

УДК 82:801.6; 82-1/-9

**Е. В. Толстогузова**

## БАЙРОНИЧЕСКИЙ МОТИВ «МОРЕ» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ЭЛЕГИИ

*Элегия в русской поэзии пушкинской эпохи пережила обновление под воздействием поэзии Байрона. В частности, одним из признаков такой существенной модернизации стало появление в границах элегических контекстов мотива «бурного моря» в его байронической интерпретации.*

**Ключевые слова:** элегия, жанровая модернизация, литературное влияние, история русской поэзии первой половины XIX века.

***E. V. Tolstoguzova. The Byronic motif “the sea” in the context of Russian poetry***

*Elegy genre during the Pushkin age of Russian poetry was renovated by the Byron poetry influence. Particularly one of the indicator of such a considerable modernization is that the motif “stormy sea” as a Byronic motif appeared in the frame of elegiac contexts.*

**Key words:** elegy, genre modernization, literary influence, the history of Russian first half XIX century poetry.

Один из сквозных мотивов русской поэзии 1820 — 30-х годов, так или иначе связанных с Байроном, — море, океан. Он возможен и как самостоятельная тема, и как обстановка, фон — чаще всего для героя-странника в духе Чайльд-Гарольда. Как правило, это морской пейзаж той или иной степени бурности (движущийся, волнующийся, «кипящий» и т.п.). Связь элегии с этим мотивом очень неоднозначна. Море не входило в ряд устойчивых элегических топосов, хотя и не было противопоказано жанру. Элегии приличествовали не столько постоянно волнующееся море<sup>1</sup>, сколько ручей, озеро,

---

<sup>1</sup> В аллегоризирующей поэзии XVII — XVIII веков море часто было эмблемой ссоры, раздора. В книге «Избранных Емблем и Символов» (1705) читаем: «Сварливость или ссора, мать вражды и несогласия, изображается надменною женою, исходящею из волнующегося моря...» [23: 34]. Близкой к этим значениям была выражаемая образом бурного моря тема непостоянства и перемен в человеческой жизни (как, например, в нравоучительной оде «К первому соседу» Г.Р. Державина [4: 91]). См. также приведённый ниже пример из поэзии М.М. Хераскова (сноска 6). В то же время море могло быть элементом идеального (идиллического) пейзажа (например, как обстановка вокруг тальмановского «острова Любви»: «В сем месте море не лихо, // Как бы самой малой поток. // А пресладкий зефир тихо, // Дыша от воды не высок, // Чинит шум приятной весьма // Во игрании с волнами» [18: 102]).

спокойная река — чьи воды несут умиротворение («тихую гармонию», если воспользоваться характеристикой ручья в «Вечере» Жуковского [5: т. 1, 47]), а отражающая гладь символизирует способность души впечатляться живыми картинами природы. Такими мы видим «светлую реку» в «Сельском кладбище»<sup>1</sup>, ручей и речное «зеркало воды» в «Вечере» и «тихую» реку Славянку в «Славянке», «тихоструйный Алфей» в «Теоне и Эсхине» у Жуковского [5: т. 1, 46, 47, 51, 272], зеркальные воды «пустынной Троллетаны» у Батюшкова («Элегия»<sup>2</sup>), озеро у Ламартина («Le Lac»)<sup>3</sup>. Это образ по преимуществу дружественного, выражающего гармонические состояния ландшафта.

В тех случаях, когда пейзажем добайронической элегии всё же является море, оно проявляет себя похожим образом: это идиллическо-элегический маринизм. В скандинавских и в крымской элегиях Батюшкова море характеризуется подчёркнутой тишиной. В элегии с оссианическим колоритом «На развалинах замка в Швеции» (1814) «Уже светило дня на западе горит // И тихо погрузилось в волны!..», «в глубоком сне поморие кругом», голос рыбака слышен «в безмолвии ночном» [2: т. 1, 166]. В любовной элегии «Таврида» (1815): «Где волны *кроткие* (курсив мой — Е.Т.) Тавриду омывают» [там же: 187]. При этом бурный пейзаж не исключается вовсе: он возможен, но как преодолеваемое состояние. Например, в «Элегии» он («Валы ревущие и молнии змиисты, // Объяввшие кругом свинцовый небосклон») оказывается композиционно преодоленным следующим за ним пейзажем успокоения: «На зёркальных водах пустынной Троллетаны» [там же: т. 1, 407]. Элегический герой Уильяма Шенстона («Элегия, обращённая к ветрам») восклицает, обращаясь к бурной стихии: «Ah no! thou monarch of the storms! forbear; // My trembling nerves abhor thy rude control» [27: 106] («Ах, нет, повелитель бурь! уймись, моя трепещущая душа питает отвращение к твоей грубой власти»; здесь и далее перевод мой, если иное не оговорено специально — Е.Т.).

В элегических текстах Жуковского море также отмечено молчанием и тишиной как наиболее поэтическими состояниями: «Был ветер спокоен; молчала волна» («Замок на берегу моря»), «тихое море горело» («Теон и Эсхин») [5: т. 1, 125, 272]. В элегии «Море» такое состояние выражено классическими строками: «Безмолвное море, лазурное море, // Стою очарован над бездной твоей». Здесь бурный морской пейзаж оказывается возможным

---

<sup>1</sup> Жуковский даже усиливает идиллическо-элегическую окраску мотива по отношению к источнику: у него «светлая река», а у Грея только «the brook that babbles by» [25], т.е. «ручей, что журчит неподалёку». Момент просветлённости чрезвычайно важен для элегического канона: он имплицитно подразумевает ту необходимую «моральную гармонию» (Шиллер), которая предписывалась жанру практикой и теорией эпохи.

<sup>2</sup> «Я чувствую, мой дар в поэзии погас...» [2: т. 1, 407]. В варианте сборника «Опыты в стихах и прозе» под названием «Воспоминания (Отрывок)» этот мотив завершает стихотворение как утешительный и гармонический каданс по отношению к «рыданиям и стонам» лирического героя [там же: 173–174].

<sup>3</sup> В «Озере» Ламартина возникает образ «встревоженных волн» и «бури», но лишь затем, чтобы смениться искомым состоянием «тишины священной» и «тихим шептаньем тростника»; см.: [20: 362–365].

лишь как выражение протеста самой водной стихии против нарушенной гармонии, и море предстаёт как мистический сотрудник небес:

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

[там же: 298]

Бурный пейзаж оказывается также возможным в аллегорических контекстах — как эмблема беспокойного житейского моря: «И в далёкий мрак сердитое // Море мчит наш бедный челн» («Песня»<sup>1</sup>) [там же: 117]<sup>2</sup>.

Такое содержание мотива, конечно, не совпадает с его байроническим наполнением. «Его (Жуковского — Е.Т.) морская стихия безмолвна, спокойна, полна любовью и тихой думой, тайной, тянется к далёкому светлому небу, отражает его вечную лазурь. В отличие от мятежных Байрона и Лермонтова, Жуковского в море привлекает не буря, а величественный покой» [15]. Для обобщённого литературного сознания эпохи два пейзажа — традиционно-элегический и бурный — были антитезой внутри единого художественного мира: «Иль ночью моря гул глухой, // Иль шопот речки тихоструйной» (Пушкин, «Разговор книгопродавца с поэтом», 1824 [11: т. 2, 175]). Понятно, что поэзия Байрона прежде всего ассоциировалась с гулом моря, а не с тихоструйностью, в чём бы она ни выражалась.

В самом деле, слова, связанные со значением «морская буря» (storm, tempest, gale), встречаются только в «Паломничестве Чайльд-Гарольда» более тридцати раз<sup>3</sup>. В поэме есть две строфы, которые могут служить ясной иллюстрацией к теме «бурный морской пейзаж у Байрона». Это строфы LXXXV из третьей песни и CLXXXIV из четвёртой песни. В строфе из третьей песни лирический герой противопоставляет идиллическому спокойствию швейцарского озера Леман<sup>4</sup> «прерывистый рёв океана» («torn Ocean's

---

<sup>1</sup> «Отымает наши радости...». Интересно, что завершается эта поэтическая аллегория бурного моря неизменным кадансом — возвращением к смысловому равновесию: образом «ручейка», который знаменует собой слёзы — «освежение // Запустевшая души» [там же: 118].

<sup>2</sup> Эта традиция восходит к аллегорическим «экземплямам» XVIII века. Ср., напр., у М.М. Хераскова в «Оде» 1760 года («Где слышишь страшный шум Борей...»), где бурное море уподоблено «гневу» и «крику» «злых жен»: «Пловцу, колеблющуся в море, // Мужей несчастных лъзя сравнять, // От жен которы терпят горе // И с ними должны воевать» [21: 129]. (Исследователь — Т.Н. Фрайман — указывает на отчётливую ориентацию раннего, «доэлегического» Жуковского на одическую традицию XVIII века и, в частности, на «Нравоучительные оды» М.М. Хераскова; см.: [19]).

<sup>3</sup> Этот подсчёт был сделан без учёта описательных и перифрастических выражений, знаменующих бурю и морское волнение (как, например, в широко известных строках строфы CLXXX четвёртой песни: «thou dost arise and shake him from thee», т.е. «ты (океан — Е.Т.) восстаёшь и стряхиваешь его (человека — Е.Т.) с себя» [24: vol. 2, 458]). С этими выражениями количество употреблений мотива в поэме возрастает до сотни.

<sup>4</sup> Озеру здесь приданы характеристики, стандартные для традиционного идиллического воплощения темы: «clear, placid Lemán», т.е. «светлый, тихий Леман» [ibid.].

roar»<sup>1</sup>) и признаётся в том, что некогда он любил этот «рёв», но теперь для него желаннее целительная тишина горного озера [24: vol. 2, 269]. Вместе с тем читатель понимает, что речь идёт о выборе, которому не суждено осуществиться, т.к. герой принадлежит судьбе, связанной с постоянным движением и «раздором» (distractio) [ibid.] — как внутренним, так и внешним, — и беспокойное море является единственным подлинным резонатором для такой судьбы и такого мироощущения.

Строфа из четвёртой песни содержит признание в любви к морю («I have loved thee, Ocean!»), причём море предстаёт в характерно байроническом облике постоянно движущейся стихии: это картина идущих друг за другом высоких валов («billows») при постоянно свежающем, усиливающемся ветре («the freshening sea») [ibid., 461]. Лирический герой авторских отступлений вспоминает, как он «играл с прибоем» — «wanton'd with thy (океана — Е.Т.) breakers», о том, как радость его детских игр была так же связана с океаном, как с ним связаны пузырьки в водной толще, стремящиеся вверх и вперёд: «my joy // Of youthful sports was on thy breast to be // Borne, like thy bubbles, onward» [ibid.]. Он испытывает *радостный страх* («a pleasing fear» [ibid.] — характерно байроновское ambiguous sentence, двойственное речение) в моменты, когда разыгрывается буря. Он чувствует себя так, как если бы он был дитя — ребёнок, принадлежащий океану («I was as it were a Child of thee» [ibid.]<sup>2</sup>).

Ясно, что здесь возникают совершенно иные эмоциональные резонансы, нежели в топосах умиротворения. Мифопоэтический образ Байрона, характеристика которого содержится в предыдущей главе, также включал в себя море в качестве неизменного фона, пространства для самозаявления героя и постоянного биографического мотива: «Твой образ был на нем означен, // Он духом создан был твоим: // Как ты, могущ, глубок и мрачен. //

---

<sup>1</sup> Рёв/гул океана — мотив, постоянно воспроизводящийся в поэзии Байрона и восходящий к его ранней лирике. В стихотворении «I would I were a careless child...» (1806) лирический герой обращается к Судьбе: «Place me among the rocks I love, // Which sound to Ocean's wildest roar» [24: vol. 1, 206] — «Помести меня среди любимых скал, отзывающихся на дикий рёв океана».

<sup>2</sup> Здесь кроется момент, напоминающий о коллизии возвышенного и прекрасного в эстетике преромантической и романтической эпохи. Шеллинг в «Философии искусства» определяет возвышенное как облечение бесконечного в конечное, а красоту как контрверзу этой схемы; см.: [22: 163]. Возвышенное лучше всего выражает символизирующее искусство древних, тогда как прекрасное — аллегоризирующее искусство современности. В качестве непосредственных символов бесконечного он называет «безмерные горные массивы, до вершины которых не достигает взор, широкий, объятый лишь небесным сводом океан, мировое строение в своей неизмеримости, для которой любой мыслимый человеческий масштаб окажется недостаточным. <...> Не может быть более совершенного созерцания бесконечного, чем там, где символ, в котором созерцается бесконечное, в своей конечной природе прикидывается бесконечным» [там же: 164]. Если мы перенесём эти суждения на интересующий нас предмет, то окажется, что Байрон вносит в эстетику всепримиряющей красоты, которой отмечены основные смысловые гармонии эпохи, — в том числе и элегические, — резкий момент возвышенного чуть ли в античном его духе. Бесконечность и её символы, вроде моря, овладевают байроническим героем без остатка, но это не значит, что он становится чужд примиряющей красоте и равнодушен к её утрате: нет, он взыскует её с той же перекрывающей масштабы страстью, с какой он пестует свой демонизм. Такое «разогревание» элегии становится возможным в силу свойств «одного из наиболее неограниченных жанров» [там же: 367].

Как ты, ничем неукротим» (Пушкин, «К морю» [11: т. 2, 181]). У И.И. Козлова в стихотворении «К Вальтер-Скотту» Байрон предстаёт как «Певец природы // И волн шумящих (курсив мой — Е.Т.), и свободы» [6: 173]<sup>1</sup>. В этих поэтических характеристиках подчёркнуты именно антиидиллические черты как пейзажа, так и героя.

Влияние со стороны Байрона обусловило вторжение этих «бурных» мотивов в элегические контексты русской поэзии, резко обновив как основной фон (см. у Теплякова во «Фракийских элегиях»: «Седые волны, не дремлите!» [8: т. 1, 609]), так и уровень проблематизации обычного элегического материала. На первом плане историко-литературного описания в этом случае обычно оказываются два стихотворения А.С. Пушкина из раздела «Элегии» в сборнике 1826 года: «Погасло дневное светило...» (1820) и «К морю» (1824) — как наиболее ранние и выразительные примеры новой стилистики.

В отношении элегии «Погасло дневное светило...» исторически сменили друг друга две противоположных утверждения: 1) о присутствии несомненного влияния Байрона на этот текст и 2) об отсутствии здесь какого бы то ни было влияния Байрона. Первое утверждение базировалось на текстовых параллелях между пушкинским стихотворением и «Паломничеством Чайльд-Гарольда», известным свидетельством П.А. Вяземского (о внушённой им Пушкину в письмах 1819 года «байронщизне») и, наконец, авторским подзаголовком в сборнике 1826 года («Подражание Байрону»), а также предполагавшимся со стороны автора эпиграфом к стихотворению из байроновской поэмы: «Good night my native land» (см.: [13: 66–67; 11: т. 2, 355]). Противоположное утверждение основывалось на том, что Пушкину в то время в силу разных причин Байрон был недоступен, параллели могли быть подсказаны цитатами в письмах Вяземского, а основной мотивный комплекс стихотворения ясно восходит к элегиям самого Пушкина 1810-х годов и к Батюшкову.

Наиболее развёрнуто вторая точка зрения представлена в книге О.А. Проскурина «Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест». В ней, в частности, исследователь пишет: «хотя в действительности Пушкин продолжал развивать в своей поэзии те тенденции, которые были заложены в русской поэтической традиции, «байронизм» делается важным компонентом пушкинской литературно-бытовой маски и, отчасти, «литературной личности». Легенда об «утаенной любви», первоначально инспирированная Батюшковым и русским петраркизмом, теперь начинает соотноситься с байроновской биографической легендой. А posteriori к новой модели подключают-

---

<sup>1</sup> И.И. Козлов в противопоставлении Байрона и Вальтера Скотта, проведённом в этом стихотворении, использует, в частности, противопоставление «волн шумящих» и «бури рьяной» как байронических состояний и — балладно-идиллического образа «пруда под башнею зубчатой» (имплицитующего, разумеется, тишину) как характеристики мира семейных преданий у Вальтера Скотта. См.: [6: 173, 175].

ся и прежние поэтические тексты, написанные вне связи с «байронизмом». Новый подзаголовок элегии — образец авторской реконтекстуализации старого произведения, идущей навстречу реконтекстуализации читательской, вызванной запросами литературной моды. Этот случай очень наглядно показывает, что изучение реальных интертекстуальных отношений и изучение литературно-бытового (социального) контекста — это разные вещи. Авторские «сигналы интертекстуальности», направленные читателю, зачастую оказываются сигналами ложными, не отражающими фактов реальной литературной эволюции. Пушкинская элегия «Погасло дневное светило...» — именно такой случай» [10: 66–67].

В самом деле, интертекстуальные связи в этом стихотворении представляет собой открытую проблему. На основании текстологических наблюдений связь этой элегии с Байроном сначала всячески подчёркивалась, потом ставилась под осторожное сомнение, затем всячески отрицалась. Проскурин, например, свои выводы об «авторской реконтекстуализации старого произведения» основывает в том числе на несомненном сходстве, которое, на его взгляд, обнаруживается между стихотворением Пушкина и элегиями Батюшкова «Тень друга» и «На развалинах замка в Швеции» (см.: [10: 56 и далее]).

И всё же сравнение «Погасло дневное светило...» и «Тени друга» (а также элегии «На развалинах замка в Швеции»), в целом убедительное у Проскурина (в рамках концепции «корпуса элегий» Батюшкова как «своеобразного лирического романа» [Проскурин]), сделано без учёта одной важной частности: состояние морского пейзажа (являющегося и в том, и в другом случае фоном разной степени разработки<sup>1</sup>) у Батюшкова и Пушкина принципиально разное. Если в пушкинской элегии море отмечено шумом, волнением, угрюмостью («угрюмый океан») и угрозой («по грозной прихоти обманчивых морей»), то у Батюшкова в элегиях господствуют тишина («кров тишины»), идиллические «валов плесканье // Однообразный шум и трепет парусов», «тихий глас» Гальционы<sup>2</sup> («Тень друга») [2: т. 1, 180]. В пейзажной интродукции элегии «На развалинах замка в Швеции» на восемь строк приходится четыре выражения, связанных с тишиной (курсив в тексте Батюшкова принадлежит мне — Е.Т.):

Уже светило дня на западе горит  
И *тихо* погрузилось в волны!..

---

<sup>1</sup> В стихотворениях Батюшкова эта разработка более подробна, сделана с характерной для преромантической элегии детализацией.

<sup>2</sup> «За кораблем виляла Гальциона, // И тихий глас ее пловцов увеселял». Присутствие Гальционы (зимородка, в которого была превращена скорбящая по утонувшему мужу дочь Эола Гальциона) является самостоятельной эмблемой тишины, спокойствия и мира. Ср. у Жуковского: «Поздней зимней порою семь дней безбурных и ясных // Мирно, без слета сидит на плавучем гнезде Гальциона; // Море тогда безопасно; Эол, заботясь о внуках, // Ветры смиряет, пловца бережет, и воды спокойны» («Цейкс и Гальциона (отрывок из Овидиевых "Превращений"», 1819) [5: т. 2, 234].

Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит  
На хляби и брега безмолвны.  
И все в глубоком сне поморие кругом.  
Лишь изредка рыбарь к товарищам зовет,  
Лишь эхо глас его протяжно повторяет  
В безмолвии ночном.

[2: т. 1, 166]

Разумеется, это разные морские пейзажи (их сближает только присутствующий и у Батюшкова, и у Пушкина шум парусов<sup>1</sup>). Один из них, батюшковский, непосредственно примыкает к традиции умиротворённых пейзажей преромантической элегии, а другой, пушкинский, ориентирован на модель бурного пейзажа, который входил в элегические контексты под влиянием Байрона. При этом мы, разумеется, не можем достоверно утверждать, что именно непосредственное впечатление от текстов Байрона сделало возможной такую концепцию мотива у Пушкина. Мы предполагаем, что она возникает в результате воздействия разнообразных текстов-посредников, в том числе и «наговоров» друзей вроде Вяземского. Не следует сбрасывать со счетов и общую логику литературных процессов, обуславливавшую в ряде случаев «байронизм до байронизма» (как в уже обсуждённом стихотворении «К мечтателю»). Во всяком случае элегия «Погасло дневное светило...» ознаменовала как для читателей, так и для самого автора точку отсчёта полноценного литературного байронизма в России.

Стихотворение «К морю», в отличие от «Погасло дневное светило...», было помещено автором не в раздел «Элегии», а в раздел «Разные стихотворения» (см.: [12]), и его жанровая принадлежность осознавалась по-разному современниками и современными читателями: Белинский называет его «одой» по признаку сосредоточенности поэта на предмете, который он воспекает («Разделение поэзии на роды и виды»<sup>2</sup>), а современный теоретик жанра видит в нём элегию с присутствием одической интонации<sup>3</sup>. С позиций сегодняшних определений лирических жанров есть все основания для того, чтобы определить «К морю» как стихотворение смешанной жанровой природы с преобладанием элегического модуса (отчего, видимо, сам автор был осторожен и не стал помещать его в раздел «Элегии», тем более что феномен «бурной», эмоционально раскованной элегии в духе Байрона тогда, в середине 1820-х годов, ещё не вполне определился). Л.Г. Фризмэн, соста-

---

<sup>1</sup> О.А. Проскуриным отмечено это сходство в отношении элегий «Погасло дневное светило...» и «На развалинах замка в Швеции» («Тень друга», где также есть такой «шум» — «однообразный шум и трепет парусов», — в сравнение не привлекалась) [10]. Интересно, что рассуждая о постоянных, как он утверждает, «фоносемантических» батюшковских «корреспонденциях» в тексте Пушкина [там же], исследователь не обращает внимание на очевидное отличие в разработке пейзажного мотива у этих авторов.

<sup>2</sup> См.: Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9 тт. Т. 3. — М.: Худож. лит., 1978. С. 333.

<sup>3</sup> См.: «в элегии "К морю" ощутима временами одическая интонация» [9].

витель тома «Русские элегии» для серии «Библиотека поэта», помещает «К морю» среди других, «беспорных» пушкинских элегий [14: 630].

Оба «морских» стихотворения первой половины 1820-х годов связаны явной сочувственной связью и более позднее стихотворение содержит мотивные переключки с более ранним — пусть и немногочисленные, но характерные: угрюмость — мрачность (ситуативная) океана/моря, обстановка шума и гула. Переключки мотивов образуют даже нечто вроде мерцающего сюжета: стремление героя «к пределам дальним» — констатация «Не удалось навек оставить // Мне скучный, неподвижный берег, // Тебя восторгами поздравить // И по хребтам твоим направить // Мой поэтический побег» [11: т. 2, 7–8, 180–181]. Тем принципиальнее различия.

И стихотворение 1820 года, и стихотворение 1824 года содержит байронический жест: обращение к морской стихии. Но если в первом случае это троекратное обращение («Волнуйся подо мной, угрюмый океан») является, так сказать, элементом пейзажной рамки, обрамляющей элегические воспоминания, то во втором море является полноценным лирическим адресатом и основной темой. Каковы черты этого адресата? Такого разнообразия черт в этом мотиве русская поэзия ещё не достигала. В облике «свободной стихии» подчёркнуты гордость и неодолимость, гармонизм («торжественная краса») и источники дисгармонии («прихоть», «своенравие»). В своей изменчивости свободная морская стихия контрастна по отношению к однообразию «окованной» суши: «Судьба земли повсюду та же» (противопоставление, восходящее к CLXXIX и последующим строфам четвёртой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»).

Но главное в образе пушкинского моря — глубинный, дружеский резонанс между лирическим героем и морем. Перед этим резонансом отступает вся совокупность эмблематических значений, характерных для мотива в традиции. Море посылает герою призыв и содержит отзыв на глубинные порывы героя. Это созидающий дух и по отношению к героям романтической эпохи (о Байроне: «Он духом создан был твоим»), и по отношению к пушкинскому лирическому герою, который «полон» морем и его родственными состояниями. Ещё один важнейший момент: море становится обозначением открытых и неясных возможностей: «О чем жалеть? Куда бы ныне // Я путь беспечный устремил?», «Теперь куда же // Меня б ты вынес, океан?». С мотивом оказывается связан открытый вопрос, проблематизирующий героя. Ср. у Баройна: «The waters heave around me; and on high // The winds lift up their voices: I depart, // Whither I know not» («Вокруг меня вздымаются воды, а в высоте ветра возвышают свои голоса: я уезжаю, сам не зная куда») [24: vol. 2, 216]. Именно эти моменты войдут в состав русской элегии 1820 — 30-х годов как конституирующие.

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

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

[8: т. 1, 346]

Здесь происходит включение в элегические рамки внутренней антитезы, связанной с морем как с фантазийным, т.е. наиболее свободным, состоянием души: область элегического воспоминания (о том, чего нет) приобретает облик воодушевляющего видения. Байронический характер мотива подчеркнут в строках «гул и плеск волны мятежной — // Музыку вечную обители прибрежной» реминисценцией мотива CLXXVIII строфы четвёртой песни «Паломничества Чайльд-Гарольда»: «There is a pleasure in the pathless woods, There is a rapture on the lonely shore, There is society, where none intrudes, By the deep Sea, and Music in its roar» (см. об этом: [16: 53—54]; здесь же приведён пример интерпретации этого мотива В. Г. Бенедиктовым в стихотворении 1837 года «Море», где возникает образ «гармонического рева», сочетающий элегический и антиэлегический элементы). Таким образом, место утраченной идиллии в элегии байронического типа может занять мотив «мятежной» романтической инспирации.

Примером наиболее последовательного подключения байронических мотивов к элегическому жанру являются «Фракийские элегии» В.Г. Теплякова (1829), где ситуация «Чайльд-Гарольда» является демонстративно прототипической для героя Теплякова: «фантастическая тень Чильд-Гарольда сопровождала г. Теплякова на корабле, принесшем его к фракийским берегам» (Пушкин, «Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова»; [11: т. 7, 287]). Общий элегический настрой, ориентированный на Байрона и на общепризнанный источник европейской элегичности — Овидия (ключевой мотив второй элегии: «Тебя ли вижу я, изгнанья края унылый?»; [8: т. 1, с. 612]), сопровождается вместе с тем, по определению Пушкина, «блеском и энергией» [11: т. 2, 294]<sup>1</sup>. Символизированное этими именами — Байрон и

---

<sup>1</sup> Это по-пушкински точное выражение заслуживает того, чтобы привести его полностью: «Вообще главные достоинства «Фракийских элегий»: блеск и энергия; главные недостатки: напыщенность и однообразие» [там же]. Если «энергия» входит в число определений, характеризующих романтизм байронического типа, то «од-

Овидий — сочетание общего элегического тона и энергичных романтических порывов здесь, как и у Байрона, оправдано метафорой морской беспредельности: «Мой безграничный дух гуляет на просторе» [8: т. 1, 617].

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

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

[там же: 617]

Море освобождает родственный ему «безграничный» дух лирического героя от элегических воспоминаний. Так ли это? Содержание этой элегии — исторические *воспоминания* о величественном прошлом народов (мотив, восходящий к т.н. «поэзии руин», ставшей одним из источников новоевропейского элегизма), населявших берега Причерноморья или приходивших на эти берега, и *элегические сетования* героя («О, для чего я нет родился // В их (скифов — Е.Т.) мирной, радостной глуши» [там же: 620]). Антиэлегический смысл третьей строки (о свободе от прошлого) сочетается с элегической обращённостью памяти в историческое прошлое и с элегическим же порывом к невозможной идиллии (альтернативной реальности) дикой и простой жизни. Таким образом здесь, как и у Пушкина, элегическое в границах одного текста программно сочетается с не-элегическим, причём такое сочетание обусловлено влиянием Байрона и прямыми указаниями на это влияние. Возможны два варианта сочетания этих элементов: 1) элегическая сюжетная рамка, охватывающая витальные порывы героя, и 2) не-элегическая ситуация, вмещающая элегические состояния души. Если говорить конкретно об идиллии простой жизни, то романтический эскапизм остаётся сколь жизненным сюжетом, столь и неосуществимой мечтой, отсюда жизненность элегии в мирах романтизма.

В этой связи интересна интерпретация байронического мотива «мо-

---

нообразии» является характеристикой элегической монотонии; см.: [3: 72–73]. В критическом отзыве Пушкина имплицитно содержится определение поэтики новой элегии, испытавшей влияние со стороны Байрона.

ре/океан» из «Паломничества Чайльд-Гарольда», принадлежащая Трилунному (Д. Ю. Струйскому). Речь идёт о стихотворении «Море» (1831), позже вошедшем в цикл «Байронова урна» (1832) и являющимся вольным переложением CLXXIX — CLXXXIII строф четвёртой песни поэмы Байрона. Интересно окончание CLXXXIII строфы в источнике и у переложителя. У Байрона: «thou (океан — Е.Т.) goes forth, dread, fathomless, alone» [24: vol. 2, 461] — «ты продолжаешь своё движение: ужасный, лишённый облика, одинокий». У Трилунного:

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

[8: т. 2, 249—250]

Кроме «витийственного распространения» источника, характерного для таких переложений<sup>1</sup>, обращает на себя внимание подчёркнутый элегизм, который развёртывается всего лишь из одного байроновского мотива: alone (одинокий)<sup>2</sup>. Это хорошо узнаваемый элегизм утраты («схоронишь ты знакомый мир») и влечения к недостижимому («о берегах застонешь ты»). Русский автор в границах вольного переложения сознательно соединяет байроновскую экспрессию и элегическую традицию.

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

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

[7: 120]

Здесь же возникает традиционный эмблематический мотив «утлого челна» судьбы, который хочет достичь берега, но может исчезнуть в «бездне гробовой» [там же]. Море, соответственно, уподобляется «житейскому океану» [там же]. Замечательно, что вся эта традиционность не отменяет у

<sup>1</sup> «Витийственное распространение» — выражение В.В. Капниста. (См. об этом: [17: 20—21].)

<sup>2</sup> Современный перевод может вообще избежать этого мотива. Ср. окончание CLXXXIII строфы в пер. В. Левика: «Над всем ты (море — Е.Т.) царствуешь, само себе закон» [1: т. 2, 288].

Полежаева главного: экспрессивной проблематизации основного мотива в духе Байрона:

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

[там же: 119]

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

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

[там же]

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

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

## Литература

1. Байрон, Дж. Гордон. Собрание сочинений. В 4 тт. — М.: Правда, 1981.
2. Батюшков, К.Н. Сочинения. В 2 тт. — М.: Худож. лит., 1989.
3. Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». — СПб.: Наука, 1994. — 240 с.
4. Державин, Г.Р. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1957. — 472 с.
5. Жуковский, В.А. Сочинения. В 3 тт. — М.: Худож. лит., 1980.
6. Козлов, И.И. Стихотворения. — Л.: Сов. писатель, 1956. — 348 с.

7. Полежаев, А.И. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1987. — 576 с.
8. Поэты 1820 — 1830-х годов. В 2 тт. — Л.: Сов. писатель, 1972.
9. Пронин, В.А. Элегия и ода — спор равных // Пронин В.А. Теория литературных жанров [Электронный документ] // URL: <http://www.hi-edu.ru/e-books/TeorLitGenres/tlj004.htm> (дата обращения: 08.03.2006).
10. Проскурин, О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 464 с. [Электронный документ] // URL: <http://www.ruthenia.ru/document/539013.html> (дата обращения: 17.05.2007).
11. Пушкин, А.С. Полное собрание сочинений. В 10 тт. — Л.: Наука, 1977 — 1979.
12. Пушкин, А.С. Стихотворения Александра Пушкина. — СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1826. — 192 с.
13. Рак, В.Д. Раннее знакомство Пушкина с произведениями Байрона // Рак В.Д. Пушкин, Достоевский и другие: (Вопросы текстологии, материалы к комментариям): Сб. ст. — СПб.: Академический проект, 2003. С. 64–100.
14. Русская элегия XVIII — начала XX века. — Л.: Сов. писатель, 1991. — 640 с.
15. Сахаров, В.И. Жуковский: поэзия чувства и «сердечного воображения» [Электронный документ] // Сайт Всеволода Сахарова — URL: <http://archives.narod.ru/Zuk.htm> (дата обращения 12.12.09).
16. Толстогузов, П.Н. Стихотворение Тютчева «Певучесть есть в морских волнах...». Структурная и тематическая роль цитат и реминисценций // Фил. науки. — 1999. — № 1. — С. 48–58.
17. Толстогузов, П.Н. Тютчев — переводчик Сarm. III 29 Горация // Тютчевский сборник: Межвузовский сборник научных трудов. — Биробиджан, 1998. — С. 20–41.
18. Тредиаковский, В.К. Избранные произведения. — М.-Л.: Сов. писатель, 1963. — 579 с.
19. Фрайман, Т.Н. Творческая стратегия и поэтика В.А.Жуковского (1800-е — начало 1820-х годов). — Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. — 157 с. [Электронный документ] // URL: <http://www.ruthenia.ru/document/532393.html> (дата обращения: 19.10.2006).
20. Французская элегия XVIII — XIX вв. в переводах поэтов пушкинской поры. — М.: Радуга, 1989. — 688 с.
21. Херасков, М.М. Избранные произведения. — М.-Л., 1961. — 409 с.
22. Шеллинг, Ф. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
23. Эмблемы и символы: Избранные Емблемы и Символы... прежде в Амстердаме, а потом во граде Св. Петра 1788 года с приумножением изданные. — М.: Интрада, 2000. — 367 с.
24. Byron, G.G. Poetical Works of Lord Byron. In 7 vol. / Ed. by E.H. Coleridge. — L.-N.Y.: Publishing House «John Murray», 1904 — 1922.
25. Poetical Works of Johnson, Parnell, Gray, and Smollett. With Memoirs, Critical Dissertations, and Explanatory Notes. [Электронный документ] // URL: <http://www.gutenberg.org/files/11254/11254-8.txt> (дата обращения: 21.09.2007).
26. Schiller, F. Über naive und sentimentalische Dichtung [Электронный документ] // URL: [http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2427&kapitel=1#gb\\_found](http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2427&kapitel=1#gb_found) (дата обращения: 10.02.2005).
27. Shenstone, W. The Poems of William Shenstone. Vol. I. — L.: College House, 1822. — 252 p.