

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 море¹, сколько ручей, озеро,

¹ 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»¹, 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»²), озеро у Ламартина («Le Lac»)³. 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

¹ 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.

² «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].

³ 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»¹) [там же: 117]².

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 раз³. 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 Леман⁴ «прерывистый рёв океана» («*torn Ocean's*

¹ «Отымают 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].

² 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]).

³ 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.

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

roar»¹) 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» (distraction) [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» — «wanted 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.]²).

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. //

¹ 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».

² 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]¹. 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-

¹ 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 разработки¹) 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» Гальционы² («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!..

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

² «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 взывает,
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 парусов¹). 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»²), а современный теоретик жанра видит в нём элегию с присутствием одической интонации³. 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-

¹ 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.

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

³ 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 созидательный 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]¹. Символизированное этими именами — Байрон и

¹ 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 застнешь ты!

[8: т. 2, 249—250]

Кроме «витийственного распространения» источника, характерного для таких переложений¹, обращает на себя внимание подчёркнутый элегизм, который развёртывается всего лишь из одного байроновского мотива: alone (одинокий)². Это хорошо узнаваемый элегизм утраты («схоронишь ты знакомый мир») и влечения к недостижимому («о берегах застнешь 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

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

² 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 (дата обращения: 10.02.2005).
27. Shenstone, W. The Poems of William Shenstone. Vol. I. — L.: College House, 1822. — 252 p.