбе сюжет еще более благодарный, чем биография Тассо. Изгнанник и Данте, о котором также собирался писать Батюшков. Без сомнения, тень великого флорентинца выростала за строками монолога Тассо: «Где мой насущный хлеб Слезам скорби не кропился?», — парфразой хрестоматийно известной цитаты из «Рая» (песнь XVII, ст. 58—59), фрагмента, где Каччагвида предсказывает Данте его судьбу: «Ты узнаешь, сколь горек чужой хлеб. . .». Вместе с тем, изгнанничество — это хорошо известный в творчестве Батюшкова автобиографический мотив «странника», в его драматической форме. Наконец, важнейшие, опорные мотивы, на которых строилась традиционная концепция образа Тассо: несчастная любовь и сумасшествие, — прямая проекция биографии «поэта-несчастливца» на размышления о собственной судьбе: об угрожающем ему наследственным безумии Батюшков постоянно думал, думал и тогда, когда замышлял элегию о Тассо. ¹²⁵

История последнего биографического и литературного мотива особенно интересна. Известно, что Батюшков издавна и внимательно следил за судьбой Озерова, жизнь и смерть которого облеклись литературной легендой. Пережив триумф первого драматурга времени, Озеров не выдержал сценического падения своей «Поликсены», впал в состояние помешательства и скончался 5 сентября 1816 г., за полгода до начала работы над «Умирающим Тассом». Безумие и смерть его приписывали козням врагов и «завистников», погубивших «Поликсену». ¹²⁶ Батюшков, некогда сам адресовавший Озерову басню «Пастух и соловей» (1807), осуждающую «зоилов» поэта, конечно, разделял полемическую версию, согласно которой завистником Озерова был А. А. Шаховской; он, без сомнения, знал послания друг к другу Жуковского, Вяземского, В. Л. Пушкина, «Письмо к новейшему Аристофану» Д. В. Дашкова; в статье о Петrarке он проводил прямую параллель между Озеровым и Тассо, с выводом: «великое дарование и великое страдание — почти одно и то же». ¹²⁷ Ассоциация «Озеров — Тассо» присутствовала на пер-

¹²⁵ См.: Кошелев В. Константин Батюшков. Странствия и страсти. М., 1987. С. 15—16.

¹²⁶ О степени достоверности этой легенды см.: Гиллельсон М. И. Молодой Пушкин и арамаасское братство. Л., 1974. С. 34; Медведева И. Н. Владислав Озеров // Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. С. 44 и след.; Гозенпуд А. А. Шаховской // Шаховской А. А. Комедии. Стихотворения. Л., 1961. С. 25—26.

¹²⁷ Фридман Н. В. Поэзия Батюшкова. М., 1971. С. 194. Ср.: Жуковский В. А. Стихотворения. Л., 1940. Т. 1. С. 141, 495 (примеч. Ц. Вольпе).

¹²¹ Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979. С. 103.

¹²² Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 106.

¹²³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. I. С. 356.

¹²⁴ Дельвиг А. А. Соч. Л., 1986. С. 65, 388. Ср.: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг. . .». Проблемы его изучения. Л., 1967. С. 180—199.

риферии «Умиряющего Тасса», как, вероятно, и ассоциация с Жильбером, также умершим в состоянии безумия.

И, быть может, наиболее показательным, что важнейшая и очень личная для Батюшкова тема вовсе не отразилась в его элегии. Она не стала еще концептуальным, конструктивным моментом биографической легенды. В послании Жуковского к Вяземскому и В. Л. Пушкину (1814, опубл. 1815), где наметились ее общие контуры, тема сумасшествия Озерова обойдена не только по этическим причинам. В полном соответствии с сентиментальной психологией и моральной философией она была интерпретирована как «чувствительность», совершенно так же, как это было когда-то с Соковниной, адресатом «Элегии» Андрея Тургенева. «Зависть» («вплела тернии» в лавровый венок поэта, и он «угаснул от печали»). Равным образом для доромантического сознания безумие Жильбера не является существенно важным моментом его биографии. Тема не попала еще в эстетический фокус; она привлечет к себе внимание спустя десятилетие слишком. Так, в 1828 г. Е. Ф. Розен в «Видении Тасса» сделает основной темой бред безумца, одержимого «демоном искусства», пожирающего разум и жизнь. Н. Кукольник введет в свою «драматическую фантазию» «Торквато Тассо» (1833) мотив «высокого безумия».¹²⁸ В «Умиряющем Тассе» сумасшествие поэта интерпретировано только как «великое страдание», и в этом смысле напоминает трактовку образа Озерова и всей галереи «бедных поэтов», но с одним существенным различием. Причины «страдания» Батюшков лишь отчасти усматривает в преследованиях Альфонса и кознях завистников. Все эти драматические моменты биографии героя предстают у него как проявления надличной воли «железной судьбы». Это очень точно заметил уже Плетнев, процитировавший в своем разборе строки: «Ничто не укротит железны судьбы, Не знающей к несчастному пощады» — как «важную моральную истину» и затем развивший ее в собственном стихотворении «Судьба» (1823).¹²⁹

Все это — как и проходящий через первую часть монолога мотив стремления к славе — также присутствует в элегиях о «бедном поэте», в частности у Жильбера.

Перед нами тот тип элегического автобиографизма, который мы уже прослеживали на примере перевода Милонова из Жильбера. Автобиографический мотив теряет свою индивидуальность, поглощаясь типовым целым. Система имен-знаков продолжала действовать, диктуя свою меру и уровень обобщения. Если в пределах суггестивной системы «кладбищенской элегии» и в связанных с нею романах и песнях Жуковский, по цитированному уже тонкому замечанию И. М. Семенко, не столько анализировал душевный мир, сколько стремился активизировать в своих читателях их соб-

ственный душевный опыт; если в «Идеалах» он осмыслял этот опыт в общих категориях моральной философии, то «унылая элегия» влетает его в общую концепцию элегической биографии.

Если первая часть монолога Тасса тяготеет к элегическим монограммам «бедного поэта», то заключительная его часть, непосредственно подводящая к концовке, это «novissima verba» «умирающего поэта», со сходной деформацией традиционных элегических мотивов. Прежде всего здесь ясно читаемая пейзажная метафора: угасание дня — угасание жизни, которую Батюшков особо отмечал и в прозаической программе. Функционально она равнозначна падению последнего листа в элегии Мильвуа или угасанию лампы в концовке его же «Умиряющего поэта». Батюшков повышает экспрессивность метафоры: Тассо смотрит на величественную картину заходящего солнца («царь светил на западе пылает»). В цитированном уже нами письме Татаринова Бахтину содержится весьма примечательная символическая трактовка пейзажа. «На умирающего, который силится уверить себя, что есть другая после сей жизни, — пишет он, — более всего действует природа, вечно возобновляющаяся, и какое доказательство и обыкновеннее и величественнее того светила, которое оставляет землю для того только, чтобы опять осветить ее через несколько часов и показаться на противоположной стороне». Он напоминает Бахтину о Руссо, который в час смерти велел приблизить себя к окну «и, глядя на заходящее спокойно и величественно солнце, испустил дух»,¹³⁰ и не исключено, что эта ассоциация присутствовала в сознании самого Батюшкова. Таким образом, мы должны сделать важное уточнение: сцена смерти Тассо, несомненно, проецирована на концовки элегий не просто об «умирающем поэте», но об «умирающем христианине» (или поэте-христианине), образцы которых в русской поэзии станут появляться позднее, как и давший им импульс «Умиряющий христианин» Ламартина; мы помним, однако, что стихи Попа на эту тему были известны в русской поэзии уже в конце XVIII века. От этой традиции идет обращение Тассо к друзьям:

О братья! о друзья! не плачьте надо мной:
Ваш друг достиг давно желанной цели.
Отыдет с миром он, и верой укреплен,
Мучительной кончины не приметит.¹³¹

Ср. у В. Н. Олина в «Умиряющем христианине»:

Но что? Когда мой дух парит к царю небес,
Я слышу вопли — глас сердечного мученья?
Друзья! над прахом вы струите токи слез!
Вы плачете: а я из чаши искупленья
Испил забвенья бед... и из мятежных волн
В небесну пристань мой вбежал уж легкий челн!¹³²

¹²⁸ Московский телеграф. 1828. № 16; Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 556—560; Горохова Р. М. Образ Тассо в русской романтической литературе. С. 164 и след.
¹²⁹ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. Т. 1. С. 100; Поэты 1820—1830-х годов. Т. 1. С. 338, 738—739.

¹³⁰ Временник Пушкинской комиссии. 1975. Л., 1979. С. 102.

¹³¹ Батюшков К. Н. Опыт в стихах и прозе. С. 330.

¹³² Русский инвалид. 1822. № 20. 23 января. С. 80.

Эти стихи не связаны с элегией Батюшкова: они — перевод из Ламартина, но типологическая близость приобретает здесь почти текстуальный характер. Что же касается самой поэтической идеи, то ее мы имели случай наблюдать во всех поздних элегиях Батюшкова: это идея «обновления существования» через отрешение от земной оболочки, но развернутая и детализированная. В мире вечных сущностей реализуется и платоническое чувство: подобно Лауре или Беатриче Элеонора должна встретить своего певца «среди ангелов». Через десять лет или около того А. А. Дельвиг, словно в полемике с Батюшковым, напишет сцену этого свидания в потустороннем мире, наделив любовников неостывшей земной страстью. Но это будет также уже романтическая трактовка.

«Умирающий Тасс» открывал пути к ней, но своей эстетической сущностью принадлежал еще «элегической школе» и сентиментальной (или преромантической) эстетике. Вместе с тем у Батюшкова были основания считать эту элегию одним из высших своих достижений, а у его современников — соглашаться с ним. В «Умирающем Тассе» завершалась целая линия развития русской «унылой элегии», и традиционные мотивы, бывшие органической особенностью всего жанра, приобрели здесь индивидуальную и потому совершенно оригинальную форму. С другой стороны, элегия как бы сконцентрировала в себе основные поэтические идеи поздней лирики Батюшкова. Она обозначала веху, от которой поэт должен был двигаться дальше, если бы первые симптомы болезни не прекратили его эволюции. Критическая оценка «Умирающего Тасса» в устах Пушкина и Кюхельбекера была голосом нового поколения, переоценивающего полученное им наследие и начавшего с борьбы против «элегической школы» в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ



Мы попытались проследить эволюцию русской элегии до конца 1810-х годов, и здесь вынуждены остановить исследование. 1820-е годы — время Пушкина и его поэтической генерации — совершенно особая эпоха. В начале этого десятилетия физически сходит со сцены Батюшков, поэтические же искания Жуковского совершаются уже на иных путях. Описание этого этапа развития элегического жанра потребовало бы новой книги, не меньшего объема, чем настоящая.

Нам остается поэтому лишь подвести некоторые итоги и наметить самые общие перспективы дальнейшего изучения.

В самом начале работы мы оговорили условность понятия «элегическая школа». Очевидно, что никакой «школы» в традиционном понимании русские элегики 1800—1820-х годов не составляли. «Элегическая школа» — обозначение совокупности поэтов, объединенных близостью или даже общностью поэтического мировоззрения, метода и стиля. История ее поэтому есть история не группы, а поэтических идей и поэтических форм. Основные черты ее стиля описаны в известной книге Л. Я. Гинзбург «О лирике» (1964; 2-е изд. — 1974), но это блестящее исследование не ставило себе задачи последовательно проследить ее эволюцию. Между тем, только пройдя за нею весь путь развития от истоков до разрушения, мы можем с известной степенью полноты представить ее себе как культурный феномен. Он соответствует лишь одной, строго определенной фазе исторического развития элегического жанра.

В каждую эпоху индивидуальное «я» поэта-элегика представало в художественном тексте в виде некой концепции. В «элегической школе» это была сентиментальная концепция личности, иногда с чертами преромантизма; ее основой были сентиментальная эстетика и поэтика, моральная философия и этический кодекс. Лирический субъект русской элегии 1800—1810-х годов — «чувствительный человек» в его разнообразных модификациях, а ее образцы и ориентиры — поэты доромантической эпохи: Грей, Шиллер, Парни, Мильвуа, Гельти, Маттисон, Тидге, предшественники и предтечи романтической лирики, которая переоценивала их наследие, никогда не принимая его полностью. Вызванные на русскую почву как