

УДК [82-143+82-144]:821.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

**В.И. Козлов**

## **ПУБЛИЧНОЕ ПРОЩАНИЕ ИЛИ ЛИЧНАЯ УТРАТА? ДВЕ МОДЕЛИ ЭЛЕГИИ НА СМЕРТЬ ПОЭТА**

Рассматривается жанровая модель элегии на смерть поэта, которая имеет особенности лирического сюжета, речевой установки лирического субъекта, собственный круг постоянных мотивов. Генетически связанная с элегией на смерть элегия на смерть поэта имеет свою собственную траекторию развития, определяемую спецификой ее художественного мира.

**Ключевые слова:** *русская лирика, жанры, жанровая модель, художественный мир, элегия на смерть, элегия на смерть поэта, лирический сюжет.*

**Козлов Владимир Иванович** – канд. филол. наук, преподаватель кафедры отечественной литературы XX века факультета филологии и журналистики Южного федерального университета  
Тел.: 8-961-293-45-454  
E-mail: kozlov.ingup@gmail.ru

Элегия на смерть поэта объяснимо связана с элегией на смерть как таковой. Корни последней ведут к долитературному жанру похоронных причитаний и заплачек, известному практически всем народам. Такие причитания, по сути, были встроены в похоронный обряд, в котором разыгрывался переход, «перемена статуса человека, осмысленная в пространственных категориях» — «выход его из одного локуса... и вход в другой» [Седакова, с. 32]. При этом у «плача» особая, отличная от символики всего обряда, роль: «Доминирующий мотив ритуального плача – невозвратность того, что жизнь прервалась и более не продолжится» [Тюпа, с. 123].

Д. С. Лихачев отмечает особенности причитаний – «господство настоящего времени» и связанная с этим «импровизационность». Плачи наполнены восклицательными и вопросительными конструкциями, «и здесь дело не только в том, что эти конструкции делают плачи более эмоциональными, а в том, что это наиболее простой способ реагировать на настоящее, о котором плакальщица мало что может рассказать присутствующим родственникам и соседям» [Лихачев, с. 36]. «Естественное» исполнение причитания возникает по совершенно определенному поводу и имеет специфическую эмоциональную атмосферу, неповторимую не только в условиях записи, но и при следующем причитании. Поэтому и текст причитаний принципиально неповторим» [Чистов, с. 260 – 261]. Отсюда же – сохранившаяся и в современной жанровой модели

элегии на смерть связь с действительностью. Как без похорон нет причитания, так без реальной смерти нет элегии на смерть. В некотором смысле эта жанровая модель *до сих пор вписана в похоронный обряд* — в качестве необязательного, но ожидаемого элемента.

Установка на импровизацию, однако, сделала причитание достаточно схематичным жанром с легко опознаваемыми общими местами. Рассказ о событиях здесь ведется «однолинейно», при этом художественное время — замкнуто: у него есть начало и конец, между которыми укладывается *судьба человека*. «Судьба, доля и горе, выявляясь в прошлом и предносясь перед мысленным взором плакальщицы в будущем, являются выражениями надвременного настоящего — художественной доминанты причитаний» [Лихачев, с. 40]. Вот эта *установка на «судьбу»* — с одной стороны, ее слагание в процессе рассказывания-воспоминания, с другой — оформление жизни как состоявшегося целого — является второй ключевой чертой, которая возникла еще в причитаниях и которая не утратила своей значимости после возникновения литературной традиции элегии на смерть.

*В одеждах траурных, потупя взор уныло,  
Элегия, скорбя, над гробом слезы льет.*  
(Пер. Э. Линецкой) [Буало, с. 68]

В общеевропейской литературной традиции связь элегии и надгробного плача, не обязательная в неканоническую эпоху, оказалась закреплена авторитетом Н. Буало.

Но особые черты элегия на смерть приобретает в зависимости от того, кем именно был умерший. Причем, можно говорить о том, что указанная зависимость — та черта, которая не исчезла при переходе жанра из канонической эпохи в неканоническую. В частности, смерть человека, которого можно охарактеризовать как героя, сообщала элегии на смерть одические черты. Это понятно: лирическая ситуация «кладбищенской» элегии располагала к тому, чтобы вспомнить о бренности человеческой жизни, лирическая ситуация элегии на смерть — к тому, чтобы вспомнить о том, чем была полна жизнь почившего. Она могла быть полна подвигом, творчеством, чувством.

Видимо, нужно сказать, что указанная зависимость работает тогда, когда умерший по своим характеристикам близок герою элегии на смерть XVIII в., которая представляла собой публичное надгробное слово по поводу смерти общественно значимого лица. Чем выше эта значимость, тем больше акцент автора на рассказ о его деятельности — и чем более убедителен этот рассказ, тем меньше в этой элегии остается собственно поэтики личной утраты, открытой жанром в пушкинскую эпоху [см. Козлов, с. 110 – 113]. И тем не менее, мы сравнительно легко отличим элегию на смерть деятеля образца XIX в. от такого же опыта образца предыдущего столетия.

Дело в том, что при переходе в неканоническую эпоху меняется само представление о том, *кто именно* является типовым носителем

героического. Найти во второй половине XIX в. элегии на смерть монарших особ непросто, крупные чиновники теперь чаще удостаиваются эпиграмм. Это потому, что главный герой наступившей эпохи — поэт. И каждый умерший, который обладает общественной значимостью, в некотором смысле уподобляется поэту, приобретает в элегии на смерть его типовые черты.

Еще в 1820-х гг. сюжет о смерти поэта, как правило, реализовывался в рамках исторической элегии. В ней поэт выступал как деятель, в уста которого вкладывался пламенный предсмертный монолог. Таковы при всей их разности «Умирающий Тасс» (1817) К. Батюшкова, «Андрей Шенье» (1825) А.С. Пушкина. В эти же годы появляется целый ряд текстов, осмысляющих сам феномен поэта — «Поэт» (1826 – 1827) Д. В. Веневитинова, «Поэт» (1827) А. С. Пушкина, «Поэт» (1828) юного М. Ю. Лермонтова. Все эти стихотворения трудно назвать элегиями, скорее — это определенная разновидность обновленной оды, в которой объединена установка на постижение исключительного феномена (у Веневитинова «поэт», к примеру, — «сын богов») и попытка поднять над обыденностью его порой парадоксальную натуру. Этот парадокс схвачен в пушкинской формуле: *«И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он»* [Пушкин, с. 22].

Один из первых примеров новой элегии на смерть поэта — стихотворение «На смерть Гете» (1833) Е. Баратынского. Фактически можно говорить о том, что, как только неканоническая поэзия переосмыслила саму элегию на смерть, эта жанровая модель получила дополнительную «подпитку» в виде «темы поэта и поэзии». Приведем лишь первую и последнюю строфы:

*Предстала, и старец великий смежил  
Орлиные очи в покое,  
Почил безмятежно, зане совершил  
В пределе земном всё земное!  
Над дивной могилой не плачь, не жалей,  
Что гения череп — наследье червей.* [Баратынский, с.174 – 175]

Безусловно, элегия на смерть поэта — одна из жанровых моделей, в которых начала совершаться рефлексия о судьбе творчества и творчестве как судьбе. Потому важным элементом лирического сюжета в такой элегии оказывается признание состоятельности творческого пути. В стихотворении Баратынского это признание осуществляется через призыв «не плачь» — и объяснение его кажущейся парадоксальности: *«На все отозвался он сердцем своим, / Что просит у сердца ответа»*. Поэт здесь оказывается в роли *идеального человека* — человека, сделавшего в жизни все, что вообще способен совершить человек. Но речь при этом — не о служении государству, не о победе в войнах, не о восхождении на престол, как это было характерно для понимания героя в XVIII в. Для новой эпохи герой — поэт, выступающий как мерило человека, как *человек отзывчивый*.

*И если загробная жизнь нам дана,  
Он, здешней вполне отдышавший  
И в звучных, глубоких отзывах, сполна  
Все должное долу отдавший,  
К предвечному легкой душой возлетит,  
И в небе земное его не смутит.* [Баратынский, там же]

К моменту, когда появится «Смерть поэта» (1837) М. Ю. Лермонтова, образ поэта будет уже достаточно разработан и подпитан байроническим противостоянием «толпе» для того, чтобы текст на смерть Пушкина получил столь мощный резонанс. Лермонтов подчеркивает драму столкновения «гордого» «свободного» «гения» и «коварного шепота насмешливых невежд»:

*Не вынесла душа поэта  
Позора мелочных обид,  
Восстал он против мнений света  
Один как прежде... и убит!* [Лермонтов, с. 7]

Финал стихотворения Лермонтов превращает в политическую инвективу, но главное — он дал русской поэзии на много поколений вперед определенную трактовку мифа о смерти поэта в мире — это миф о всегда обреченном в земном мире гении, который легко может получать чисто социальную трактовку. Безусловно, резонанс этой трактовки во многом определялся масштабом умершего.

В целом значимость образа поэта в элегии на смерть определяется лермонтовским сочетанием «Свободы, Гения и Славы» — именно поэт показывает, что этот желанный союз возможен, в этом его общественная миссия. Потому в элегии на смерть поэта поэтика личной утраты, характерная для элегии на смерть, выглядела бы несколько неприлично — гений не может быть предназначен для одного человека, он — в существенной степени народное достояние. Можно обратить внимание и на то, что в стихотворении Лермонтова «Поэт» речь, строго говоря, шла о художнике — Рафаэле. Так и в элегии на смерть поэта фигура поэта не обязательно предполагает связь со сложением стихов. Скорее, речь идет о некоей внутренней причастности человека поэзии, понимаемой как определенное отношение к миру, мотивирующее значимую общественную роль вдохновителя.

Другая элегия на смерть Пушкина — «На память» (1837) — принадлежит перу П. Вяземского, близкого друга погибшего поэта. И показательно, что именно там, где можно было ожидать максимума личных переживаний, мы находим риторически выдержанное надгробное слово. Протицируем лишь отрывок:

*Одною думою, одним событьем полный,  
Когда на чуждый брег вас переносят волны  
И звуки родины должны последний раз  
Печально врезаться и отозваться в вас,*

*На память и в завет о прошлом в мире новом  
 Я вас напутствую единым скорбным словом,  
 Затем, что скорбь моя превыше сил моих;  
 И верный памятник сердечных слез и стона,  
 Вам затвердит одно рыдающий мой стих:  
 Что яркая звезда с родного небосклона  
 Внезапно сорвана средь бури роковой...* [Вяземский, с. 253]

Это — сдержанное надгробное слово, «памятник сердечных слез и стона», обращенное к широкой аудитории, а потому — личное лишь обозначается, главное же — запечатлеть в стихе для отъезжающих в «края далекие» ключевое событие родной страны — «что Пушкина уж нет».

И. Бродский писал об особом восприятии жанра элегии на смерть поэта в связи с подробным разбором «Новогоднего» (1927) М. Цветаевой: «...Трудно, подчас просто неловко бороться с ощущением, что пишущий находится по отношению к своему объекту в положении зрителя к сцене и что для него большее значение имеет его собственная реакция (слезы, не аплодисменты), нежели ужас происходящего» [Бродский, 1999, с. 192] — но поэт оговаривается, что к стихотворению Вяземского на смерть Пушкина это не относится. Фактически Бродский здесь реагирует на позднейшую *тенденцию проникновения черт элегии на смерть в жанр элегии на смерть поэта*. То, что нормально для элегии на смерть друга, неприлично, когда речь заходит о великом поэте — даже если пишущий действительно был его другом. Этический кодекс, консервирующий риторический стиль жанровой модели, но делающей этот архаизм осознанным приемом, — важный элемент элегии на смерть поэта.

Когда Н. Некрасов пишет стихи «Памяти Добролюбова» (1864), он уже хорошо знает, как должен выглядеть герой. Прочитируем лишь две строфы:

*Суров ты был, ты в молодые годы  
 Умел рассудку страсти подчинять.  
 Учил ты жить для славы, для свободы,  
 Но более учил ты умирать. <...>*

*Но слишком рано твой ударил час  
 И вещее перо из рук упало.  
 Какой светильник разума угас!  
 Какое сердце биться перестало!* [Некрасов, с. 113]

Вот это сочетание общественного «учительства», «вещего пера», великого «разума» и «сердца», сообщает элегии на смерть одические черты. И мы даже забываем, что Н. А. Добролюбов, на раннюю смерть которого написаны эти стихи, не был поэтом — и, тем не менее, он изображается по канонам изображения гения, заложенным Баратынским и Лермонтовым.

Стихотворение В. Брюсова «На смерть А.Н.Скрябина» (1915) показывает еще один значимый элемент лирического сюжета описываемой жанровой модели — мотив незавершенного дела, причем дела особого. Оно даже описывается преимущественно «высокой» одической лексикой.

*Он не искал — минутно позабавить,  
Напевами утешить и пленить;  
Мечтал о высшем: божество прославить  
И бездны духа в звуках озарить.*

*Металл мелодий он посмел расплавить  
И в формы новые хотел излить;  
Он неустанно жаждал жить и жить,  
Чтоб завершенным памятник поставить. [Брюсов, с. 368 – 369]*

Поэт здесь — воспевает «божество», мечтает «о высшем», выражает «бездны духа». И тут же возникает одический мотив «памятника» как бессмертного наследия смертного гения. Недаром элегия на смерть поэта иногда называется «профессиональной» элегией [Rigsbee]. «Рок» не дал завершить поэту начатое. И концовка у Брюсова ярко воплощает специфику мироощущения, в котором творчество — наивысшая ценность:

*И в дни, когда Война вершит свой суд  
И мысль успела с жатвой трупов сжиться, —  
Вот с этой смертью сердце не мирится! [Брюсов, там же]*

Стихотворение написано в апреле 1915 г. — в начале Первой мировой войны. Но одна смерть поэта ценностно перевешивает военную «жатву трупов». Эта вышедшая на первый план в эпоху модернизма иерархичность мира на самом деле была заложена в самой жанровой модели элегии на смерть образца XVIII в., где внимание достается заведомо неслучайным людям. Причем лирический сюжет развивается таким образом, чтобы максимально убедительно аргументировать эту неслучайность — это можно сказать и о стихотворении Брюсова. Как только главным героем эпохи оказывается поэт, сохранение жанровой иерархичности закладывает основу для мифа о художнике в «башне из слоновой кости». Элегия на смерть поэта, таким образом, продолжает традицию элегии на смерть XVIII в., в то время как собственно элегия на смерть двинулась другим путем — в сторону разработки личного переживания утраты.

Некоторые примеры позволяют думать, впрочем, что и элегия на смерть поэта развивается в сторону от риторической традиции к частному слову и переживанию потери. Особенно яркие два примера. Упомянутое «Новогоднее» М. Цветаевой, написанное памяти поэта Р.-М.Рильке, представляет собой «прежде всего исповедь» «перед поэтом» [Бродский, 1999, с. 194 – 195], она поздравляет его «с наступающим», пересказывает

ему сценки, обращается к нему по имени, сокращая дистанцию до частного разговора. Таково и стихотворение «Памяти Марины Цветаевой» (1943) Б. Пастернака — лишь две показательные строфы, в которых задано пространство частного общения с умершей один на один:

*Мне так же трудно до сих пор  
Вообразить тебя умершей,  
Как скопидомкой миллионершей  
Средь голодающих сестер.*

*Что делать мне тебе в угодю?  
Дай как-нибудь об этом весть.  
В молчаньи твоего ухода  
Упрек невысказанный есть. [Пастернак, с. 360]*

Смерть продолжает диалог, неоконченный при жизни, ее «невысказанный упрек» — реплика в разговоре, который понятен только двоим. Цветаева здесь, прежде всего, близкий человек. Никакого развития темы поэта и его роли вовсе нет. Финал — такой, какого на деле мог заслужить любой христианин:

*Пред домом яблоня в сугробе.  
И город в снежной пелене —  
Твое огромное надгробье,  
Как целый год казалось мне.*

*Лицом повернутая к Богу,  
Ты тянешься к нему с земли,  
Как в дни, когда тебе итога  
Еще на ней не подвели. [Пастернак, там же]*

Разве что в уподоблении целого города «надгробью», которое повернуло умершего к Богу, можно усмотреть особую способность поэта представлять перед небом за весь мир. И тем не менее, очевидно, что стихотворение, скорее, выламывается из традиции элегии на смерть поэта — причем, выламывается близостью обновленной элегии на смерть. Таков парадокс: *элегия на смерть человека, который по-этом не был, может быть выполнена как элегия на смерть поэта, а элегия на смерть человека, который был известен в качестве поэта, может быть просто элегией на смерть*. Примечательно и то, что тот же Пастернак на смерть Маяковского в 1930 г. откликнулся традиционной элегией на смерть поэта, в центре которой — общественная роль поэта: «*Твой выстрел был подобен Этне / В преддверье трусов и трусих*» [Пастернак, с. 311].

И. Бродский в развитии элегии на смерть поэта сыграл важную роль — он вернул к ней интерес и обновил ее риторическую традицию прививкой английского метафизического стиля. Вот один из первых его

опытов в жанре элегии на смерть поэта — стихотворение «На смерть Роберта Фроста» (1963).

*Позволь же, старик, и мне,  
среди мертвых финских террас,  
звездам в моем окне  
сказать, чтоб их свет сейчас,  
который блестит окрест,  
сошел бы с пустых аллей,  
исчез бы из этих мест  
и стал бы всего светлей  
в кустах, где стоит блондин,  
который ловит твой взгляд,  
пока ты бредешь один  
в потемках... к великим... в ряд.* [Бродский, т. 1, с. 229]

Примечательно то, как Бродский обыгрывает традиционный для этого типа элегии мотив приобщения умершего к пантеону бессмертных (см. [Федотов, с. 189 – 203]). В такой элегии появляется балладное начало — умерший является перед взором лирического «я». Иногда этот прием выходит на первый план — можно привести в качестве примера стихотворение Д. Самойлова «На смерть поэта», написанное памяти А. Ахматовой, или стихи Е. Рейна на смерть самого И. Бродского — «В северной деревне за седьмым перекатом...» (1996). Здесь введение балладных мотивов помогло отстранить интимно-биографический контекст (см. подробнее [Козлов, Мирошниченко, с. 35 – 43]).

Важно указать и на пересечение русской и английской традиций в элегиях Бродского на смерть поэта. В Англии эта жанровая модель вызревала внутри пасторальной поэзии (см. [Race]), потому в ней важную роль играл так называемый «жанрообразующий миф» «о скорбящей природе» [Свердлов, Стафьева, с. 234]. Именно природа у Бродского — основной соучастник лирического высказывания, поэт призывает ее откликнуться на свою скорбь, при этом именно «мир звезд» принимает умершего.

У.Х. Оден, с чьего стихотворения «Памяти У.Б. Йейтса» (1939) Бродский во многом списывал другую свою элегию — «На смерть Т.С. Элиота» (1965), — играл с английской традицией, используя образ Орфея. «По мифу, Орфей имеет магическую власть над природой; здесь же певец даже не имеет власти над своими поклонниками, скорее они — над ним. <...> Гротеск достигает предела в реализованной метафоре: читатели съедят и переварят все, что осталось от поэта, — его стихи» [Свердлов, Стафьева, с. 236 – 237]. Но, замечают исследователи, этой «демифологизации певца» Бродский не принимает, более того — вычитанные у Одена строки о времени, которое «боготворит язык и прощает / всех, кем он жив» (пер. Е. Касаткиной), кладутся им в основу мифа о поэте как «орудии языка» [Бродский, 2000, с. 373]. А пасторальная

английская составляющая жанра становится частью метафизического поэтического языка Бродского.

*От снега стекла становились уже.  
На перекрестках замерзали лужи.  
Под фонарем стоял глашатай стужи.  
И дверь он запер на цепочку лет.* [Бродский, т. 2, с. 115]

Этот язык для Бродского — стилистически обновленный эквивалент того языка, на котором была написана элегия Вяземского на смерть Пушкина. Во всяком случае в русской традиции Бродский считал себя продолжателем традиции, в которой поэтика личной утраты уходит на задний план перед величием поэта.

### Литература

- Баратынский Е.А.* Полное собрание стихотворений. Л., 1989.
- Бродский И.* Большая книга интервью. М., 2000.
- Бродский И.* Об одном стихотворении // *Бродский И.* Меньше единицы. Избранные эссе. М., 1999.
- Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1, 2. СПб., 1997.
- Брюсов В.* Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М., 1955.
- Буало.* Поэтическое искусство. М., 1957.
- Вяземский П.А.* Стихотворения. М., 1958.
- Козлов В. И., Мирошниченко О. С.* Воспоминание как привидение: о пограничной зоне элегии и баллады // Изв. ЮФУ. Филол. науки. 2011. № 1. С. 35–43.
- Козлов В.И.* Канон элегии на смерть: последний повод для встречи // Литература в диалоге культур: 8. Материалы международной научной конференции, Ростов н/Д., 2010. С.110-113.
- Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1957.
- Лихачев Д.С.* Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1999.
- Некрасов Н.А.* Избранные сочинения. М., 1947.
- Пастернак Б.Л.* Полн. собр. стихотворений и поэм. СПб., 2003.
- Свердлов М., Стафьева Е.* Стихотворение на смерть поэта: Бродский и Оден // Вопросы литературы. 2005. № 3.
- Седакова О.А.* Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. М., 2004.
- Тюпа В.И.* Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения: сб. статей. Ростов н/Д., 2012.
- Федотов О.* Поэт и бессмертие (элегии «на смерть поэта» в лирике Бродского) // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы междунар. научной конф. 2–4 сентября 2004 г. в Москве. М., 2005.
- Чистов К.В.* Народная поэтесса И.А.Федосова: очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955.
- Race W. H.* Classical Genres and English Poetry, N.Y., 1988.
- Rigsbee D.* Style of ruin. Josef Brodsky and the Postmodernist Elegy. Westport, Connecticut, London, 1999.