

ЛЕОНИД Г. ФРИЗМАН  
Харьков

### УСТОЙЧИВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТИЛЯ РУССКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭЛЕГИИ И ИХ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ

В 1818 г. один из характерных представителей психологического течения в русском романтизме М. Милонов написал элегическое послание *К В. А. Жуковскому*. С восторгом отзывался он о стихах „любимого поэта“:

Как живы для меня, поэт, твои картины,  
Наставник в коих твой, натура вся видна;  
Сей вечер сумрачный, сходящий на долины,  
И обаяния владычица, луна,  
Что медленно взойдя в среду небес обширных,  
Сребристою струей расскла мрачный ток,  
Близ коего один, в мечтах, при звуках лирных,  
Ты внемлешь быстрых лет катящийся поток...<sup>1</sup>

То, что автор послания восхищается Жуковским, своим учителем, признанным главой школы, к которой принадлежал и Милонов, вполне естественно и закономерно. Но интересна своеобразная форма, в которой выразилось это восхищение. Магическую власть над душой читателя, присущую поэзии Жуковского, Милонов тонко и верно связывает с повторяемостью „картин“, к изображению которых склонен поэт. Притом говорится о них так, что ясно: это не только „картины“ Жуковского, но и его, Милонова, „картины“. Это приметы стиля, в которых правомерно видеть типологические признаки романтической элегии.

Наличие в романтических элегиях устойчивого круга тем, опорных образов, стилевых приемов, повторяющихся элементов лирической композиции — так называемых элегических штампов — отмечалось многими историками литературы. Но они не были еще предметом самостоятельного исследования. В этой статье хотелось бы рассмотреть некоторые, наиболее характерные черты стиля романтических элегий и объяснить истоки их притягательной силы, их идейно-эстетический смысл. Чтобы показать типичность этих черт,

<sup>1</sup> М. В. Милонов, *Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения*, СПб 1819, с. 159.

мы обратимся не только к прославленным элегиям великих поэтов, но и к массовой поэтической продукции, наводнявшей в 1810—1830-х гг. страницы русских журналов и альманахов. Многие из стихов, о которых пойдет речь, не вводились в научный оборот, некоторые даже не были напечатаны и сохранились лишь в архивных собраниях Москвы и Ленинграда.

Одной из характерных особенностей романтических элегий была тяга ее авторов к изображению осени, осенних пейзажей и воссозданию созвучных этим картинам размышлений и настроений. Андрей Тургенев, автор элегии *Угрюмой осени мертвящая рука* (1802), одним из первых ощутил, какие возможности для выражения уныния, скорби, меланхолии, охвативших его современников, представляло описание осени. Вслед за ним к той же теме обращаются все новые поэты. Романтику

Мил и сладостен не блеск весны живой,  
Не лета красота глаза обворожает,  
Но осень бледная, как нехотя, рукой  
С венка поблекшего лист по листу срывает<sup>2</sup>.

Сей разрушенья вид, сей тусклый, бледный свет,  
Всегда приятен мне, всегда пленяет снова;  
То речь прощальная, то дружеский привет  
В устах, которых смерть запечатлеть готова!<sup>3</sup>

Подобные меланхолические излияния повторяются в других элегиях: *Осень* и *Осеннее чувство* В. Красовского, *Осенний вечер* С. Саларева, *Осенний вечер* П. Шкляревского, *Осень* Н. Тепловой, *Разлука* А. Крылова, *Осенняя грусть* Ф. Глинки, *Осень* И. Кудрявцева, *На кладбище осенью* И. Картавцова. Осенняя природа в элегиях романтиков неизменно скорбит вместе с героем и, более того, ее увядание символизирует тщету всех человеческих надежд, бренность радостей, бесплодность стремлений. Даже в стихах о весне элегик склонен возвращаться мыслью к излюбленным картинам осени:

Весны приветливой не мил мне ясный взгляд,  
Не милы мне цветы, луга и воды...  
Ах! сердцу моему приятнее стократ  
Унылый вид осенняя природы!...<sup>4</sup>

Весеннее обновление природы способно лишь контрастировать с неизменными настроениями тоски и безнадежности, присущими романтическому поэту.

В полях с зефирами пробудится весна  
И явится в одежде обновленья,  
Но мира для души не возвратит она  
И новые волнет в нее мученья<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Г. Гагарин, *К меланхолии*, [в:] *Эротические стихотворения*, СПб 1811, с. 98—99.

<sup>3</sup> П. Межаков, *Осень*, [в:] *Стихотворения*, СПб 1828, с. 64.

<sup>4</sup> В. Олин, *Весна*, „Сын отечества”, 1822, № 19, с. 227.

<sup>5</sup> П. Теряев, *Элегия на кончину Л. И. Г-ской*, „Сын отечества”, 1822, № 14, с. 319.

Подобно излюбленному времени года, романтики находят и наиболее соответствующее их настроениям время суток: сумерки, вечер, ночь.

В час сумрака, в сей час священный,  
Когда прохладу льет роса,  
Спешу на холм уединенный  
Смотреть ночные небеса<sup>6</sup>.

Но более всего люблю тот час священный,  
Как гаснет в облаках, прощаясь с миром день,  
Как длинная с холмов в долины ляжет тень...<sup>7</sup>

Появляются такие стихи, как *Вечер Жуковского*, *Вечер Батюшкова*, *Вечер С. Раича*, *Вечер А. Глебова*, *Вечернее размышление К. Масальского*, *Осенний вечер П. Шкляревского*, *Зимний вечер Д. Глебова*, *Ночь Я. Севостьянова*, *Ночь Катенина*, *Ночь С. Саларева*, *К ночи В. Григорьева*, *Ночь С. Шевырева*. Тягу романтиков к изображению ночи глубоко и тонко объясняет Вяземский:

При блеске звезд в таинственный тот час,  
Как ночи сон мир видимый объемлет  
И бодрствует то, что не наше в нас,  
Что жизнь души — а жизнь земная дремлет...<sup>8</sup>

С этой тягой связано и то, что одним из самых распространенных, популярных элегических „штампов” становится луна. Романтическая элегия создает в ее честь ряд восторженных апофеозов.

Луна — „божество ночное” (Пнин), „сопутница драгая Моих мечтательных идей, Царица сонмов звезд золотая, Царица чувств моих” (Попугаев), „обаяния владычица” (Милонов), „Ночная томная лампада, Подруга скорби и мечты” (Домантович). Ей посвящены стихи Дельвига, Рылеева, Глинки, Вяземского, Туманского, Глебова, Картавцова и многих других поэтов.

Общеизвестно, что когда Кюхельбекер в 1824 г. подверг уничтожающей критике романтиков школы Жуковского, то первым в числе самых избитых штампов элегической поэзии оказалась луна, которая — разумеется — уныла и бледна...<sup>9</sup> Но значительно менее известно, что трафаретность и стертость этого образа пятью годами раньше осмеял сам Жуковский. Речь идет о его шутовском послании *Государыне императрице Марии Федоровне*. Готовя заказанное ему „донесение” о луне, романтический поэт тщетно скитается ночами, пытаясь „присмотреть” за ускользающим от него светилом. Вместо луны, приходится писать о солнце („Надобно отдать и солнцу справедливость!”). Неудача незадачливого романтика объясняется весьма прозаически:

И ежели моим стихам  
Не много удалось сказать о лунном свете,  
То не моя вина:

<sup>6</sup> Д. Глебов, *Память любви*, [в:] *Элегии и другие стихотворения*, Москва 1827, с. 68.

<sup>7</sup> М. В. Милонов, *Уныние*, [в:] *Сатиры, послания...*, с. 60.

<sup>8</sup> П. А. Вяземский, *Тоска*, [в:] *Стихотворения*, Ленинград 1958, с. 233.

<sup>9</sup> „Мнемозина”, 1824, с. 37.

В июне месяце луна,  
 Как я уже донес, едва-едва сияет;  
 Ее сонливый свет  
 Воображения совсем не пробуждает  
 И, глядя на нее, лишь сердится поэт<sup>10</sup>.

Казалось бы, избитый элегический штамп осмеян и дискредитирован. Но Жуковский счел необходимым высказать и другую, шутливо выраженную, но очень глубокую мысль: есть ли луна на небе или нет, в стихах поэта-романтика без нее не обойтись.

Если истинной луной  
 (Застенчивой или упорной)  
 Мы любоваться не могли,  
 Зато замену мы нашли  
 В луне прекрасной стихотворной.  
 Небесную, в небесной мгле  
 Оставив странствовать с звездами,  
 Мы стихотворную в столе,  
 Между летучими листками  
 Открывши, вызвали на св.т<sup>11</sup>.

Потому что важна — и Жуковский это великолепно понимает — не луна реальная, „небесная“, а те чувства, ассоциации, которые вызываются в душе ее образом, и эти-то чувства и есть правда романтической поэзии, подлинный предмет ее изображения. Ведь, как сказал сам Жуковский, „красота не в природе, а в душе человека“<sup>12</sup>.

Л. Я. Гинзбург тонко определила романтическую поэтику как „поэтику узнавания“<sup>13</sup>. За каждым привычным романтическим образом стоит мир чувств, наперед знакомых читателю и жадно ожидаемых им. Отсюда — поразительное однообразие того орнамента, которым окружал своего героя автор романтической элегии, однообразие той позы, которую неизменно принимал элегический герой, когда садился под дубом или на скале, на берегу и погружался в „мечтания“. Притягательная сила этой позы была так велика, что Д. Давыдов написал даже элегию (вольный перевод из Парни), где каждая строфа начиналась стихом: „Сижу на берегу потока“. Еще несколько примеров:

Не редко вечером, при солнечном закате,  
 Нося в душе своей сокрытую печаль  
 Сажусь под древний дуб, крутой горы на скате,  
 И взоры томные я простираю вдаль<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> В. А. Жуковский, *Полное собрание сочинений*, т. III, СПб 1902, с. 8.

<sup>11</sup> *Ibid.*, с. 9.

<sup>12</sup> Цит. по: А. Н. Веселовский, *В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“*, Петербург 1918, с. 446.

<sup>13</sup> Л. Я. Гинзбург, *О лирике*, Ленинград 1974, с. 29.

<sup>14</sup> П. Межаков, *Пустыня*, [в:] *Стихотворения*, с. 15.

Садится ль он дубов развесистых под тенью  
 На мягкой зелени, кропимой ручейком,  
 Внимает ли его приятному теченью,  
 Согбенный дуמוю или объятый сном...<sup>15</sup>

В мечтаньи я сажу на сей скале седой,  
 Угрюмым дубом осененный<sup>16</sup>.

Можно говорить о подобных фактах как об эпигонстве. Конечно, были и эпигоны, было бездумное следование „модным образцам“. Но одним лишь эпигонством этого единообразия поэтических структур, обнаруживаемого в романтических элегиях разных поэтов, все-таки объяснить нельзя. Эпигоны существовали всегда, но историко-литературный смысл эпигонства был в разные эпохи различен. Когда последователи Ш. Мильвуа вновь и вновь обращались к стержневому образу его знаменитой элегии *Падение листьев*, то дело здесь было не в бедности воображения, а в тяге к той идее, которая слилась с этим образом в восприятии современников. Существенна не только и не столько сама распространенность этого сравнения, но и однотипность, „штампованность“ его осмысления.

Когда осенний лист, на мшистый дерн упавший,  
 Вечерний ветер несет, из дола в дол крутя;  
 Тогда и я зову, как он, уже увядший:  
 О ветры бурные, несите с ним меня!<sup>17</sup> —

воскликает П. Новиков в элегии *Мой призрак*. Аналогичный смысл имеет это сравнение в *Воспоминании* Плетнева:

Как ветер полевой опавшими листьями  
 Играет на лугах по прихоти своей,  
 Так водит нас судьба вдоль жизненных путей<sup>18</sup>.

И у Шкляревского, в элегии *Осенний вечер*:

Листок валится за листком.  
 Так вянут наслажденья!<sup>19</sup>

Так и „дуб“, характерная деталь элегического орнамента, влек за собой цепь устойчивых ассоциаций.

Сей дуб  
 Для наблюдателя — оракул освященный,  
 Се времени глагол! се гордости урок  
 Он видел торжества, пиры, любовь, забавы,  
 Премены дивные бесчисленных племен...<sup>20</sup>

И разве одни лишь эпигоны обращались к традиционно-элегическим образам? Едва ли не вся русская романтическая поэзия ощутила влияние

<sup>15</sup> М. В. Милонов, *Похвала сельской жизни*, [в:] *Сатиры, послания...*, с. 33.

<sup>16</sup> В. И. Туманский, *Монастырь*, [в:] *Стихотворения и письма*, СПб 1912, с. 50.

<sup>17</sup> *Сочинения в прозе и стихах*, 1822, ч. I, с. 162—163.

<sup>18</sup> П. А. Плетнев, *Сочинения и переписка*, т. III, СПб 1885, с. 304.

<sup>19</sup> П. Шкляревский, *Стихотворения*, СПб 1831, с. 63.

<sup>20</sup> А. Родзянка, *Уединение*, [в:] *В удовольствие и пользу. Труды воспитанников унив. благородного пансиона*, ч. 2, Москва 1811, с. 34.

*Сельского кладбища Жуковского*, первые строки которого использовались последующими поэтами, как своеобразный „зачин“, помогающий настроить на нужную „волну“ воображение и эмоции читателя.

Уж солнце за горой — последний луч затмился,  
Во мрачность дикую закутались леса,

так начинает В. Туманский элегию *Поле Бородинского сражения*<sup>21</sup>. „В тот час, как солнца луч потухнет за горою” — *Вечер Батюшкова*<sup>22</sup>. „Уж солнце скрылось за горою” — элегия Е. П. Зайцевского *Кладбище*<sup>23</sup>. „Зари последний луч еще приметно бродит” — *Одиночество Тютчева*<sup>24</sup>. „Потух последний солнца луч” — дума К. Ф. Рылеева *Рогнеда*<sup>25</sup>:

Последний солнца луч вершины дальних гор  
Румяным блеском озлащает  
*Возращение на родину* Д. Глебова<sup>26</sup>

В осени мрачны дни, вечернею порою  
Когда свет солнечный скрывался за горою  
И тучные стада сбирались с полей,  
Окончились труды заботливых семей.

*Сельская идиллия* Ф. Слепушкина<sup>27</sup>

„Уж меркнет солнце за горами” — стих из *Кавказского пленника*<sup>28</sup>. „И гаснет день: усталою стопою идет рыбак берегов на тихий склон” — эта реминисценция из Жуковского вошла в стихотворение Лермонтова *Наполеон* (1829)<sup>29</sup>.

Не меньшее количество параллелей можно было бы привести и к строфе элегии *Славянка*, где „воспоминанье унылое [...] и урне преклонясь задумчивой главою [...] беседует о том, чего уж нет с неизменяющей мечтою”. У А. Тургенева „на камне гробовом печальный тихий Гений Сидит в молчании с поникшею главою”<sup>30</sup>. В элегии Дельвига *На смерть\*\*\** „восседит Терпенье на гробнице”<sup>31</sup>. У В. Иванова и В. Туманского в той же позе „сидит Меланхолия”:

Здесь Меланхолия, сестра Печали,  
На локоть опершись, сидит  
В глубоку думу погруженна<sup>32</sup>.

<sup>21</sup> Туманский, *Стихотворения и письма*, с. 45.

<sup>22</sup> К. Н. Батюшков, *Сочинения*, т. 1, СПб. 1887, с. 118.

<sup>23</sup> *Труды друзей*, Москва 1818, с. 31.

<sup>24</sup> Ф. И. Тютчев, *Стихотворения, письма*, Москва 1957, с. 309.

<sup>25</sup> К. Ф. Рылеев, *Думы*, Москва 1975, с. 23.

<sup>26</sup> Глебов, *Элегии...*, с. 21.

<sup>27</sup> Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР, оп. I, № 598, л. 18 об.

<sup>28</sup> А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений*, т. IV, Москва—Ленинград 1937.

<sup>29</sup> М. Ю. Лермонтов, *Сочинения в шести томах*, т. I, Москва—Ленинград 1954, с. 46.

<sup>30</sup> *Поэты 1790—1810 годов*, Ленинград 1971, с. 242.

<sup>31</sup> А. А. Дельвг, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1959, с. 159.

<sup>32</sup> „Амфион”, 1815, № I. с. 98.

Тут Меланхолия в вечерний тихий час  
 При шепоте древес, при месячном сияньи,  
 Сидит, погружена в приятное мечтанье  
 На гроб облокотясь<sup>33</sup>.

В *Кладбище* П. Теряева:

И вот одна печаль, над урной-гробовой  
 Воспоминания питается слезой<sup>34</sup>.

В элегии Д. Глебова *Монастырь*:

Дева юная, под трепетною ивой  
 В слезах недвижимо, на урну преклонясь;  
 Одна беседует с печалью молчаливой,  
 Встревожить мертвый сон любезного боясь<sup>35</sup>.

Не любопытно ли, что Вяземский, создавая свое *Негодование*, тоже обратился к этой конструкции, но для использования ее в целях политической сатиры:

С ругательным челом бесчеловечной славы  
 Бесстыдство предсидит в собрании вельмож<sup>36</sup>.

Охотно и многократно использовался образ „рука осени“, введенный в русскую элегию А. Тургеневым: „Угрюмой осени мертвящая рука“. Позднее его можно видеть в *Осеннем утре* Пушкина:

Уж осени холодною рукою  
 Главы берез и лип обнажены<sup>37</sup>.

В *Разлуке* А. Крылова:

Осень бледная губительной рукою  
 Оборвала листья поблекшие с ветвей<sup>38</sup>.

В элегии Г. Гагарина *К меланхолии*:

Осень бледная, как нехотя, рукой  
 С венка поблекшего лист по листу срывает<sup>39</sup>.

В *Осени* Д. Глебова:

Угрюмой осени безжалостной рукою  
 Цветы полей похищены с долины<sup>40</sup>.

Штампом становится в элегической поэзии 1810—1820 гг. и лирическая композиция стихотворения. Так произошло например со знаменитой элегией

<sup>33</sup> Туманский, *op. cit.*, с. 52.

<sup>34</sup> „Соревнователь просвещения и благотворения“, 1820, ч. 12, с. 318.

<sup>35</sup> Глебов, *op. cit.*, с. 19

<sup>36</sup> Вяземский *Стихотворения*, с. 137.

<sup>37</sup> Пушкин, *op. cit.*, т. I, с. 198.

<sup>38</sup> *Поэты 1820—1830 годов*, т. I, Ленинград 1972, с. 241.

<sup>39</sup> Гагарин, *Эротические стихотворения*, с. 99.

<sup>40</sup> Глебов, *op. cit.*, с. 24.

Баратынского *Разуверение* („Не искушай меня без нужды”), построение которой стало своего рода типом для других авторов. Вот начальные строфы нескольких стихотворений, композиционное сходство которых с элегией Баратынского не оставляет сомнений:

Не пробуждай во мне мечтаний,  
Не воспаляй моей крови,  
Не воскрешай очарований  
Давно забытой мной любви<sup>41</sup>.

Не обольщай меня напрасно  
Приветом пламенных очей  
И не ласкай меня бесстрастно  
Притворной нежностью твоей<sup>42</sup>.

Не ободряй меня, друг нежный,  
Приветной ласкою своей:  
Поверь, что рок мой неизбежный  
Еще продлит немного дней<sup>43</sup>.

Не отравляй моей тоски  
Улыбкой нежности притворной  
И сердце снова не влечи  
К мучениям любви упорной<sup>44</sup>.

Не отравляй моей души  
Безмолвной горести покой!  
И взором ласки не зови,  
И не пленяй меня собой<sup>45</sup>.

Но особенно показателен такой компонент стиля романтических элегий, как развернутые „спадающие” (завершающие) сравнения<sup>46</sup>. Мировоззренческая подоснова этого приема в том, что с его помощью единичное горе, отдельная судьба возводилась в закономерно повторяющееся явление. Поэтому для классической элегии оно не характерно, и появление его у Сумарокова отмечалось нами как исключение<sup>47</sup>. Но поэту-романтику оно помогло, пользуясь выражением Гегеля, подвести „единичные моменты созерцания и сердечного опыта под более общие точки зрения”<sup>48</sup>.

<sup>41</sup> М. А. Бестужев-Рюмин, *Безнадежность*, „Благонамеренный”, 1824, № 21—22, с. 250.

<sup>42</sup> Е. Зайцевский, *Элегия*. Цит. по: Д. Давыдов, *Полное собрание стихотворений*, с. 189.

<sup>43</sup> \*\**Предчувствие*. *Элегия*, „Северная звезда”, 1829, с. 129.

<sup>44</sup> Центральный государственный архив Литературы и искусства, ф. 341, оп. I, ед. 794, Альбом Калашниковой, л. 36.

<sup>45</sup> *Ibid.*, л. 37.

<sup>46</sup> См. об этом: Л. А. Булаховский, *Русский литературный язык первой половины XIX века*, Москва 1954, с. 451; В. В. Виноградов, *Стиль Пушкина*, Москва 1941, с. 224.

<sup>47</sup> См. Л. Г. Фризман, *Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова*, Москва 1973, с. 29.

<sup>48</sup> Г. Гегель, *Сочинения*, т. XIV, Москва 1958, с. 319.



Е. П. Зайцевский, завершая элегию *Одиночество*, не удовлетворяется одним „спадающим” сравнением и дает два — одно за другим:

Так ветер Юга прилетает  
Зимой к замерзшему ручью,  
Но не живет, не пробуждает  
Под хладом спящую струю.

Так дуб, перуном раздробленный,  
Стоит без листьев и ветвей  
Среди смеющихся полей,  
Весенним солнцем озаренных<sup>49</sup>.

Веневитинов, перевода *Веточку* Грессе, добавляет от себя строфу, содержащую „спадающее” сравнение: без этого элегия представляется ему незавершенной:

Вот наша жизнь! — так к верной цели  
Необоримою волной  
Поток нас всех от колыбели  
Влечет до двери гробовой<sup>50</sup>.

Использование этого приема в романтической элегии было более многообразным, чем это описано у Л. А. Булаховского и В. В. Виноградова. Нередки случаи, когда поэты переносили эти сравнения в начало своих элегий, и тогда они играли роль своеобразного „зачина”, а все остальное содержание, посвященное горестной участи человека, иллюстрировало „единичными моментами” действительности „общие точки зрения” романтической философии:

Как странник, сбившийся с пути  
И утрачен безвестной далью,  
Глядит назад с немой печалью,  
Не смея далее идти;  
Так я...<sup>51</sup> —

и все последующее стихотворение развивает ту же тему.

И даже когда в 1820-х гг. проблематика элегий расширяется за счет введения в нее политических мотивов, „спадающее” сравнение воспринимается создателями политических элегий и занимает значительное место в структуре создаваемых ими произведений.

И вы сокрылися, века полночной славы  
Побед и вольности века!  
Так сокрывается лик солнца величавый  
За громовые облака.

<sup>49</sup> *Поэты 1820—1830 годов*, г. I, с. 516.

<sup>50</sup> Д. В. Веневитинов, *Полное собрание стихотворений*, Ленинград 1960, с. 50. См. об этом: А. И. Журавлева, *Лермонтов и философская лирика 30-х годов*, „Филологические науки”, 1964, № 5, с. 7.

<sup>51</sup> П. А. Плетнев, *Решимость*, „Сын отечества”, 1822, ч. 16, с. 81.

Но завтра солнце вновь восстанет...  
 А мы... Нам долго цепи влечь;  
 Столетия протекут — и русский меч не грянет  
 Тиранства гордого о меч<sup>52</sup>.

Все это разные формы, в которых реализовалось единое в сущности явление, причем явление очень значительное — не разобравшись в нем, было бы трудно исследовать романтическую элегию и вообще романтическую литературу. Выясняя его природу, Л. Я. Гинзбург еще в 1929 г. отмечала, что мы имеем здесь дело не с оригинальными формулами, которые заштамповались от долгого употребления, „не со штампом, образовавшемся исторически, но со штампом изначальным и принципиальным”<sup>53</sup>. О том же писал и Г. А. Гуковский:

Эта повторяемость, эта „штампованность” элементов стиля сама по себе вовсе не была результатом упрощенческой работы эпигонов. Наоборот, она была органически свойственна самому стилю в целом<sup>54</sup>.

Но разные исследователи по-разному объясняли причины этого явления. Л. Я. Гинзбург связывала его с замкнутостью стиля элегической школы, недоступного для сырого, эстетически не обработанного слова и сосредоточенного лишь на том, чтобы выразить прекрасный мир тонко чувствующей души. Г. А. Гуковский акцентировал иную (чрезвычайно важную) сторону проблемы:

Сама психологическая среда, сфера эмоций, выражаемая этим словарем, субъективна, но не индивидуальна [...] самое я — „общечеловечно”, устойчиво в своих функциях, не отличается от других я [...] Отсюда повторяемость формулы, выражающая повторяемость общечеловеческого я<sup>55</sup>.

Необходимо, однако, учитывать, что элегические штампы имели основу и в единстве идей, эмоций, настроений, которые культивировала романтическая элегия. Термин „настроение-штамп” был употреблен А. И. Журавлевой<sup>56</sup>. Столь же правомерно, говоря о романтических элегиях, прибегнуть к таким определениям, как идея-штамп или эмоция-штамп.

Привыкши быть с моей тоской,  
 Я раздружился с упованьем<sup>57</sup> —

<sup>52</sup> Н. М. Языков, *Песнь барда во время владычества татар в России*, [в:] *Собрание стихотворений*, Москва—Ленинград 1948, с. 27.

<sup>53</sup> Л. Я. Гинзбург: *Опыт философской лирики (Веневитинов)*, [в:] *Поэтика*, Ленинград 1929, с. 85—86, *Academia*; *Русская поэзия 1820—1830 годов*, [в:] *Поэты 1820—1830 годов*, т. I, с. 16, 38 и др.

<sup>54</sup> Г. А. Гуковский, *Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века*, Ленинград, с. 236.

<sup>55</sup> *Ibid.*, с. 284.

<sup>56</sup> А. И. Журавлева, *О поэтах кружка Станкевича (из истории русского романтизма 30-х годов)*, „Вестник Московского университета. Филология”, 1967, № 4, с. 5.

<sup>57</sup> *Поэты 1820—1830 годов*, т. I, с. 405.

читаем мы в элегии А. А. Шишкова *Другу-утешителю*. Здесь нет никаких традиционно-элегических перефраз: ни „луны“, ни „гробниц“, ни „листочков“, ни других привычных стилевых аксессуаров романтической элегии. И тем не менее это штамп. Читатель воспринимал подобные стихи не как рассказ о несчастье отдельного человека, а как жалобу на жестокий жребий, гнетущий всех людей, на исконную и неустранимую несправедливость судьбы — и воспринимал правильно.

Когда Кюхельбекер бросил элегии обвинение в том, что „прочитав любую элегию Жуковского, Пушкина или Баратынского, знаешь все“<sup>58</sup>, он был неправ, потому что не увидел того нового и своеобразного, что было достигнуто к 1824 г. в преодолении сложившегося жанрового канона. Но он был глубоко прав в понимании самого этого канона, который стимулировал появление в разных произведениях сходных стилевых приемов, элементов лирической композиции, устойчивых образов — всего, что принято считать „элегическими штампами“.

Единая установка, так или иначе проявившаяся во всех типичных образцах жанра, в конечном счете объясняет все существенное в содержании и стиле этих произведений. Отсюда — и ограниченный круг элегических тем, потому что предпочтение отдавалось темам, способным наиболее глубоко и полно воплотить единое чувство и настроение. Отсюда — и устремленность к определенным художественным приемам — например, к приему „психологического параллелизма“. Объясняя, почему Лермонтов впоследствии отказывается от этого приема по мере нарастания реалистических элементов в его лирике, А. М. Гаркави убедительно объяснил это ограниченностью выразительных возможностей „психологического параллелизма“, не вмещавшего сложный, противоречивый комплекс дум и чувств человека<sup>59</sup>. Но то, что было недостатком с точки зрения реализма, было достоинством в глазах романтиков. „Психологический параллелизм“ как бы сглаживал индивидуальное своеобразие отдельных судеб и переживаний, возводя их к единообразному объяснению, к „идеештампам“.

Та же установка дает себя знать в ведущих тенденциях поэтического перевода в эпоху романтизма. Поэт-романтик склонен ослаблять индивидуальные, конкретные описания в оригиналах с целью большей обобщенности, подведения под изображение отдельных событий единой философской основы. Так Жуковский переводил *Сельское кладбище*. В этом смысл добавления, сделанного Веневитиновым к *Веточке* Грессе. К сходным выводам подводит материал, собранный В. Н. Топоровым, который анализировал стихотворение *Источник* — батюшковский перевод из Парни. Как указывает исследователь, русский поэт стремился

<sup>58</sup> „Мнемозина“, 1824, ч. 2, с. 36.

<sup>59</sup> А. М. Гаркави, *Заметки о Лермонтове*, [в:] *Ученые записки Калининградского гос. пед. ин-та*, 1959, вып. VI, с. 289.

усилить параллелизм описываемого (любовное свидание) и того, образом чего оно может быть (преходящность, мимоленность), [и] указать возможность более обобщенной и философической интерпретации<sup>60</sup>.

Аналогичная тенденция обнаруживается при сопоставлении стихов Баратынского *Под унылый, часто я* и оригинала — XXXV элегии А. Шенье<sup>61</sup>.

Эта установка создавала эстетический канон, который в какой-то степени воспринимался последующей поэзией, а в какой-то модернизировался, обновлялся. Но и тогда, когда в элегию вводилось новое, сознательно противопоставляемое этому канону, он продолжал жить в ней, потому что без него исчез бы эффект новизны, эффект контраста. Его действительное исчезновение стало возможно лишь в меру угасания самой романтической традиции.

Вот стихотворение Плетнева *Ночь* — один из колоритных образцов русской романтической элегии. Его целостный анализ помогает глубже понять роль, которую играли в этом (и не только в этом) произведении штампы, традиционную атрибуты стиля.

Задумчивая ночь, сменив мятежный день,  
 На все набросила таинственную тень.  
 Как опустелая, забвенная громада,  
 Весь город предо мной. С высот над ним лампада  
 Без блеска, без лучей унылая горит.  
 Их беспредельные, лазурные равнины  
 Во тьме освещены. Люблю твои картины,  
 Мерцанье звезд твоих, поэзии страна,  
 Когда в полночный час стоит меж них луна!  
 С какою жаждою, насытив ими очи,  
 Впиваю в душу я покой священной ночи!  
 Весь мир души моей, создание мечты,  
 Исполнен в этот миг небесной красоты;  
 Туда в забвении несусь, покинув землю,  
 И здесь я не живу, не вижу и не внемлю<sup>62</sup>.

Подлинное содержание и смысл этого стихотворения сосредоточены, конечно, в двух последних строках. Это исконно романтическое стремление в „очарованное Там”. Но для того, чтобы читатель проникся этим стремлением, его воображение исподволь готовится к этому соприкосновением с неясными, туманными и вместе с тем знакомыми смыслами, которыми полны предшествующие стихи.

Уже первый эпитет — „задумчивая ночь” — многозначителен и красноречив. Это не только ночь, это — пора размышлений, философского созерцания и самоанализа. Одним лишь этим эпитетом читатель предупрежден, что картины, которые пройдут перед ним будут не просто пейзажной зарисовкой, но — как говорил Белинский — „романтической природой,

<sup>60</sup> В. Н. Топоров, „Источник” Батюшкова в связи с „Le Torrent” Парни. [в:] *Ученые записки Тартуского гос. ун-та*, 1969, вып. 288, с. 319.

<sup>61</sup> См. об этом: Л. Г. Фризман, *Три элегии*, [в:] *Искусство слова*, Москва 1973, с. 75—77.

<sup>62</sup> Плетнев, *Сочинения и переписка*, т. III, с. 291.

дышащей таинственной жизнью души и сердца, исполненной высшего смысла и значения”<sup>63</sup>. Потому ночь эта „на все набросила таинственную тень” — снова эпитет, переключающий читательское воображение на волну романтического восприятия реалий. Антипод „задумчивой ночи” — „мятежный день” — и здесь одним словом охвачен целый комплекс явлений, на этот раз навязчивых, ненавистных романтику, мешавших свободному полету его раскрепощенного духа.

Не случайно местом действия избран город. И эта деталь подчинена понижаящему все стихотворение стремлению — „покинуть землю”. То, что эта земля — не скат горы, не берег ручья, не излюбленный элегическими поэтами уединенный уголок, а именно город, усиливает основную антитезу стихотворения. Мельком упомянутый „город” более не возникает в стихотворении. Поэт на него не смотрит и его не видит („здесь я не живу, не вижу и не внемлю”). Зато подробно описана небесная „лампада” — разумеется „унылая”, без блеска, без лучей освещающая мир, творимый воображением поэта — „беспредельные лазурные равнины”. Не ночное небо видит он, а „поэзии страну”, и ночь, дающая возможность эту страну увидеть, наделяется теперь новым эпитетом — „священная”. Происходит полное слияние природы с душой человека: он впивает ее в душу, и душа „исполняется” „в этот миг небесной красоты”. И лишь теперь звучит призыв покинуть землю, ощутить раскованность человеческого духа, как писал Шеллинг, „противопологать всему существующему свою действительную свободу”<sup>64</sup>.

Нельзя не видеть, что идея этого стихотворения выражена главным образом с помощью элегических штампов, но в обращении к ним поэт проявил вовсе не бездумную подражательность, а тонкое эстетическое чутье и мастерство, он понимал их необходимость, меру их соответствия своей творческой задаче. Потому *Ночь* вводит нас в особый мир, создаваемый поэтикой романтических элегий, и позволяет видеть те особенности стиля, которые (может быть, не столь концентрированно) воплотились и в других образцах романтической лирики.

Русская романтическая элегия создавалась усилиями многих поэтов, среди которых были выдающиеся лирики, были писатели второго ряда и совсем малоодаренные версификаторы. Среди написанных ими элегий есть произведения, которые и сейчас волнуют воображение и, быть может, никогда не утратят своего места в духовной сокровищнице человечества, а есть настолько беспомощные, что способны вызвать лишь пренебрежительную улыбку современного читателя. Но историк литературы может и должен видеть в русской романтической элегии единое и целостное эстетическое явление, которому принадлежит важное место в процессе литературной эволюции в России — и шире в нравственной, духовной истории русского общества.

<sup>63</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, т. VII, Москва—Ленинград 1955, с. 219.

<sup>64</sup> *Литературная теория немецкого романтизма. Документы*, Ленинград 1934, с. 12.

Созданная поэтами разного уровня и состоящая из произведений разной эстетической значимости русская романтическая элегия решала единую задачу. Она вознесла вопль о глубоком неблагополучии существующего мира, о силе зла, об изменчивости счастья, о мучительных диссонансах действительности. Она не объясняла причины тех болезней, которые нес в себе ее век и сделать этого не могла. Если бы она задалась такой задачей, то выяснилось бы, что причины, вызывающие скорбь и тоску романтиков, обусловлены их временем. И тогда сама эта тоска, сама скорбь утратила бы тот всеобъемлющий, „космический” характер, какой она имела в романтических элегиях. Став по сути глубже и сильнее, обвинение, брошенное миру романтиками, было бы в их глазах ослаблено, почти обесценено. Романтическая элегия перестала бы быть собою, как это и произошло позднее, когда в романтическую элегию проникают реалистические веяния.

С точки зрения последующей эпохи в романтической элегии обнаруживалась ограниченность, ее протест представлялся недостаточным, бессильным. Но без этой ограниченности романтическая элегия не могла бы выполнить своей собственной исторической функции.

Характеризуя творчество крупнейшего из создателей русской романтической элегии — Жуковского, Белинский с полным основанием видел в его произведениях

цельный период нравственного развития нашего общества. Их можно находить односторонними, но в этой-то односторонности и заключается необходимость, оправдание и достоинство их<sup>65</sup>.

Эту-то необходимую односторонность романтической элегии мы и видим в „штампованности” отдельных элементов ее стиля — образов, построений, поэтических фигур, приемов, средств, особенностей лирической композиции, которые оказались наиболее продуктивны и определяли „облик” жанра в глазах читателя. Но целью является не регистрация и не классификация этих элементов, а понимание их художественного функционирования. Полагаем, что необходимо решительно возражать против получившей распространение точки зрения, согласно которой структурно-типологический анализ является исключительно или преимущественно анализом художественной формы и призван выяснить лишь одно: „как сделано” произведение искусства.

По нашему убеждению в сферу типологического исследования входят вопросы, почему произведение „сделано” так, а не иначе, как оно осуществляет свою функцию. Необходимо в каждом „микроэлементе” формы увидеть просвечивающееся сквозь него содержание. Специальное внимание уделяемое определенному поэтическому приему, например, „спадающим” сравнениям, „психологическому параллелизму”, тем или иным элегическим штампам оправдано лишь в том случае, если в конечном итоге мы раскрываем его мировоззренческий смысл, его философскую подоснову, и самую распрост-

<sup>65</sup> Белинский, *op. cit.*, с. 241.

раненность этого приема объясняем, исходя из структуры, элементом которой он является.

Хотелось также показать, что как бы ни была велика роль, принадлежащая в рассматриваемом произведении тому или иному элементу его структуры, его необходимо рассматривать не автономно, а системно, как составную часть целого — в его реальном взаимодействии с другими компонентами стиля. Такой анализ ведет нас в конечном итоге к более глубокому пониманию художественной целостности, к подлинному постижению произведения искусства.

## PODSTAWOWE ELEMENTY STYLU ROSYJSKIEJ ELEGII ROMANTYCZNEJ I ICH FUNKCJA IDEOWO-ESTETYCZNA

### STRESZCZENIE

Jedna z najbardziej charakterystycznych właściwości poetyki elegii romantycznej to niewątpliwie posługiwanie się ich autorów zespołem tematów stosunkowo ograniczonym i stałym, ponadto zaś obrazami pomocniczymi do określonych nastrojów oraz chwytami stylistycznymi — krótko mówiąc — swoistym szablonem elegijnym.

Monotonia ornamentyki, którą autorzy elegii niejako skrępowali swego bohatera, skłonność do stosowania ciągle tych samych obrazów, powtarzalność, szablonowość ich znaczeń, wreszcie uderzające podobieństwo kompozycji lirycznej bardzo wielu utworów, tego wszystkiego nie można wytłumaczyć samym faktem epigoństwa. Rzecz nie w nikłej pomysłowości czy też w ubóstwie wyobraźni tych czy innych autorów, lecz w społecznej aktualności i znaczeniu idei, które znajdowały swe odbicie w elementach stylu ówczesnych poetów. Szablon elegijny służył specjalnym celom; dzięki niemu czytelnik odbierał elegię nie jako opowiadanie o niedoli pojedynczego człowieka, lecz jako żal nad cierpieniem okrutnie i bezlitośnie przygniatającym wszystkich ludzi, nad nieuchronną i nie kończącą się niesprawiedliwością losu — i ten właśnie odbiór był prawidłowy. Ten sposób pomagał poecie romantycznemu, mówiąc słowami Hegla — „pojedyncze doznania i poruszenia serca podciągać pod znacznie ogólniejszy punkt widzenia”.

Niezależnie od tego, jak poważną rolę odgrywał w elegii romantycznej dowolny element jej struktury stylistycznej, element taki należy rozpatrywać nie autonomicznie, lecz systemowo, jako składową część całości, w ścisłej zależności od innych komponentów stylu. W toku analizy (traktując rzecz przykładowo) elegii P. A. Pletniewa *Noc* można zauważyć, że idea tego utworu wyrażona została przede wszystkim za pomocą szablonów elegijnych, wszakże szablony te potraktował poeta nie jako coś bezduszenie naśladowczego, lecz jako coś, co ująć trzeba z subtelnym wyczuciem estetycznym i mistrzostwem; doskonale zdając sobie sprawę z konieczności stosowania tych środków, z całą wyrazistością ustalał miarę dla ich odpowiedniości wobec własnych zadań twórczych.

Badacz uznał, że jego celem nie będzie jedynie rejestracja i klasyfikacja poszczególnych elementów stylu: obrazów, układów językowych, figur poetyckich czy też szczególnych właściwości lirycznej kompozycji elegii romantycznej, lecz pogłębione zrozumienie ich funkcji estetycznych. Chodziło nie tylko o wyjaśnienie, jak zbudowany jest dany utwór artystyczny, ale o udzielenie odpowiedzi na pytanie, dlaczego jest on skonstruowany tak, a nie inaczej, jak realizuje on swe zasadnicze funkcje, jak

poprzez jego mikroelementy prześwieca jego zasadnicze znaczenie. Tego rodzaju analiza prowadzi w ostatecznym podsumowaniu do znacznie głębszego zrozumienia syntezy artystycznej, do właściwego wyjaśnienia istoty literackiego dzieła sztuki.

Przełożył *Jan Trzynadłowski*

## BASIC ELEMENTS OF STYLE OF RUSSIAN ROMANTIC ELEGY AND THEIR IDEOLOGICAL AND AESTHETIC FUNCTION

### SUMMARY

The fact that the authors of a romantic elegy employ a relatively limited and unchangeable set of themes, auxiliary images for certain moods, and stylistic conventions—in short—a specific elegiac pattern, is one of the most characteristic features of the poetics of a romantic elegy.

Monotony of ornamentation with which the authors of an elegy have tied their hero, the tendency of using always the same images, repetability, triteness of their meanings, striking resemblance of lyrical composition among very many texts, all this cannot be explained by the mere fact of imitation. It is neither the problem of faint inventiveness nor poverty of imagination of the authors but the problem of social timeliness and meaning of the ideas which have found their reflexion in the elements of style of contemporary poets. Elegiac pattern served special purposes: thanks to it a reader decoded an elegy not as a tale about the misery of an individual, but as sorrow over the ruthless misery of all mankind, over inevitable and never ending injustice of fate—and this was a correct reception. Thus, to quote after Hegel, it helped a romantic poet „to look at individual sensations and tremblings of the heart from a more general point of view.”

Irrespective of the fact how important a role in a romantic elegy a given element of its stylistic structure played, such an element should not be considered separately but systematically, as a component part of a whole, in close relationship with other components of style. In the course of analysis—for instance—of P. A. Pletnev's elegy *The Night* one can notice that its idea has been expressed mainly with the help of elegiac patterns, however these patterns were treated not as something to be slavishly followed but as something to be handled with subtle aesthetic intuition and mastery; the poet perfectly realized the necessity of using these means, and clearly established the proportion of their adequacy to his own creative purposes.

The scholar decided that his purpose would not only be to list and classify individual elements of style: images, linguistic constructions, poetical figures or particular features of lyrical composition of a romantic elegy, but to understand their aesthetic functions. He not only wanted to explain how a given poem is built but to answer why it is constructed in such a way, how it realizes its basic functions, how the real meaning shows through its microelements. Such an analysis finally leads to a deeper understanding of artistic synthesis, to a correct explanation of the nature of a literary work.

Translated by *Ewa Stachniak*