

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики ее преподавания

**Жанр элегии в творчестве Н. М. Карамзина: методика анализа
лирического произведения в школе**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа
допущена к защите
Зав. кафедрой

Исполнитель:
Уфимцева Диана Васильевна,
обучающаяся
группы ФРИЛ 1501z

дата

подпись

подпись

Руководитель:
Кудреватых Анастасия Николаевна,

Доцент кафедры литературы
и методики ее преподавания

подпись

Екатеринбург 2020

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. Элегия в теоретическом и историческом освещении

1.1. Элегия: к вопросу о жанровой природе

1.2. Русская элегия конца XVIII - начала XIX вв.

ГЛАВА 2. Своеобразие поэтики элегии в лирике Н. М. Карамзина

2.1. Лирический пейзаж в элегиях Н. М. Карамзина

2.2. Элегии настроений в творчестве Н.М. Карамзина

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Список используемой литературы

ВВЕДЕНИЕ

Считается, что жанр элегии достаточно популярен у исследователей, так как многие авторы (такие как И. Л. Альми, В. А. Грехнев, К. Н. Григорьян, Л. Флейшман и др.) посветили разработке этой темы множество достаточно подробных и точных статей. Нельзя не упомянуть также авторов монографий, посвящённых русской элегии последних двух веков (прежде всего, работы А. А. Боровской, В. Э. Вацуро, С. Р. Охотниковой, С. Сендеровича, Л. Г. Фризмана). Казалось бы, что эта тема вполне освещена в многочисленных работах исследователей, но стоит только попытаться проследить развитие русской элегии за последние 200 лет, как становится ясно, что сведений, которыми мы обладаем, недостаточно, чтобы увидеть перед собой подробную картину эволюции этого жанра. Даже определения этого жанра из общепризнанных и подробных источников, куда исследователь скорее всего обратится в первую очередь, не дают ясности хотя бы относительно жанровых особенностей элегии, не говоря уже о путях её развития в русской литературе. «Что являет собой элегия как таковая и в чём её надэпохальная уникальность, сказать невозможно в принципе» [Хализев 2002:358] утверждает самый распространённый учебник по теории литературы в постсоветский период. Здесь же В. Е. Хализев замечает, что единственно корректным является определение элегии «вообще» как «жанра лирической поэзии» [Хализев 2002: 358]. Исследования наших современников также не смогли внести ясность в этот вопрос. «Сейчас элегия не существует как литературный факт», — гласит «Поэтический словарь» [Зубков 2008: 349].

Нельзя сказать, что указанные тезисы могут вдохновить исследователя и наметить перспективы будущей работы в этом направлении, так как любой, кто намерится обратиться к русской элегии, будет поставлен перед неприятной необходимостью подвергать сомнению или даже опровергать

выдвинутые суждения предшественников. В отношении работы с лирическим наследием Н.М. Карамзина исследование усложняется ещё и тем, что жанр элегии не занимает главенствующего положения в творчестве писателя, обывателю Карамзин знаком исключительно как прозаик, а его произведения написанные в интересующем нас жанре долгое время не возбуждали достаточный интерес исследователей этой темы. Тем не менее, очевидна эволюция в подходе к оценке творческого наследия Карамзина-поэта: если на протяжении XIX и начала XX вв появилось считанное количество статей о Карамзине-поэте, то уже второй половине XX века положение заметно изменилось, во многом благодаря изданию стихов Карамзина в Большой серии «Библиотеки поэта», особенно «Полное собрание стихотворений», выпущенное Ю.М. Лотманом. В последние годы значительно увеличился научный интерес к поэтическому наследию Карамзина. Отрадно, что эта тема привлекает не только российских, но и западноевропейских специалистов. Несмотря на заметные продвижения в изучении поэзии Карамзина, необходимо признать, что на сегодня его поэзия изучается очень избирательно и внимания исследователей удостоиваются, как правило, узкие темы: подробно изучаются отдельные произведения, жанры и проблемы в его творчестве, а так как жанр элегии не занимает значительного места в поэтическом наследии автора, то и внимание исследователей эта тема почти не привлекает.

Этим и обусловлена **актуальность** предлагаемого исследования – жанр элегии в творчестве Николая Карамзина на сегодняшний день до сих пор мало изучен. В литературоведении практически отсутствуют исследования, посвященные данному вопросу.

Объект исследования - жанр элегии в творчестве Н. М. Карамзина («Осень», «Меланхолия» и другие).

Предмет – своеобразие поэтики жанра элегии в лирике сентименталиста.

Цель этой работы — изучить особенности поэтики жанра элегии в творчестве Н.М. Карамзина, определить её роль в лирике автора.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- исследовать жанр элегии в теоретическом аспекте;
- рассмотреть историю жанра элегии в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв.
- проанализировать особенности поэтики элегий и отметить их роль в лирике Карамзина.

Для решения этих задач применялись сравнительно – исторический и системно-структурный **методы исследования**.

Практическая значимость работы заключена в возможности использования ее материалов в образовательной деятельности в школах и ВУЗах.

Методологической базой исследования являются труды, посвященные изучению жанра элегии (С.И. Ермоленко, Пронин и др.); творчеству Н.М. Карамзина (Ю.М. Лотман, П.А. Орлов, В.Н. Топоров, Л.А. Сапченко, А.Н. Кудреватых и др.).

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринят специальный анализ элегий в творчестве Н.М. Карамзина в аспекте их поэтики, что позволяет уточнить представление о его поэзии.

Структура работы: введение, две главы с выделением параграфов, заключение и список использованной работы.

ГЛАВА 1. ЭЛЕГИЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКОМ И ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ

1.1 Элегия: к вопросу о жанровой природе

Литературоведы, как правило, рассматривают термин «элегия», опираясь на происхождение этого слова. В переводе с греческого элегия означает «жалобная песня». Из всех исследователей М.Л. Гаспаров даёт наиболее полное из всех определение этого термина, подробно описывая все жанровые особенности элегии: «лирический жанр, стихотворение средней длины, медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего - от первого лица, без отчетливой композиции». [Гаспаров 1978: 81] Исследователь А. П. Квятковский в словарной статье «Элегия» обращает внимание на античное происхождение жанра и более полно расписывает эмоциональный диапазон её содержания: «лирический жанр античной поэзии, стихотворение, проникнутое смешанным чувством радости и печали или только грустью, раздумьем, размышлением, с оттенком поэтической интимности» [Квятковский 1966: 350]. Другой исследователь И.Р. Эйгес даёт очень краткое определение элегии: «стихотворение с характером задумчивой грусти» [Эйгес 1925: 1111], зато далее в словарной статье следует подробная характеристика этого жанра с точки зрения его исторического развития, включая имена и произведения известных поэтов-элегистов разных эпох и примеры классических элегических мотивов.

Может показаться, что представление о жанре элегии давно принято и согласовано всеми исследователями, отличается стабильностью и восходит во многом к определению, которое дал этому жанру В. Г. Белинский – «песня грустного содержания». [Белинский 1954: 50.] Некоторые литературоведы просто повторяют эту формулы, другие предлагают близкие

к ней или чуть более подробные варианты: «обычно сравнительно небольшое стихотворение, проникнутое грустными мотивами» [Палкин 1979: 195]; «жанр печального раздумья, философического осмысления событий жизни» [Степанов 1974: 145]; «стихотворение средней длины, медитативного или эмоционального содержания (обычно печального), чаще всего от первого лица, без отчетливой композиции» [Гаспаров 1978: 81]; «жанр лирической поэзии, являющийся выражением преимущественно философских размышлений, грустных раздумий, скорбных переживаний» [Сысоева 2001: 19] и т. д.

Разнообразные интерпретации жанровой природы элегии, в частности его эмоционального регистра, в трудах отечественных исследователей сводятся к двум основным представлениям:

1. Элегия может быть лишь «унылой», а ее эмоциональный спектр ограничивается печалью. Темой элегии может служить гибель близкого, утрата, несчастливая любовь, жалобы на жизнь и тоскливые рассуждения о судьбе и смерти.

2. Элегическому жанру свойственны сложные и противоречивые переживания, когда печаль и радость взаимопроникают друг в друга.

Обратимся к истории жанра и постараемся подробнее рассмотреть каждое из представленных выше пониманий жанровой специфики элегии, чтобы внести ясность в этот вопрос и выявить жанровые особенности элегии разных историко-литературных эпох и развитие жанра.

Первоначально, когда этот жанр только зарождался в Греции в VII в. до н.э., элегией называлось любое стихотворение, предназначенное для исполнения под аккомпанемент флейты и для соответствующей музыкальности написанное элегическим дистихом (сочетание гекзаметра с пентаметром).

Несмотря на общий для всех элегий характер лирического размышления и единый стихотворный размер, их содержание и назначение порой было достаточно противоречиво. Самые первые элегии были написаны для исполнения на похоронах под музыкальный аккомпанемент и вполне соответствовали своему буквальному значению – «жалобная песня». Содержание более поздних элегий уже выходит за рамки своего первого назначения: в элегиях прославлялись подвиги воинов, поднимались вопросы философского характера. Особую роль в развитии жанра сыграла эллинистическая эпоха, когда в элегию впервые проникла тема нежных чувств – любви и влюблённости, любовного мучения. В элегиях Катулла, Проперция и Овидия укрепляется тема несчастной любви, поэты подробно описывают эмоции, которые вызывает в них безответная страсть. Римские поэты впервые обращаются к разработке интимных мотивов и любовных переживаний автора, зарождается жанровая разновидность любовной элегии. Любовное содержание закрепил за элегией Гай Корнелий Галл (69-68 г. до н.э. — 26 г. до н.э.), который написал четыре книги с элегиями и утвердил её право на воспевания любовных страданий.

Позже жанр элегии будет подвергнут забвению на долгие полторы тысячи лет и вновь займет заметное место в литературе только в эпоху Возрождения, когда возрастёт интерес к подражанию античным образцам, что и поспособствует возрождению ряда античных жанров, в число которых войдет элегия. Неудивительно, что за почти две тысячи лет забвения представления об этом жанре сильно изменились и не соответствовали прежним строгим формам. Для элегии нового времени важнейшим признаком жанра стала именно тематика, унаследованная от римских классиков, так как поэзия Возрождения нуждалась в жанрах, способных выразить идеи нового времени, и элегия замечательно смогла ответить этим требованиям. Элегии писали поэты «Плеяды» - Пьер де Ронсар и Жоашен

Дю Белле, известные европейские поэты Матюрен Ренье, Эдмунд Спенсер и Луиш де Камознс.

Затем опять последовало забвение. Следующее возрождение жанра наступило уже в эпоху классицизма. Во времена этой эпохи в трудах Мартина Опица были впервые сформулированы и записаны представления о жанре элегии: «В элегиях прежде всего говорится о грустных вещах, в них оплакиваются также любовные переживания, жалобы влюбленных, размышления о смерти, сюда же относятся послания, повествования о собственной жизни и т.п.» [Пронин].

Сосредоточенность жанра элегии на эмоциях и внутреннем мире личности не могла положительно сказаться на востребованности этого жанра во времена эпохи классицизма, когда в литературе царили идеи государственности и рассудочности. Очевидно, что чувствительная и индивидуалистическая элегия не могла получить абсолютного жанрового приоритета и была отодвинута на задний план такими жанрами как гимн и ода.

На этот раз забвение длилось недолго. Качества, которые отодвинули элегию на второй план при классицизме, стали её преимуществом с наступлением эпохи романтизма. Страной, в которой возродилась элегия, оказалась Англия. Жанр элегии стал для английских поэтов удобной формой выражения своего отвращения к мещанской серости буржуазии, которой они противопоставляли деревенскую романтику. В Англии элегия была главным образом философской медитацией, связанной с темами природы, смерти и т. п. Юнг, Спенсер, Байрон, Шелли воспевали жизнь в гармонии с природой, идеализируя сельский образ жизни. Самым видным образцом элегий и отражением своего времени стала «Элегия, написанная на сельском кладбище» (1750) Томаса Грея, которая известна русскому читателю в переводе Жуковского («Сельское кладбище»). Здесь мы видим возвращение к фольклорным корням жанра элегии – к причитаниям с подобающими

темами и образами: кресты, могилы, размышления о человеческой судьбе и бренности бытия. Такая обстановка как бы стирает грань между реальным миром и воображением автора, фантазии и эмоциональные образы предстают ярче, чем окружающая действительность, подчеркивая тем самым огромную важность искренних чувств и эмоций на фоне ослабленной реальности, которая не имеет для поэта такого же большого значения как внутренний мир его переживаний. Элегическое сознание с его ярко выраженной индивидуалистической позицией стало подходящим воплощением для романтической концепции лирического героя. Следуя этому индивидуалистическому принципу, развивается элегия у Гёте: в «Римских элегиях» он стилизует произведения древнеримских поэтов, при этом обращаясь к личному поэтическому опыту, в результате чего элегия прочитывается как аналог эпopeи, но обращенной к отдельному герою. В «Римских элегиях» Гёте выразил основные идеи Просвещения, что стало крупным событием в немецкой литературе. Французские поэты также внесли в жанр элегии ряд новых мотивов: например, элегии Парни были посвящены не абстрактному кумиру, а его возлюбленной Элеоноре. Отсюда в элегию проникает биографизм. Усиливается мифологичность и аллегоризм, которые позволяют придать элегии легкий эротизм, сочетающийся с психологическим анализом. Любовь в элегиях Парни плотская, земная, пренебрегающая целомудрием. А. Шенье, опираясь в значительной мере на эту традицию, усиливает в то же время связь элегии с её античными истоками. Одновременно с этим французская элегия испытывала сильное влияние со стороны английской, что в конце концов привело к появлению религиозно-медитативных стихотворений Ламартина. У испанцев известные авторы сентиментальной поэзии – Гарсиласо де ла Вега и Хуан Боскан. В Италии основными представителями этого жанра, являются Кастальди, Гуарини, Аламани. В Польше – Балинский.

Что касается особенностей элегии в русской поэзии, то в ней этот жанр не имеет четких границ и определённых признаков. Вследствие этого к жанру элегии можно отнести буквально любое стихотворение философско-медитативного содержания, в котором описываются нежные чувства любви и тоски или тонкие настроения разочарования, воспоминания и сожаления о прошлом. Первые произведения в русской поэзии, которые можно отнести к элегиям, принадлежат перу В. К. Тредиаковского. Первый цикл элегий был приложением автора к трактату «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735 года). При создании нового варианта элегии, Тредиаковский опирался на наследие античных поэтов. В предисловии к своему сборнику Тредиаковский выделили некоторые жанровые особенности элегии и назвал её «стихом плачевным и печальным», в основе которого лежит переживание о смерти близкого человека или любовная тоска. Позже (в 1747 году) в «Эпистоле о стихотворстве» А.П. Сумароков сузил тематику жанра, сведя её к воспеванию только «любовных горестей»: «Любовник в сих стихах стенанье возвещает» [Гуковский 2001: 75] Подобные «возвещанья» и составляли содержание большинства элегий XVIII века.

Некоторые современные исследователи также в числе традиционных мотивов элегии называют «одинокчество, разочарование, страдание, скорбь, чувство боли и горечи от понесенных утрат, ощущение бренности земного бытия» [Пронин 1999:30 – 51]. Получается, что эмоциональный спектр элегии, по мнению ряда исследователей, не так уж богат: это лишь оттенки печали – меланхолия, разочарованность, скорбь, безнадежность, задумчивость, созерцательность, сомнение, неясные желания, мечтательная грусть и так далее.

Вероятнее всего, подобное однобокое представление о жанровых особенностях элегии связано с тем, что само его зарождение связано с

жалобой на жизнь и элегия «близка к плачу - обрядовому действию, связанному с оплакиванием усопших» [Остолопов 1821:357].

Данное понимание особенностей элегического жанра является слишком узким. Среди исследователей единогласно принятой является точка зрения, согласно которой жанровое содержание всех элегических произведений не ограничивается кругом тем унылой направленности – печальными мечтами о несбыточном, желанием неизвестного, утомлением жизнью, тоской по лучшему и недостижимому. Жанру элегии свойственны также и совершенно противоположные настроения – радость, восторг, восхищение, вера в торжество светлых идеалов, надежды на лучшее. Радостные чувства в элегии как бы находятся в диалоге с настроениями тоски, разочарования и уныния, порой взаимопроникая друг в друга. В элегическом жанре может находить отражение «сложный комплекс высоких ощущений, чувствований, тончайших поэтических настроений, едва уловимых (музыкальных) душевных состояний» [Григорьян 1990:13].

Усложняет задачу выявления содержания и жанровых особенностей элегии ещё и следующее обстоятельство - в определенные литературно-исторические периоды наблюдается не только тяготение жанра к «образцу», но и отторжение канона, вследствие его «устаревания» и несоответствия формам конкретного периода. Подобные метаморфозы некоторые исследователи принимают за «атрофию жанров», полагая, что подобные изменения жанра означают его исчезновение со сцены литературы как такового. Подобной точки зрения придерживается исследователь В. Д. Сквозников, который выдвигает положение, согласно которому новые лирические стихи почти ничем не напоминают классические жанровые формы. «Вспомним, – пишет он, – форму пушкинских элегий, строгую, но совершенно свободную от власти канона. От первоначального элегического дистиха здесь не осталось почти ничего» [Сквозников 1964:212] Однако, если современные элегии или произведения любого другого жанра отнюдь

не похожи на своих жанровых предшественниц XVIII столетия, из этого вовсе не следует, что современные, например, элегии перестали быть жанром. Жанры могут становиться гибкими и подвижными, открытыми трансформациям и обновлениям, способны утрачивать свою каноническую строгость, что обусловлено естественным процессом исторического развития литературы, что и приводит к изменению образцов и образованию новых жанровых форм. В связи с этим нам более близка точка зрения С.И. Ермоленко, согласно которой «жанровый канон, свойственный определенной историко-литературной эпохе, может быть отменен, но не может быть отменено жанровое мышление, которое является онтологическим свойством художественного сознания. Художник мыслит жанрами и стилями» [Ермоленко 1996: 35]. Именно канон и открывает широкие просторы для проявления индивидуально-авторской инициативы: «... жанр как бы имеет свою собственную волю, и авторская воля не смеет с ней спорить. Автору для того и дана его индивидуальность, его характерность, чтобы участвовать в “состязании” со своими предшественниками и последователями в рамках единого жанрового канона, то есть по подготовленным правилам» [Аверинцев 1986:111 – 112].

Тем не менее, нельзя забывать и о том, что без какого-либо минимума устойчивых структурных свойств жанр существовать не может. Любой художественный замысел сразу несет в себе установку на конкретное жанровое воплощение. Канон в искусстве является хранителем эстетической информации, воплощенной всякий раз в новом произведении, созданным в соответствии с ним. Поэтому в тяготении к образцам, к какой-либо одной жанровой точке не следует видеть лишь архаизм, ибо жанр — это всегда «совокупность и взаимосвязь определяющих и стойких жанровых признаков» [Копыстьянская 1987:18]. Другое дело, что эти жанровые признаки будут по-разному преломляться в творчестве разных поэтов.

Так, например, в элегическом творчестве А.С. Пушкина с его движением чувства – «от светлых видений, чудных мгновений, сладких томлений до горечи и боли расставания» [Григорьян 1990:141] – феномен «смешанных ощущений» наиболее ярко выражен, так как он соответствует характеру мироощущения поэта в 1830-е годы, диалектическому осмыслению им мира, приятию жизни во всем ее многообразии, в единстве радости и печали, комического и трагического, истинного и ложного, прекрасного и безобразного. Однако А.С. Пушкин не отбрасывает и «унылую элегию» (в 1821-м году он пишет стихотворение «Я пережил свои желанья...» в традициях именно этого типа элегического жанра), а переосмысляет ее, изображая противоречивые чувства, внося эмоциональный порыв и пылкость, «чувство живой грусти об исчезнувшем» [Тюпа 2000:179] в традиционную унылую элегию. Здесь речь должна идти в большей степени о модификации жанра элегии в творчестве А.С. Пушкина, об обновлении элегической жанровой традиции, а трансформация любого жанра – это, как мы помним, и есть реализация того жанрового архетипа, о котором шла речь выше, предполагающая как воспроизведение формального канона жанра (архетип «смешанных ощущений» у элегии), так и значимое отступление от него («внесение» в элегию «индивидуального и конкретного» «душевного опыта» во всем многообразии его аспектов у Пушкина [Гинзбург 1997: 191 – 192]).

Большинство исследователей, говоря об элегии, как правило, делают акцент на эмоциональном спектре, характеризующем свойственную ей природу лирического переживания. И это понятно, ибо нет в русской литературе более «одухотворенного» лирического жанра, чем элегия, «выражающего подлинные движения души» [Вацура 1994:72]. Поэтому в элегии, как и в лирическом стихотворении любого другого жанра, будут важны все уровни, которые способствуют выражению лирического переживания.

Любой жанр характеризуется определенным способом бытия художественной реальности. Это всегда результат творческого достраивания и художественного преобразования того, что испытано или может быть испытано человеком в реальной жизни, тем более когда речь идет об элегии – одном из самых субъективных, личностных жанров в русской литературе, которому особенно свойственна «повышенная эмоциональность, чувственный подход к изображаемой действительности» [Фризман 1973:22] сосредоточенность на собственном «Я», анализ, размышление над чувством.

Носитель элегического переживания – лирический субъект элегии, как правило, пребывает в состоянии миро- и самосозерцания. Это максимально внутренне сконцентрированный, самоуглубленный герой, погруженный в поток мыслей и чувств и реализующий себя через приобщение к тайне безграничного.

Лирический субъект оказывается центром, организующим внутренний мир элегии. Элегическое «я» через жизнь природы, частью которой он является, нередко открывает мир своей души. Проникновение в таинственную сущность жизни природы, постижение ее закономерностей, с одной стороны, духовно обогащает лирического героя элегии, дает ему новые, безграничные возможности самоанализа, «помогает... понять свою пространственно-временную принадлежность ко вселенной» [Пронин 1999: 147]. С другой стороны, «элегическое сознание», как отмечает Е.Н. Рогова, есть «сознание грусти по утраченной целостности с природой, идеальности. Природа предстает при элегической картине мира как Вечное начало, порождающее невечного человека». Поэтому суть элегического «я» – это еще и «осознание невозможности возвращения назад, в природу, бессмертие и нерефлексию. Неидеальность элегического субъекта порождается его невечностью, смертностью». Согласимся с исследовательницей, утверждающей, что именно «ощущение собственного несовершенства,

малости» [Рогова 1999:83] в мире и является основной причиной меланхолии элегического жанра.

Говоря о таком важном жанровом уровне элегии, как пространственно-временная организация, необходимо иметь в виду «принцип временной дистанции» («временного прицела» - В.А. Грехнев) – установку на воспоминание, подчеркивающее границу между прошлым и настоящим, так как в элегическом жанре очень важна дистанция между событием и его преломлением в сознании героя, переживанием этого события. Скорбное настоящее в нем оказывается разомкнутым в идеальное прошлое, а в более поздних, например пушкинских, элегиях – и в будущее. О дистанции между ними говорит как несовпадение момента высказывания (из настоящего о прошлом), так и несовпадение времени ситуации (все глаголы чаще всего в прошедшем времени). События, произошедшие в прошлом, словно оживают в элегии, обретая высокую духовность, за счет чего достигается объемная пространственно-временная перспектива жанра. Вместе с тем, объемность приобретает и само эмоциональное содержание элегии – устойчивое и минутное, возможное и достигнутое взаимопроникают друг в друга. Взгляд из настоящего в прошлое становится для лирического субъекта элегии и самоосуждением, и переоценкой. Дело в том, что память ценна как закрытое для какого-либо прикосновения пространство существования «я» – прошлое как бы предлагает лирическому герою элегии зеркало, ибо человек может увидеть себя, «ухватить» глубину и подробности своих внутренних состояний только в сопоставлении со своим прошлым. Такая установка полностью соответствует романтической оптике: для романтика особенно важно не просто чувствовать, а как бы застать себя за этим занятием, одновременно чувствовать и наблюдать за собой в этом состоянии, видеть себя в процессе переживания чувства, иметь возможность проанализировать ощущения.

С точки зрения В.И. Тюпы, элегический хронотоп можно охарактеризовать как «хронотоп уединения (угла и странничества): пространственного и/или временного отстранения от окружающих... элегический герой из своего субъективного «угла» любит себя не собой, не своей субъективностью, а своей жизнью, ее необратимостью, ее индивидуальной вписанностью в объективную картину всеобщего жизнесложения» [Тюпа, 2000:478]. Об этом же пишет С.Н. Бройтман, указывая на «укорененность элегии в бытии». «Элегические топосы», по его мнению, – это «юность, пролетевшая стрелой, жизнь как сон, мгновенное явление олицетворенной старости» [Бройтман 2004:114].

Мы видим, что для элегического жанра особо значимыми становятся временные координаты, ибо то, что относится к пространственной организации жанра, часто уходит в его ассоциативный фон. Отсюда – исследователи больше внимания уделяют специфике элегического времени с его стремлением к «сжатости», «мгновенности», «фрагментарности», благодаря чему возникает иллюзия переживания, тотчас же воплощаемого в слове [Страшнов 1983:18 – 19]. Об особенностях же пространства из всех рассмотренных нами работ упоминает Е.Н. Рогова, отмечая, вслед за В.И. Тюпой, его «концентрированность» и сжатость», «уединенность» и «обособленность от внешнего разомкнутого мира», ибо только пространство с такими характеристиками может способствовать «одиноким рефлексиям элегического субъекта»: «Пространство элегического “я” словно сжимается до предела, так как для смертного человека нет постоянного места в мире вечной природы». [Рогова, 1999: 69 – 74]

Структура лирического жанра не ограничивается лишь ассоциативным фоном, а также субъектной и пространственно-временной организацией. В лирике особую смысловую нагрузку имеет и ритмико-мелодическая организация текста. Действительно, более внимательное изучение ритма показывает, что своеобразная звуковая форма в стихе воздействует на его

смысл, устанавливая особые смысловые связи, подчеркивая те или иные оттенки. В то же время смысл оказывается фактором, воздействующим на ритм, определяющим ритмическое членение. Именно музыка стиха, его интонация, создаваемая ритмом и синтаксисом, способны передавать самые затаенные переживания, самые тонкие их переливы, и подчас не столько прямое слово, сколько интонация навевает, внушает читателю чувство. Это особенно важно, когда мы говорим об элегической лирике, которая, подобно музыке, требует ассоциативного восприятия, стремится выразить «непосредственность ощущений и неуловимость содержания» [Григорьян, 1978:116]: переживание в ней должно быть одновременно и выражено, и показано.

Так, можно говорить о традиционно-устойчивой интонации элегической грусти, что нередко дает основание исследователям отмечать мелодичность и напевность стиха элегии. «Смутно–романтическая» интонация элегического стиха создается, по мнению ряда исследователей, «путем подбора плавных и звонких согласных, благодаря гармонии гласных, комбинациям открытых и закрытых слогов с непременно повторением опорных звуков (ассонансам и аллитерациям), вкраплению внутренней рифмы, ассоциативной связи строф (что подчеркивает «избегание» элегическим жанром строфического членения). Элегия является воплощением музыкальности и благозвучности: строфы нанизываются одна на другую, создавая повторяющиеся интонационные «волны» – сплошной поток лирического излияния. Своеобразная «магия» звуковой структуры, ритмическая монотонность (инерция), сочетающаяся с монотонностью интонации, достигает в элегии нередко исключительной выразительности» [Виноградов 1972:367 – 369]

С одной стороны, элегическая монотонность интонации обусловлена особенностями размера элегии, ибо мы помним, что разные размеры соответствуют разным стилям произношения. Речь идет о 6-стопном ямбе

элегии, с которым она «не решалась долго расстаться» [Матяш 1986:31], звучащем медленно, размеренно, подчеркивающим спокойный мыслительный процесс, «грустное размышление» элегического «я» [Шенгели 1960:86]. Отметим в этой связи тот факт, что если в XVIII веке отступления от канонического метра в элегическом жанре носили единичный характер, то уже в 1815 году, согласно Н.Ф. Остолопову, элегии пишутся шестистопным ямбом, однако это правило нельзя назвать непреклонным, потому что в элегии может быть употреблен любой размер. В первой четверти XIX века место 6-стопного ямба в элегии постепенно начинает занимать ямб 4-стопный, 5-стопный и разностопный (вольный и урегулированный) с его резкими перепадами в интонационном рисунке. «Короткие» строчки вызывали, в свою очередь, учащенное появление рифмы, что увеличивало текучесть и звонкость элегической речи.

С другой стороны, на создание элегической монотонности «работает» и своеобразный – элегический стиль, которому свойственны «гармоническая точность», «использование слов в их гармонической сопряженности». По мнению ряда исследователей, элегическая поэтика характеризуется особой «непроницаемостью» и устойчивостью, художественной цельностью и строгостью, под которой понимается гармоническое сцепление слов и их смысловых оттенков в элегии, что обеспечивает «единство звучания». Слово в элегии – своеобразным «сгусток» сложных ассоциаций, оно невольно должно нести за собой типичный ассоциативный ряд – грусть, печаль, меланхолию. Мир элегии четко ограничен от неорганизованной, эстетически необработанной бытовой стихии, почти лишен бытовых и конкретно-вещественных понятий, ибо язык элегии – это язык чувства. Его составляющие (излюбленные образы тишины, тумана, вечера, луны – «пейзаж души»; обобщенные обозначения эмоций – «воспоминания», «скорбь», «радость», «тишина», «жизнь»; условно-поэтические антитезы «страсть – бесстрастие», «свобода – несвобода»; слезы, мечты, кипарисы,

урны, младость, радость и т. д.) – это семантически нагруженные элементы единого, книжного, сентиментально-романтического языка – жанрового языка элегии, важнейшей характеристикой которого является, по замечанию Л.Я. Гинзбург, традиционность и принципиальная повторяемость. Элегическое слово «входит в контекст отдельного стихотворения, уже приобретая свою экспрессивность, свои поэтические ореолы в контексте устойчивого стиля» [Гинзбург 1982:26 – 27]. «Штампы», «принципиальные и изначальные» (Л.Я. Гинзбург), «устойчивые фразеологизмы» (Т.М. Жаплова), «необычные, внебытовые, книжные слова» (Е.А. Маймин), условно-традиционный, обобщенно-символический «словарь туманных унылостей» (Г.А. Гуковский) – это все формулы элегического стиля.

Таким образом, всеми носителями жанра (его субъектной и пространственно-временной организацией, ассоциативным фоном и интонационно-мелодическим рисунком) воссоздается особый, элегический образ миропереживания, за которым стоит лирический субъект с его подчас «противоположными устремлениями души».

1.2. Русская элегия конца XVIII - начала XIX вв.

В русской лирике элегия появилась благодаря переводам, поэтому совершенно неудивительно, что историю развития русской элегии можно охарактеризовать как историю преобразований западноевропейского «классического» образца путём постоянного обновления жанрово-типологических признаков. Создатели первых русских элегий В. Тредиаковский и А.П. Сумароков тоже подражали западным образцам при создании своих стихотворений, они же первые и наметили типы деформации, определившие эволюцию элегической жанровой формы до начала XIX века.

Первые опыты русской элегии, как уже было сказано, принадлежат В.К. Тредиаковскому, который не только первый в истории русской поэзии обратился к новому жанру в своём творчестве, но и создал первую её классификацию: «Она есть, которая описывает особливо вещи плачевные и любовные жалобы. Элегия разделяется на Треническую и Эротическую. В Тренической описывается печаль и нещастие; а в Эротической любовь и все из нее воспоследствования» [Тредиаковский 1849:169] Далее эту тему будет разрабатывать Н.Ф. Остолопов в своем «Словаре древней и новой поэзии». Согласно ему, элегия «эротическая» связана лишь с любовной тематикой, а «треническая элегия отличается большим разнообразием мотивов: описывает печаль, болезнь и всякое несчастливое приключение» [Остолопов 1821: 370] Если категоризировать элегии Тредиаковского согласно классификации Остолопова, то станет очевидным, что в большинстве случаев он разрабатывал первый тип - «эротическую»:

«Кто толь бедному подаст помощи мне руку?

Кто и может облегчить, ах! сердечну муку?

Мягкосердыя на мя сын богини злится,

Жесточайшим отчасу тот мне становится:

Неисцельно поразив в сердце мя стрелою,

Непрестанною любви мучит, ах! бедою.

Сердце равныя ничье не имело страсти,

Не впадало тем ничье в равные напасти:

Без надежды б чье когда лютый жар страдало?

Ах! невинное мое в лютость ту попало.

Прежестокая болезнь всяк час то съедает,

Несравненная печаль как зверь лют терзает...» [Тредиаковский 2009: 349]

А. П. Сумароков был автором, который первый после Тредиаковского обратился к разработке произведений в элегическом жанре. Элегия

Сумарокова развивается в том же «эротическом» направлении, что и элегии его предшественника, но при этом система лирических мотивов в элегиях Сумарокова значительно обогащается, развивается и углубляется понимание лирического «я»:

«Пронзенна грудь моя, и расточен весь ум.
О яростны часы! Жестокой время муки!
Я всем терзаюсь, что в мысли ни беру.
Стерплю ли я удар должайшая разлуки,
Когда зла смерть... И я, и я тогда умру.
Такою же сражусь, такою же судьбою,
В несносной жалости страдая и стенья.
Умру, любезная, умру и я с тобою...» [Сумароков 2015:97]

Также жанр элегии обязан Сумарокову созданием нового интересного типа элегии, который позже будут блистательно развивать другие русские поэты. Речь идёт об «элегии творчества», в которой поэт размышляет о себе и своём творчестве, своём жизненном предназначении:

«...Спокойствием души одним себе ласкал:
Не злата, не серебра, но муз одних искал.
Без провождения я к музам пробивался
И сквозь дремучий лес к Парнасу прорывался.
Преодолел я труд, увидел Геликон;
Как рай, моим очам вообразился он.
Эдемским звал его я светлым вертоградом,
А днесь тебя зову, Парнас, я мрачным адом;
Ты мука фурий мне, не муз ты мне игра.
О бедоносная, противная гора,
Подпора моя не милосердой части,
Источник и вина вся моя напасти,

Плачевный вид очам и сердцу моему,
Нанесший горести бесчисленны ему!
Несчастен был тот день, несчастнейша минута,
Когда по строгости и гневу рока люта,
Польстив утехою и славою себе,
Ногою в первый раз коснулся я тебе» [Сумароков 2015:84]

Ранние элегии Сумарокова варьируют также ситуацию даже не несчастной любви вообще, а разлуки с возлюбленной. Они строятся как цепь более или менее произвольно связанных формул, развивающих эту ситуацию, схематизм которой доведён до предела: только два персонажа, никаких аксессуаров, имен, никакой мотивировки лирического высказывания. В то же время появляются и нелюбовные элегии, и прежде всего у самого Сумарокова, написавшего в конце жизни ряд таких произведений по поводу своих авторских и житейских несчастий. Также элегия начинает оказывать воздействие на целый ряд других жанров: песню, стансы и особенно драматический монолог. Многие монологи трагедий Сумарокова неотличимы от его элегий.

«Послесумароковская» элегия претерпевает изменения. Согласно классификации Тредиаковского-Остолопова, элегия в русской литературе эволюционирует от «эротического» типа к «треническому», а первый тип начинает отходить на второй план. Оттесняя лирическое начало, во главе содержания элегии появляются размышления и даже поучения. К «философско-нравоучительной» разновидности элегии принадлежат произведения М.М. Хераскова:

«Смертный в жизни представляет
Зеркало тоски и бед;
Лишь родится он, рыдает,
Так как скорбь предузнает.
Слезы юности всечасно,

Без причины отрок льет:
Там учитель занапрасно.
Бедного младенца бьет.
Пылка юность повергает
В пуция беды ево,
Он любовниц избирае
И не мыслит ничево.
Как возрос - другая лишность
Кратка века часть займет:
Честь, богатство, слава, пышность
Дух колеблет и мятет.
Старика всяк презирает;
Крепость жизни потеряв,
Мучится он и страдает,
Дряхл, задумчив и не здрав.
Мысль мы к мысли прибираем,
Ищем щастья своево,
Наконец все умираем,
Вот родимся для чево» [Херасков 1961:64]

В последней четверти XVIII столетия русская элегия снова претерпевает значительные изменения, что связано прежде всего с творчеством Г.Р. Державина. Поэт создаёт элегии в духе жанра философской оды, а некоторые его стихотворения имеют жанровые признаки обоих жанров и могут быть отнесены и к элегии, и к оде. Яркий пример подобного взаимопроникновения жанров в творчестве Державина можно увидеть в его знаменитой стихотворении «На смерть князя А.И. Мещерского». Проблематика этого произведения связывает его с жанром философской оды, так как выходит на уровень общечеловеческих обобщений:

«Как в море льются, быстры воды,
Так в вечность льются дни и годы;
Глохнет царства алчна смерть» [Державин 2009:18]

Одновременно с этим элегическое звучание произведению придаёт скорбное обращение автора к покойному князю и лирическая зарисовка:

«Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость;
Не сильно нежит красота,
Не столько восхищает радость,
Не столько легкомыслен ум,
Не столько я благополучен...» [Державин 2009:18]

В контексте слияния философского и лирического начал и стоит рассматривать это произведение. Наиболее точным определением жанра будет для него «философская элегия», так как на первый план всё-таки выступает философское начало, но и лирическую линию нельзя назвать второстепенной. Кроме того, именно через призму философского начала воспринимается начало лирическое. Русская элегия в большей или меньшей степени связана со всеми этими традициями. Произведения этого жанра на русском языке появились в 1720-1730-х годах и принадлежали И. В. Паузе и В. К. Тредиаковскому, но первым крупным русским «элегиком» был А. П. Сумароков.

Рождение русской элегии в классическом её понимании большинство исследователей относят к 1802 году и всегда связывают с творчеством В. А. Жуковского. Его перевод знаменитой «Элегии, написанной на сельском кладбище» Томаса Грея стал новым словом в русской поэзии и свидетельствовал о её переходе за пределы риторики и обретение эмоциональной глубины и искренности. В духе знаменитого произведения были написаны и другие стихи Жуковского, также наполненные мучительными медитациями: например, «Вечер» (1806), «Славянка» (1816),

«Море» (1822). Среди основных элегических мотивов Жуковского можно назвать мотив прощания с молодостью, мотив одиночества и погружения во внутренний мир, несправедливости мира и разочарования, тщеславия и заката жизни, молчаливого созерцания природы. В отношении последнего поэт Жуковский продолжает разрабатывать концепт «природа — человек», утверждённый в элегии его предшественником Н.М. Карамзиным, в элегических произведениях которого отношения человека и природы становятся одной из жанрообразующих категорий. Подробнее об элегии в творчестве Карамзина и её жанровых особенностях будет сказано во второй главе.

Элегический жанр продолжает изменяться в творчестве разных поэтов. Значительный вклад в восстановление элегии внёс поэт К. Батюшков. В своих элегиях он расширяет тематический диапазон этого жанра, что можно увидеть на примере его элегии «Умиравший Тасс», которую современники определили одновременно и как историческую, и как эпическую. Батюшков также создаёт образцы «высокой» элегии. В элегиях К. Батюшкова русская элегия впервые начинает изживать менталитет романтического индивидуализма, в них описания чувств лирического героя постепенно утрачивают жалобный тон и принимают философски-отвлеченный характер. Нельзя не отметить также, что именно Батюшкову принадлежит заслуга улучшения поэтики жанра элегии. Присущая его произведениям гармония и мелодичность высоко оценена и даже выделена исследователями как «школа гармонической точности». Главные жанровые признаки элегии это мысли о смертности всего земного, несчастная любовь и разочарование, чувство одиночества и т.д.

Создателями этой «школы» принято называть В. А. Жуковского и К. Батюшкова, так как именно они разработали словесную систему элегии «...до такой степени совершенства, что поэзия целых десятилетий могла питаться ее формулами и преодолением этих формул...» [Гинзбург 1974:43].

Совершенно справедливо, что создателей «школы гармонической точности» считают общепризнанными классиками жанра элегии в России. Хотя сам Жуковский редко определяет свои стихи как элегии, хотя элегический характер его поэзии очевиден. В своих элегиях он описывает «смешанные чувства», например, счастье и восторг, которое приносят герою возможность созерцать идеал «духовного видения», но вместе с тем и глубокое разочарование от осознания его эфемерности в материальном мире. Для описания подобных «смешанных чувств» поэт использует систему категорий-«посредников» между земным, материальным, эфемерным и небесным, вечным – это видение, сон, любовь, природа и искусство. Жанр элегии наиболее выделяется в творчестве поэта, именно благодаря своим произведениям, написанным в этом жанре, Жуковский обретает читательскую любовь и литературную славу. Постепенно поэт наделяет свои элегии социальным содержанием и придаёт ей отчетливые признаки русского национального жанра. Жуковский прибегал к использованию жанра элегии в моменты своей творческой эволюции, обозначая события своей внутренней жизни как элегию.

Что касается элегии Батюшкова, который наравне с Жуковским стоит у начала зарождения русской элегии в классическом её понимании, но при этом является первым поэтом в России, для которого элегия стала основным жанром лирики, то система здесь несколько иная. Прежде всего, Батюшков отчётливо подчеркивает разрыв между поиском вечных ценностей и низкими земными удовольствиями. Психология Батюшкова гораздо более конкретна: опыт определяется этой лирической ситуацией, но не определяет ее. В творчестве Батюшкова элегия сменяет оду, которая до тех пор была предназначена для описания всех серьёзных проблем человеческой жизни. Предметом поэзии Батюшков выбирает духовную жизнь человека, однако меняет устоявшийся ракурс внимания на эту тему: духовная жизнь героя в его произведениях описывается уже не как «маленькая» часть большого

мира, а помогает измерять ценности этого мира. О поэзии Батюшкова принято говорить как об образе литературной условности. По общему признанию, у него уже была идея об обязательстве поэта выбирать тот тип поэзии, который соответствует его духовному опыту, который не был характерен для первого литературного периода. Природа этого «действия» живописна, как и эпизод с воином. Герой Батюшкова не такой романтичный и одинокий «певец», как Жуковский: он больше похож на «освещение» старого хора. Заслуживают внимания исторические элегии Батюшкова, при создании которых он следовал традициям европейской литературы, при этом создавая свой романтический колорит и уникальный стиль. В нескольких исторических элегиях Батюшкова можно проследить личное начало, например, как в элегии «На руинах замка в Швеции» - «Я здесь, на этих камнях, нависающих над водой...» или «О, радость! Я стою в водах Рейна!...» в произведении «Пересекая Рейн». Среди произведений Батюшкова можно выделить ещё один тип элегии – «интимная», в которой непосредственно выражаются личные чувства поэта, например элегия «Вечер», написанная в 1810 году, в которой Батюшков достигает подлинного психологизма, описывая личный печальный душевный опыт. Элегии этого типа можно разделить на две группы:

1. Стихотворения, в которых переживание описывается с помощью эпических или драматических приёмов.
2. В стихах «Выздоровление», «Мой гений» и «Пробуждение» основным приёмом является фиксация мгновенных состояний, что придаёт дополнительную эмоциональную насыщенность произведению.

Как уже было сказано, Батюшков тяготел к обобщающим образам-символам, что нашло своё отражение в следующих особенностях его элегий – приглушение прямого значения слова и употребление повторяющихся слов и словосочетаний, поэтических клише. Красота языка для Батюшкова это не только внешняя «оболочка» произведения, но и

важная часть его содержания. Для создания языкового образа поэт использовал не только синтаксис и фонетику, но и тонкую игру со значением слов, что составляет одно из главных новаторских свойств поэзии Батюшкова. В своем творчестве Батюшков принадлежал к направлению лирики, которое утвердилось в русской литературе с 70-х годов XVIII века и характеризовалось стремлением к выражению субъективных чувств и эмоций.

Многочисленные элегии 1810-1820-х годов в той или иной мере синтезировали системы Жуковского и Батюшкова. В том же ключе написаны и элегии молодого Пушкина. В них, начиная уже с лицейского периода, предельно обостряются антитезы в рамках основной элегической ситуации — несчастной любви.

А.С. Пушкин начал писать лирические произведения в интересующем нас жанре, когда ещё учился в лицее. Элегия становится один из ведущих жанров в его творчестве уже в 1816, когда были написаны произведения «Окно», «Элегия», «Месяц», «К Морфею», «Слово милой», «Друзьям», «Наслаждение». Как раз в своих ранних опытах создания элегий юный Пушкин часто обращается к опыту элегической поэзии признанных классиков — Батюшкова и Жуковского. Сам образ поэта, который возникает в ранних произведениях Пушкина — это облик романтического лирического героя, каким он представлен в элегиях Жуковского и Батюшкова:

«Уныл, как сумрак полуночи,

И бледен, как осенний свет.

С главою, мрачно преклоненной,

С укрытой горестью в груди,

Печальной думой увлеченный...» [Пушкин 1967:124]

Одним из лучших образцов юношеской лирики великого поэта является элегия «Любовь одна — веселье жизни хладной...» написанная в

1816 году. Уже в первой строке произведения угадывается дальнейшее развитие пушкинской поэзии, удивительной по своему изяществу:

«Любовь одна – веселье жизни хладной,
Любовь одна – мучение сердец:
Она дарит один лишь миг отрадный,
А горестям не виден и конец.
Стократ блажен, кто в юности прелестной
Сей быстрый миг поймают на лету;
Кто к радости и неге неизвестной
Стыдливую преклонит красоту» [Пушкин 1967:137]

Обратим внимание на архаичность пушкинской элегии. В произведении выше мы видим архаизмы «сей» и «нега» и «хладный». Поэт любит созданный им декламационный эффект и дорожит поэтической прозой разочарованного влюбленного, поэтому в произведении обильно используются стилизованные фразы: «жизнь хладная», «мученье «сердец»», «миг отрадный, «юность прелестная», «печальная тьма», «нега неизвестная» — все эти эпитеты знакомы нам по поэзии Батюшкова. Также как и у Батюшкова они не имеют предметного значения, а являются лишь условными клише элегического жанра.

Элегический жанр цветёт пышным цветом и в более зрелой поэзии А. С. Пушкина, спустя короткое время после появлений первых элегий, в начале двадцатых годов, появляются истинные шедевры этого жанра в творчестве поэта - «Погасло дневное светило» (1820), «Редет облаков летучая гряда...» (1820), «Я пережил свои желанья...» (1821), «Простишь ли мне ревнивые мечты...» (1823), «К морю» (1824), «Андрей Шенье» (1825), «Желание славы» (1825) и ряд других. В лирике двадцатых годов жанр элегии у А.С. Пушкина активно модифицируется: поэт отказывается от элегических словесно-образных «штампов», расширяет тематический диапазон элегии, находится в поисках нового содержания и новых средств

лирического выражения. В 1830-е годы таланту поэта становится тесно в рамках жанрового образца элегического жанра и он проявляет тенденцию к синтезу элегии с другими жанрами: в элегии «Погасло дневное светило...» используется балладный рефрен, стихотворение «В.Ф. Раевскому» близко дружескому посланию, «Я пережил свои желания...» — к романсу, в элегии «К морю» ощутима одическая интонация, а «Безумных лет угасшее веселье...» по числу строк реконструирует сонет.

Среди основных мотивов Пушкинской элегии стоит выделить: мотив воспоминаний и угасающей юности; мотив изгнанничества и бегства; мотив несчастной любви и разочарования в ней; мотив покорения судьбе и беспомощности стремления к свободе; уныния, слёз и разочарования в дружбе; мотив жизни как дара и неотвратимости смерти.

Иногда элегии у Пушкина становятся чистой медитацией («Демон»). В этом отношении близки Пушкину, но ещё радикальнее его были Баратынский и Языков. Для Языкова элегия — чуть ли не любое короткое стихотворение, без ограничения тематики. Баратынский относился к этому жанру более строго, однако именно он подготовил почву для его разрушения.

В жанре элегии были написаны многие произведениями поэта Баратынского. Его имя достаточно быстро стало популярно, а его стихи поддерживали в Вольном обществе любителей российской словесности. Не изменяя традиционной форме «унылой» элегии, Баратынский сумел воплотить сложность и многогранность внутреннего мира отдельной личности. В элегиях поэта мы уже не встретимся с традиционным элегическим «Я», которое переживает классические для элегии чувства разочарования в жизни и жалуется на судьбу. В элегиях Баратынского перед читателем предстаёт индивидуальная личность, чувства которой объясняются обстоятельствами её жизни. Для более полного раскрытия изменчивости и противоречивости каждого чувства поэт использовал

широкую палитру художественных средств. Баратынский изображает чувства в движении и наблюдает за каждым его изменением. С холодной трезвостью он анализирует движения души и сложные психологические процессы, протекающие в душе человека. Баратынский в своих элегиях исходит из ряда принципов, воспринимающихся им как непреложные мировые законы, главный из которых — неизбежность перехода от юности к зрелости, от жизни к смерти, от движения к покою. С точки зрения этих законов он переосмысляет традиционные элегические ситуации, которые у него, как правило, приобретают некоторую парадоксальность с точки зрения жанра. Так, если одной из распространённых ситуаций элегии была неверность героини, то в некоторых произведениях Баратынского («Признание», «Оправдание») герой оправдывается в собственной неверности, объясняя её действием всё тех же непреложных законов бытия. Такое превращение «смешанного чувства» в неразрешимый парадокс оказалось губительным для жанра, и поэзия Лермонтова, унаследовавшего многое из поэтики Баратынского, уже не может быть однозначно определена как элегическая, хотя элегическая традиция чрезвычайно важна для ее понимания, — Лермонтов, по существу, разрабатывает те же мотивы, то же «смешанное чувство», но ставя его в прямую зависимость от мировых законов, с одной стороны, и от романтического конфликта — с другой. В его творчестве разрабатывается тип элегии, в которой одновременно развиваются любовные, политические, философские мотивы. Сам М.Ю. Лермонтов называет «Элегиями» лишь два своих произведения: О! если дни мои текли...» 1829 года и «Дробись, дробись, волна ночная...» 1830 года. Помимо этих юношеских опытов, у Лермонтова немало стихотворений, жанр которых близок к элегии. Это и «Дума» (1838), и «Как часто пестрою толпою окружен» (1840), а также «И скучно, и грустно» (1840). Элегический модус художественности в «Думе», «И скучно, и грустно...» не является абсолютным, но соседствует с сатирическим, патетическим модусами.

Ко времени появления в литературе Лермонтова элегия как жанр уже угасала: не только из-за явлений, происходивших внутри самого жанра, но и потому, что в русском обществе к 1830-м годам совершился переход к новому пониманию литературы, при котором главным достоинством произведения почиталась его «оригинальность», а потому следование канонам жанра стало по меньшей мере безразличным качеством, если не недостатком произведения. В эту самую «неэлегическую» пору, когда литература к тому же сосредоточила свой интерес на эпическом роде, к жанру элегии обратился Н. Некрасов. В элегиях Некрасова проявилось своеобразие его общественно-политических воззрений и эстетической позиции, что позволило поэту ввести в элегию иной объект поэтического исследования - образ народа, и новые формы выражения авторского сознания. В 1853 году Н.А. Некрасовым создан элегический контекст «Последние элегии», объединяющий стихотворения по жанрово-тематическому признаку.

В лирике падение жанровой системы элегии было тем легче, что, как с грустью писал критик О. Сомов, «все почти роды поэзии слились в один элегический» [Сомов 1982:151]. Таким образом, можно сказать, что именно элегия была непосредственной основой русской поэзии XIX—XX вв. (хотя, конечно, действовали и другие традиции), но сама она в чистом виде исчезла.

Анализ материала продемонстрировал, что с самого момента зарождения жанра элегия претерпевала значительные изменения по многим жанровым признакам, в первую очередь по форме и содержанию, что могло навести некоторых исследователей на мысль об исчезновении этого жанра, однако несмотря на существенные различия элегий, написанных в разные историко-литературные эпохи, очевидно, что некоторые трансформации этого жанра или частичный уход от жанрового «образца» не смогли изменить, а тем более отменить литературный канон, в рамках которого и

существовал жанр на протяжении всего его существования – с момента его зарождения в Греции и до наших дней. В рамках исследования я постаралась выделить жанровые особенности элегии, особое внимание уделяя признакам, которые присущи элегии в русской литературе. Итак, за классическими русскими элегиями традиционно закрепился стихотворный размер преимущественно ямбический с варьирующимся количеством стоп. Традиционными для русской элегии являются мотивы бренности земного бытия, мотив разочарования в жизни, мотив несчастливой любви, мотив одиночества.

«Я одинок в этом мире, но любовь помогает мне преодолеть одиночество моего существования, однако любовь оказалась призрачной, я еще более одинок в этот вечерний осенний миг вечности, к которой принадлежит и моя жизнь» [Пронин 1999:154] Так представляет читателю ход мыслей лирического героя стереотипной элегии исследователь В. А. Пронин, отражая основные особенности элегического мироощущения.

Так как наше внимание в работе будет приковано в большей мере к бытованию элегии в русской литературе, а в частности в лирике Н. М. Карамзина, то эволюцию этого жанра в России также стоит рассмотреть подробнее и подытожить. Итак, что касается русской элегии, то в эпоху расцвета жанра - в течение XVIII - первой половины XIX века жанр элегии эволюционирует от "плачевного" жанра, посвящённого любовным страданиям, в творчестве В.К.Тредиаковского и А.П.Сумарокова до философской медитации в лирике А.С.Пушкина, обобщающей конкретный духовный опыт до общечеловеческого. При этом происходит активное взаимопроникновение и взаимовлияние элегии и других жанровых форм, широко используются как новаторские, так и традиционные темы, и образы, а также способы их выражения. В процессе трансформации образно-тематического комплекса элегии от сентиментализма к предромантизму, романтизму и реализму (в лирике А.С.Пушкина)

преобразуются лексические и стилистические особенности жанра. С точки зрения лексико-стилистических особенностей элегия эволюционирует от перифрастического возвышенно-метафорического стиля XVIII-начала XIX века до реалистической конкретики А.С.Пушкина.

ГЛАВА 2. Своеобразие поэтики жанра элегии в лирике Н. М. Карамзина

В области поэзии, которая и привлекала наше внимание в этой работе, Карамзин дал образцы «слога» — «языка сердца», где преимущество непосредственного чувства над рациональным познанием сказывалось в эмоциональной, часто лирической окрашенности, повышении мелодического начала, богатстве и изысканности стилистических оттенков. В своих стихах он остаётся сентименталистом, но в них уже предчувствуются веяния русского предромантизма. Поэзия Карамзина также заслуживает особого внимания как важная составляющая творческого наследия, которая оказала значительное влияние на формирование лирической поэзии у таких поэтов как В. А. Жуковский, К.Н. Батюшков и А.С. Пушкин. Несмотря на то, что пути эволюции прозы и поэзии Карамзина отличались, они имели общую внутреннюю логику и взаимодополняли друг друга в едином творческом развитии писателя, а поэтому понять Карамзина-прозаика, игнорируя Карамзина-поэта, нельзя. Его стихотворения не могут идти в сравнение с его прозой ни по своему влиянию, ни по своему художественному достоинству, но тем не менее они смогли сделать значительный вклад в историю литературы в России: Карамзин-поэт способствовал подъему литературной культуры в России и осуществлению «европеизации» русской литературы.

Эстетические воззрения Карамзина вполне отражены в текстах его элегий. Согласно поэту, стихотворец должен писать лишь о том, что действительно занимает его душу и влечёт воображение, иначе он не сможет достичь той живости и сообразности в частях, которые составляют художественное целое и не сможет привлечь внимание читателей и добиться от них эмоциональной отдачи. Особенно характерно и показательно для эстетических позиций Карамзина его указание на то, что не только одни «великие» предметы могут вдохновлять сочинителя, в своих произведениях поэту следует изображать обыкновенные чувства. При этом надлежит, как

пишет Карамзин, охарактеризовать печальные чувства не только общими чертами, которые в привычном виде не смогут произвести должное впечатление на читателя, а выбирать особенные выразительные средства, имеющими отношение к характеру и обстоятельствам жизни поэта.

Наше внимание в данной главе будут привлекать элегические стихотворения Н.М. Карамзина созерцательного характера. В них лирический герой погружается в область размышлений о жизни и смерти, о течении времени и вечном круговороте времен года в природе: «Осень» (1789), «Берег» (1802), «Выздоровление» (1789), «Волга» (1793), «К соловью» (1793), «Молитва о дожде» (1793), «К Алине. На смерть ее супруга» (1795), «Меланхолия» (1800), и др..

Анализ выбранных элегий в данной главе может быть использован как материал для изучения творчества Н.М. Карамзина на уроках литературы в школе и вузе.

2.1. Лирический пейзаж в элегиях Н. М. Карамзина

Как поэту Карамзину свойственен интерес к окружающим жизненным явлениям, особенно явлениям социального мира, повышенное внимание к человеку и его столкновениям с предрассудками, вера в просвещение шли в его творчестве от принципов просветительской эстетики; от масонского субъективизма — повышенный интерес к психологии, внутреннему миру человека, стремление рассматривать этот внутренний мир вне связи его с действительностью.

Внимание к человеку объясняет интерес поэта к окружающему его миру (к природе), что и отражается во многих интересующих нас элегиях: умирающая природа в «Осени», картина возрождения весны в «Весенней песне меланхолика», описание морской стихии в элегии «Берег» и т.д.

Что составляет суть искусства по Карамзину? «Подражание природе», — повторяет он неизменную для XVIII в. формулу. Цель искусства — усыпать цветами жизненный путь человека, быть источником наслаждения.

Карамзин любит природу, не устает говорить о ее благотворном воздействии на человека, создает разнообразные пейзажные зарисовки. В статьях Н.М. Карамзина (таких как «О любви к отечеству и народной гордости» 1802 года, «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице и в сем монастыре 1803 года, «Записка о московских достопамятностях 1817 года и др.) представлен исторический взгляд на отношения природы и человека, который будет поддержан В.Г. Белинским. Среди прочего Карамзин отмечает сильное воздействие природы на формирование психологии поведения и физические возможности человека: автор пишет, что "яркое сияние солнца не произведет таких сладких чувств в его душе, как день сумрачный, как свист бури, как падение снега", что в русском человеке действие "натуры" воспитывает смиренность [Карамзин 1986:327, 329], а "благословение северных земель" содействует его физическому и духовному здоровью [Карамзин 1986:292,294], возбуждает чувство прекрасного - русские люди умели выбирать красивые места для поселений и строительства монастырей и храмов [Карамзин 1986: 318-320].

В лирике Карамзина чувству природы, понятой в психологическом плане, уделено немалое внимание. Природа у Карамзина наделена человеческими качествами и сам человек как бы слит с нею, а если быть точнее, то тема природы слита с темой настроения человека. При создании своих элегий Карамзин добивается создания не материального образа окружающего мира, а определенной лирической тональности, которая соответствовала бы настроению и основной теме произведения. Для создания особенной лирической тональности поэт тщательно выбирает подходящие изобразительные средства. «Некоторые слова имеют особую

красоту для чувствительного сердца, представляя ему картины меланхолические и нежные» [Карамзин 1986:324].

Пейзаж в элегиях Карамзина как правило отражает душевное состояние героя, подчеркивая эмоции печали и уныния, которые овладевают героем элегии, либо наоборот оттеняя и тем самым подчеркивая тоску героя светлым контрастом - ликованием природы или щебетанием птиц. Подобное противопоставление совершенства природы, её вечного круговорота и постоянного обновления с неизбежностью смерти человека характерно для элегий Карамзина:

«Творец премудрый, милосердый!

Когда придет весна моя?

Зима печали удалится,

Рассеется душевный мрак?» [Карамзин 1966: 67]

«Смертный, ах! вянет навеки!

Старец весною

Чувствует хладную зиму

Ветхия жизни» [Карамзин 1966: 79]

Подобное противопоставление позже станет общей чертой всех элегий начала XIX века, хотя история его употребления в литературе гораздо более древняя: с «таким метафорическим смыслом «увядания, умирания» осенние мотивы нередко появлялись на Западе и Востоке еще в эпоху средневековья» [Вацуро 1994: 40]. Несмотря на то, что подобное противопоставление уже существовало в литературной традиции средних веков, именно Карамзин одним из первых закрепляет подобную трактовку в русской традиции. В его лирике пейзажный параллелизм становится не столько стилистическим приемом, сколько концептуальным элементом произведения.

Так, в своей самой знаковой и знаменитой элегии «Осень» он хочет создать общую настроенность тоски, печального увядания, наблюдать за

которым грустно и тревожно, но вместе с тем каждому наблюдателю известно, что за этим увяданием неизбежно последует обновление, возрождение жизни («все обновится весною»). Нам уже известно сентиментальное отношение Карамзина к природе, неделимость личности героя его стихотворения и окружающего его пейзажа. Стихотворение «Осень» рисует перед читателем печальную картину увядания – цикличную для природы и неизбежную и страшную для человека. Наступит весна и снова прилетят птицы и расцветут цветы, но «хладная зима» жизни не остановит свой бег и будет продолжать медленно и неотвратно приближаться к человеку. Если совершенная и вечная природа угасает лишь для того, чтобы спустя короткое время, вновь проснуться для жизни, то человек угасает навсегда:

«Странник печальный, утешься!

Вянет природа

Только на малое время;

Все оживится,

Все обновится весною;

С гордой улыбкой

Снова природа восстанет

В брачной одежде.

Смертный, ах! вянет навеки!

Старец весною

Чувствует хладную зиму

Ветхия жизни» [Карамзин 1966:67]

Лирический тон в стихотворении подтверждается словами: осенний, мрачный, сетуют, унылый, бледный, томный, вздыхая. На первый план выходит эпитет, характеризующий отношение к предмету. Бледная осень — это образ, который невозможно реализовать зрительно, он настраивает душу на соответствующий «осенний» лад. В элегиях Карамзина слово значимо не

своим конкретным значением, а лирическими ассоциациями, которые ему свойственны.

В кульминационных строках произведения появляется фигура странника, которая композиционно разделяет произведение на две части. В первой из них поэт рисует перед читателем осенний пейзаж: опустевшие холмы, вереницы перелетных птиц далеко в тумане, резкий шум ветра, который срывает пожелтевшую листву с деревьев. Во второй части (последние три строфы), которая следует за кульминационной пятой строфой, фигуру странника оттесняет на задний план лирический герой стихотворения. Мы видим его печальные размышления о том, как печально и вместе с тем радостно наблюдать за вечным обновлением природы, при этом горестно осознавая, что в человеческую жизнь «осень» приходит лишь однажды и человек уходит из жизни навсегда, не имея надежды на будущее пробуждение для новой «весны».

Очень показательным, что во время работы над этим произведением Карамзин заранее составил метрическую схему стиха, что свидетельствует о том, насколько важна стихотворная форма не только для внешней красивой «оболочки» стихотворения, но и для передачи сложного душевного состояния лирического героя. Для выражения противоречивого (с одной стороны – безнадёжность и печаль, с другой – вера в возрождение) внутреннего состояния героя необходима и необычная стихотворная форма, поэтому поэт подбирает для элегии такую же необычную ритмику и интонационно-мелодическое звучание.

Карамзин резко разграничивал стихотворство (точное следование метру и скрупулёзный подбор рифм) и поэзию (следование зову души) и призывал современников быть «не только стихотворцем, но и Поэтом» [Карамзин 1966:357]. Несмотря на заранее заготовленную для «Осени» метрическую схему, Карамзин смело преобразует её, ведомый поэтическим «воображением и чувствительностью».

Будет интересно проанализировать метрическую организацию «Осени». Поэт соединил в одной строке два разных размера: дактиль и хорей. В итоге более протяжно звучащий трёхсложный дактиль соединен в строке с более отрывисто и четко звучащим двухсложным хореем, который как бы обрывает строку, настраивая читателя на тревожный лад. В данном случае, ритм — это ещё одна отсылка к противоречивому содержанию стихотворения - радостному осознанию мысли о бесконечном обновлении природы, но в то же время и о печальной бренности человеческой жизни, которой рано или поздно обязательно придёт конец.

Уже завершая творческий путь, Карамзин написал стихотворение «Берег», необычное для поэта и по своей ритмической форме, и особенно по нетипичному для него мажорному лирическому настрою. В течение всей своей поэтической деятельности Карамзин был гораздо более склонен к меланхолии и печали, поэтому бодрая и энергичная элегия «Берег» выделяется в рядах «унылых» элегий поэта, несмотря на традиционный драматизм содержания:

«После бури и волненья,
Всех опасностей пути,
Мореходцам нет сомненья
В пристань мирную войти.
Пусть она и неизвестна!
Пусть ее на карте нет!
Мысль, надежда им прелестна
Там избавиться от бед.
Если ж взором открывают
На берегу друзей, родных,
О блаженство! — восклицают
И летят в объятья их.

Жизнь! ты море и волненье!
Смерть! ты пристань и покой!
Будет там соединенье
Разлученных здесь волной.
Вижу, вижу... вы маните
Нас к таинственным берегам!..
Тени милые! храните

Место подле вас друзьям» [Карамзин 1966:72]

Благодаря восходящему ритму строк (ударные слоги сконцентрированы преимущественно в последних стопах строчек) стихотворение приобретает бодрое и мелодичное звучание. Восходящая мелодическая интонация способствует ощущению радостного воодушевления. Поводом для радости поэта служит разумная непреложность законов человеческого бытия: пока человек жив, ему следует наслаждаться жизнью во всех её проявлениях и благодарно проживать её волнения, бури и опасности, а после смерти, которая лишь «мирная пристань и покой» человек сможет отдохнуть от борьбы со стихией и соединиться любимыми и близкими, с которыми он был разлучен при жизни.

В элегии «Берег» мы видим ещё одно поэтическое открытие Карамзина - элегический грустный мотив здесь претворен в анакреонтическую жизнеутверждающую форму. Анакреонтические стихи писал и Ломоносов, но в его произведениях изображаемые чувства или явления должны были соответствовать строгому канону «высокого» жанра, поэтому в стихах они выглядели слишком монолитными и потому условными. В произведении Карамзина мы видим два разных начала, соединенных в образ-символ берега, который в этом стихотворении означает границу бытия и небытия. С одной стороны - волненье жизни, с другой - покой последней пристани. Через два десятилетия в поэзии К.Н. Батюшкова и А.С. Пушкина мы найдем

замечательное развитие этого образа-символа, который для будущих великих поэтов открыл в своей элегии Н. М. Карамзин.

Природа в изображении Карамзина многолика, и человек общается с ней прежде всего на языке сердца. Если натура его тиха и добра, то человек умиляется и душа его наполняется радостью и благостью. Если мятежна и опасна, то человек чувствует себя песчинкой перед бездной, в его сердце проникают «хлад смерти» и страшная тоска.

В целом соблюдая канон элегии в подобных стихотворениях, Н.М. Карамзин вносит новые особенности: например, отношение природы и человека связано с общей эстетикой естественности сентиментализма.

Кроме того, поэт усложняет ритмическую систему: соединяет в одной строке два разных размера - дактиль и хорей. Сентименталист использует такие художественные приемы (например, образы символы), которые станут перспективными в творчестве последующих поэтов.

2.2. Элегии настроений в творчестве Н.М. Карамзина.

Меланхолия - один из центральных мотивов лирики Карамзина, вокруг которой, как вокруг солнца, вращаются практически все мотивы и в свете чьих лучей трактуется любая тема. Это господствующее настроение, которое проявилось уже в первых произведениях тогда еще никому не известного автора («Господину Д на болезнь его» (1788), «Весенняя песнь меланхолика» (1788)) и не столь характерное для предшествующей литературной традиции, ощущалось как новизна его стиля в начале девяностых годов и служило образцом для подражания в будущем.

Мотив меланхолии, выдвигаемый в центр, подчиняет себе и портрет лирического героя. Для лирического героя элегии Карамзина важнее всего его особый строй души, главным свойством которого является необыкновенная чувствительность и восприимчивость. Эпитет

«чувствительный» в употреблении Карамзина становится определяющим при описании души элегического героя («Чувствительный во всем себе друзей найдет», «Ах! Жизнь чувствительных не может быть долга!» [Карамзин 1966:92,250]), а словосочетание «чувствительные сердца» превращается в синоним «человечества» и служит своеобразным сигналом, указывающим на принадлежность к «карамзинскому» направлению.

Меланхолия определяет и доминанту мировосприятия лирического героя Карамзина, и лейтмотив эмоциональной тональности большинства его лирических произведений. В настроении и эмоциях преобладают различные «нежнейшие переливы от скорби и тоски» до уныния и отчаяния. Мотив уныния, тоски, печали варьируется практически в каждом стихотворении и почти без исключения в любой элегии. Подобно тому, как слезы могут быть сладостными, так и тоска, уныние, печаль, скорбь, которые овладевают героями Карамзина, могут быть не только мрачными и давящими, но и светлыми, утешительными:

«...так песни Оссиана

Нежнейшую тоску вливая в томный дух,

Настраи́вают нас к печальным представленье́м;

Но скорбь сия мила и сладостна душе» [Карамзин 1966:61]

Прием оксюморона также характерен для лирики Карамзина и часто встречается в его лирических произведениях, например, образ света-пустыни: «Не в свете, но в пустыне жил», «Мне свет - пустыня», «Сердцу скучно одному - / Свет пустыня, мрак ему» [Карамзин 1966: 178, 197,121]. В ряде случаев Карамзин «переключает» значения: антоним, осмыслявшийся как позитивный, приобретает отрицательное значение, например чувство страсть и муки, осознание бремени жизни становятся тоской и скукой без страстей, неспособностью не любить мир сует (в произведении «Страсти и бесстрастие»).

Меланхолия как главенствующее элегическое настроение предопределяет возникновение мотива душевного разочарования, крушения надежд молодости. Эта тема возникает в «Послании к Дмитриеву», ставшем одним из программных и наиболее известных текстов Карамзина и отразившем глубокий кризис, пережитый им в 1793-1794 годы, и становится впоследствии лейтмотивом его лирики («Послание к А. А. Плещееву», «Две песни», «К самому себе», «Опытная Соломонова мудрость», «К неверной», «Долина Иосафатова, или Долина Спокойствия»).

Мотив воспоминания о былых радостях нередко влечет за собой комплекс мотивов, связанных с темой мимолетности жизни, бренности славы и богатства, оппозицией конечности всего земного бессмертию души на небесах. В рамках этой темы Карамзин использует общую систему устойчивых метафор и образов, основные из которых - жизнь как луч, мгновение, молния, сон:

«Но жизни алая весна

Есть миг - увы, пройдет она...» [Карамзин 1966:136]

«Но тем мы можем утешаться,

Что нам не век в сем мире жить...» [Карамзин 1966:65]

«Что жизнь? - единый быстрый луч...» [Карамзин 1966: 223]

«Исчезнут все как тень - и всем один конец...» [Карамзин 1966:201]

Мотиву одиночества, уединения лирического героя в рамках темы мимолетности жизни сопутствует мотив странничества. Человек - странник в этом мире и должен пройти через обязательные страдания и обрести покой и счастье на небесах.

Тема рока возникает в лирике Карамзина, однако в очень ограниченном контексте, как правило, в связи с темой любви и вполне в соответствии с предшествующей литературной традицией, закрепленной, например, Сумароковым. Рок трактуется как враждебная человеку слепая сила, правящая в этом мире, которая приносит героям одни страдания и над которой человек никак не властен. Характерные эпитеты, определяющие эту силу, — ужасный, жестокий, бедственный, безрассудный. Понятия судьбы, жребия символизируют предначертанность жизненного пути, чаще также горестного и печального, хотя в ряде случаев они не приносят каких-либо негативных ассоциаций, в отличие от рока, всегда губительного.

«Мне должно умереть: так рок определил...»

[Карамзин 1966:205]

«Жертва бедственного рока!» [Карамзин 1966:134]

Еще одна характерная черта портрета лирического героя, канонизированная Карамзиным, - склонность к одиночеству, бегство от людей в мир природы. Герой Карамзина обычно бродит в унынии и слезах по лесам, переживая любовные мучения или тоску о невозвратимых радостях прошлого:

«...Но я, печалью отягченный,

Брожу уныло по лесам» [Карамзин 1966:67]

Мотив этот детально развивается в элегии «Меланхолия», анализу которой нам хотелось бы уделить наиболее пристальное внимание. «Меланхолия. (Подражание Делилю)» (1800) вошла в историю русской литературы как удачный опыт медитативной элегии — ведущего жанра, прокладывающего мостик из поэзии XVIII века в поэзию века XIX и стала программным стихотворением для сентименталистов. Начинания Карамзина

позже продолжат М.Н. Муравьев и В. А. Жуковский в своих замечательных элегических опытах.

В этом стихотворении описывается то состояние души, в котором человек может найти прибежище от бед и волнений, вызываемых противоречиями окружающей жизни. На этой основе возникает возможность уловить в стихах оттенки и переходы настроений. Таково задание этого стихотворения; здесь говорится:

«О Меланхолия! нежнейший перелив
От скорби и тоски к утехам наслажденья!
Веселья нет еще, и нет уже мученья;
Отчаянье прошло... Но, слезы осушив,
Ты радостно на свет взглянуть еще не смеешь
И матери своей, Печали, вид имеешь.
Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней» [Карамзин 1966:84]

Именно в движении чувства, в его изменчивости и противоречивости поэт попытался обнаружить истинную его глубину и подлинность. В этом состоянии духа человеку приятны уединение и сумерки. Меланхолия — это «страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных», помогающая отвлечься от тревожных социальных вопросов. Поэт убежден, что постигнуть всю глубину переживания человек может, только находясь наедине с собой:

«Бежишь, скрываешься от блеска и людей,
И сумерки тебе милее ясных дней.
Безмолвие любя, ты слушаешь унылый
Шум листьев, горных вод, шум ветров и морей.
Тебе приятен лес, тебе пустыни милы;
В уединении ты более с собой» [Карамзин 1966:72]

Поэт особым шрифтом выделил здесь строку об уединении и полной погруженности в переживаемое чувство. Пройдет совсем немного времени, и в произведениях Жуковского мотив одиночества, при котором только и возможна насыщенная духовная жизнь человека («Весь мир в мою теснился грудь»), сделается одним из главных мотивов романтической поэзии. Сентименталист Карамзин вплотную подошел к пониманию разъединенности внешней и внутренней жизни человека и попробовал эту разъединенность сделать темой элегического произведения, придав ей психологическую мотивировку.

Теперь коснёмся другой темы в поэзии настроений Карамзина – переходное или пограничное состояние лирического героя во время тяжёлой болезни. В литературе и поэзии осмысление физического состояния человека неизбежно перерастает рамки простой физической констатации и концептуализируется в формах поэтического языка, причём пути и способы создания образа нездорового или здорового героя могут многое сказать как о понимании человека, характерного для данной историко-литературной эпохи, так и о специфике языка искусства, в рамках которого выстраивается этот образ. Вопрос о том, что есть здоровье и болезнь, какого человека и почему можно считать здоровым или больным, какова специфика авторской оценки того или иного состояния, сам набор «диагнозов» и их значение в структуре художественного текста будет по-разному раскрываться в творчестве разных поэтов и писателей. Элегия «Выздоровление» Карамзина послужит нам материалом для исследования этого вопроса в его творчестве.

Вопрос о том, в каком из состояний человека наиболее явственно раскрывается его сущностная природа, по-разному решался в нескольких литературно-культурных традициях, на стыке которых и формировалась художественно-философская система Карамзина. С одной стороны, подробности душевной жизни человека значительно полнее раскрываются как раз в моменты, когда его социальная роль отступает на второй план, а на

первое место выходит его естественное «лицо». С другой стороны, для общепринятой эстетической системы, ориентированной на идею пользы, государству и самореализации в обществе, болезнь как невозможность этой реализации представлялась исключительно в негативном ключе, поэтому либо совсем отсутствовала в литературе, либо возникала в сатирических жанрах именно как «отступление» от должного и потому в той или иной форме подлежала осуждению. «Высокие» герои классицизма предстают перед читателем либо живыми и полными сил, исполняющими своё предназначение, либо мёртвыми, исполнившими свой долг, оплакиваемые в соответствии с тем насколько им удалось реализоваться при жизни и послужить государству и обществу.

В русской литературе первой и второй трети XVIII века для изображения нездорового, а значит ненормального состояния человека, используется сатирический жанр. В роли болезней часто изображаются человеческие пороки - тщеславие, жестокость, бессмысленное кокетство, невежество. Эту просветительскую оценку болезни демонстрирует и Екатерина II как в мемуарах и письмах, так и в аллегорических сказках.

Совершенно в ином «чувствительном» свете предстаёт перед нами мотив болезни в лирике Н. М. Карамзина. Поэт характеризует болезнь человека как состояние, в котором личность приближается к своей истинной сущности, так как не имеет больше сил носить маску своей социальной роли. Оказавшись на грани жизни и смерти, личность очищается от всего противоестественного и проявляет свои истинные душевные качества. Таким образом возникает неразрешимое противоречие между двумя полюсами: с одной стороны – разумное стремление к здоровью, с другой – культ болезни как пути нравственного очищения. Позднее, в эпоху романтизма это создаст в литературе своеобразный «культ болезненности»; склонная к компромиссу с рационализмом сентиментально-предромантическая художественная система решает эту дилемму благодаря мотиву «выздоровления»: будучи

неким пограничным состоянием, переходом от болезни к здоровью, выздоровление позволяет в полной мере пережить обострённое чувство собственной «человечности», раскрывающееся во внесоциальном, «истинном» моменте болезни, погружённости в «природу», от которой приходит к человеку как болезнь, так и здоровье, и наконец, испытать радость пробуждения к новой жизни.

Описание этих состояний определяет развёртывание лирического сюжета в стихотворении Карамзина «Выздоровление», где есть место воспоминаниям о тяжёлых страданиях:

«Сумрачны дни мои были.
Каждая ночь
Медленным годом казалась
Бедному мне. Черная кровь возмущала
Ночи мои.
Грозными, страшными снами,
Адской мечтой» [Карамзин 1966:87]

После переломного момента болезни наступает время для радостного чувства обновления, перехода к новой жизни:

«Все для меня обновилось;
Всем веселюсь:
Солнцем, зарею, звездами,
Ясной луной» [Карамзин 1966:87]

По-видимому, в этом качестве «переходного» состояния выздоровление находит предпочтение в сентиментально-предромантической художественной системе наряду с типологически родственными своей

«переходностью», динамикой концептами осени, сумерек и меланхолии. Наиболее парадоксальную ветвь традиции, с которой взаимодействовала изменчивая художественная система Карамзина, составляла трактовка болезни как своеобразного проявления непредсказуемой изменчивости мира. При этом невозможность строить какие бы то ни было планы, рационально «рассчитывать» свою жизнь раскрывалась не как следствие христианской истины о том, что «человек предполагает, а Бог располагает», но, скорее, как агностическая в своём существе: болезнь как несчастный случай, взрывающий ход привычного существования, разрушающий человеческое благополучие, несущий страдания и смерть. Единственной возможностью своеобразной защиты в этой ситуации человеку остаётся мотив иронии, неоднократно проявляющийся в западноевропейской литературе XVIII столетия, нашедший своё место и в карамзинском творчестве. В самом общем виде семантика мотива здоровья и болезни в художественном мире Карамзина развёртывается на нескольких уровнях. Прежде всего, это близкое религиозной традиции восприятие болезни как неизбежного испытания, которое сопровождает человека на протяжении всей жизни и является концентрированным воплощением страданий земного существования, предваряющих небесное избавление. Далее оказывается собственно рационалистическое понимание болезни как следствия нарушения разумного поведения и своеобразной «расплаты», которое обычно сопровождается достаточно отчётливым осуждением или насмешкой). Наконец, одной из граней трактовки здоровья и болезни оказывается связанное с идеей чувствительности, восприятием болезни как возможности стать самим собой, причём характерный для сентиментально-предромантической художественной системы пафос сочувствия способствовал окружению болезни ореолом трогательности, как состояния человека, вызывающего сострадание, также являвшегося безусловной ценностью в рамках данной литературной школы. В

произведениях Карамзина в наименьшей мере представлена первая религиозная трактовка мотива болезни. Она присутствует в одном из юношеских стихотворений «Господину Д на болезнь его», где последовательно раскрывается весь комплекс мотивов, связанных с данным контекстом восприятия болезни: она неизбежна как атрибут земной жизни («Страдает всяк, кто в нём живёт»), но будет преодолена после смерти, когда все мы «в страны блаженные вселимся, // Где нет болезни, смерти нет». Что касается элегии «Выздоровление», здесь имеет место быть самая близкая для Карамзина-поэта смысловая трактовка пограничного состояния, характерная и для всей сентиментально-предромантической художественной системы: восприятие болезни как возможности стать самим собой, сбросить опостылевшую светскую маску, очистить себя от неискренного и неестественного через болезнь и страдание, увидеть в себе свои настоящие душевные качества и вернуться к жизни уже другим, более свободным человеком.

На основании проведённого анализа некоторых поэтических произведений Карамзина, можно утверждать, что основная задача его поэзии — создание лирики субъективной и психологической, уловление в коротких поэтических формулах тончайших настроений души. Речь здесь идёт о построении самого понятия лиризма нового эмоционального типа. Жанр элегии, который использует для воплощения своих замыслов Карамзин, успешно справляется с возложенными на него задачами, так как сложно найти в русской литературной традиции более эмоциональный, индивидуалистический и чувствительный жанр для выражения самых тонких переходов настроения и сложных и противоречивых движений души. Поэт как бы прислушивается к тому, что происходит в его сердце, улавливает никому не ведомые, но очень значительные (чаще гораздо более важные, чем события реальной жизни) движения души. Вот умер друг и поэт А. Петров — в стихотворении «К соловью» запечатлелись боль и стоны

горяющей души. Пришла осень: «В мрачной дуброве с шумом на землю валятся желтые листья», «поздние гуси станицей к югу стремятся». Щемящая тоска заползает в сердце при взгляде «на бледную осень» (элегия «Осень»).

Элегии Карамзина отличает от поэзии классицистов культ природы. В стихотворении «Берег» Карамзин успешно сочетает «бодрую» и несвойственную для себя рифму с драматическим содержанием. Жизнь человека в нём отождествляется с движениями морских волн, среди которых тихая и желанная пристань, соединяющая разлучённых близких и дарующая покой – это смерть. В круг произведений, посвященных природе, входит также элегия «Осень». В произведении «Осень» — лирический пейзаж связан с грустными размышлениями автора не только о бесконечном цикле увядания и возрождения природы, но и о противопоставленной этому эфемерности человеческой жизни. Отличает лирику Карамзина также поэзия настроений, которая утверждается автором в стихотворении «Меланхолия». Поэт обращается в нем не к четко выраженному состоянию человеческого духа — радости или грусти, а к его оттенкам, «переливам» и взаимопроникновениям противоречивых чувств и настроений друг в друга.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Уже ранние стихи Карамзина впечатляют строгостью и стройностью поэтического рисунка, глубиной и самостоятельностью мысли. Карамзин начал свои элегические опыты, опираясь в некоторой мере и на поэтический труд предшественников, заимствуя и модифицируя мотивы и темы, согласуясь с принятым ритмико-мелодическим рисунком, которые использовали его предшественники – первые элегисты. Первые элегии Сумарокова и Тредиаковского посвящены в большей мере любовным страданиям, но с течением времени и путём взаимодействия жанра с другими жанровыми формами, элегия приобретает новые смыслы и мотивы, создаётся определённая «элегическая» ритмико-мелодическая организация. Как мы помним, за классическими русскими элегиями традиционно закрепился стихотворный размер преимущественно ямбический с варьирующимся количеством стоп. Традиционными для русской элегии являются мотивы бренности земного бытия, мотив разочарования в жизни, мотив несчастливой любви, мотив одиночества.

Однако здесь необходимо вспомнить то время, в которое были написаны Карамзиным первые лирические произведения – то был век Просвещения, когда во главе литературы стоял культ исторического оптимизма, а просветительское мировоззрение было пронизано историческим оптимизмом, верой в безграничные возможности и неизбежное торжество разума. Спустя короткое время данная философия была дискредитирована, что привело к коренному перелому в общественном сознании и исторический оптимизм уступил место «космическому» пессимизму. Героями времени становятся личности, персонифицирующие идею «мировой скорби», а место ведущего лирического жанра занимает «песня грустного содержания» - элегия. Именно «грустное содержание» последней всецело отвечало потребностям эпохи. Жалобы на

несовершенство мира становятся штампом, кочующим из стихотворения в стихотворение в произведениях элегистов Жуковского, Батюшкова, Баратынского. Прямым предшественником «унылых» настроений был Карамзин, в работе которого жанр элегии пережил своё новое рождение в русской литературе, именно поэтические опыты Карамзина открыли путь творчества следующим поколениям поэтов-элегистов.

Карамзин был воспитан на идеях эпохи Просвещения и навсегда сохранил приверженность к рационализму, убеждение в силе разума и возможности торжества справедливости и всеобщего мира. Идейный кризис, пережитый им под влиянием драматических событий конца XVIII века, внес существенные коррективы в его мироощущение, но не поколебал его основ. Эти воззрения легли в основу его эстетических принципов и отразились в тематическом и жанровом своеобразии элегии Карамзина.

Важнейшим предметом поэтического творчества для Карамзина всегда были чувства, переживания, многообразие явлений эмоционального мира человека. Вместе с тем он постоянно напоминал, что для их правдивого отображения поэт должен обладать «свободой ума», уметь отделиться от своих ощущений, взглянуть на них со стороны, вникнуть в их оттенки, проявить способность осмыслить страсти, оставаясь во власти трезвого рассудка. В элегиях Карамзина всегда или почти всегда присутствует анализ переживаемых эмоций, тонкий лирик сохраняет качества мыслителя. Это суждение очень характерно для эстетики Карамзина. Он убежден, что изображение эмоций должно быть аналитичным. Следует не просто изливать страсти, но осмысливать их, быть способным оценить их как бы со стороны, оставаться во власти трезвого рассудка. В своих собственных стихах о любви автор воплощает этот принцип в творческую практику. Карамзин настаивает на том, что для изображения своих ощущений необходимо «отделиться от них», «разобрать, разложить, видеть их цель, совокупность, оттенки». Этим Карамзин реализует один из важнейших принципов классической элегии -

«принцип временной дистанции», когда между печальным событием и его переживанием должно пройти некоторое время, что необходимо для более органичного анализа чувств.

Если подробнее говорить о жанровых особенностях, то элегии Карамзина свойственны классические черты жанра, такие как мотивы одиночества и уединения, мотив созерцания природы, мотив разочарования в жизни и бренности земного бытия. Стоит отметить, что в элегиях Карамзина «унылые» настроения не царствуют единолично, поэт описывает в своих произведениях сложные чувства, тонкие переlivы настроений, взаимопроникновения противоречивых чувств – восторга и скорби, что тоже свойственно жанру элегии. Лирический герой элегии Карамзина пребывает в состоянии мирозерцания, полностью погружён в себя и предаётся анализу собственных переживаний, как бы глядя на них со стороны. Лирический субъект полностью Карамзина полностью воплощает в себе индивидуалистический принцип элегии, являясь центром произведения, осью которая организует вокруг себя внутренний мир элегии. В лирике Карамзина царит культ природы, которая предстаёт в элегической картине мира как вечное начало, которой противопоставлена эфемерность жизни человека. Ощущение собственной незначительности и несовершенства перед лицом природы и является одной из основных причин меланхолии в элегическом жанре. Большое внимание уделяет Карамзин ритмико-мелодической организации поэтического текста, своеобразные звуковые формы в его стихе воздействуют на его смысл, устанавливая особые смысловые связи, подчеркивая те или иные оттенки, что, как мы уже говорили, связано с тем, что элегическая лирика требует ассоциативного восприятия. При создании элегий Карамзин использует большое количество традиционных смысловых оппозиций, однако, взяв все, что можно, от традиции, он идет дальше, постоянно трансформируя ее, привнося что-то

новое, главным образом в трактовку темы и обогащая ее дополнительными ассоциациями и оттенками смысла. При этом новаторство и традиция у него чаще всего не противопоставлены, а сопоставлены; они взаимодействуют, дополняя друг друга. Ю. М. Лотман отметил своеобразие лирики Карамзина, проявившееся в «обеднении» стиха, которое мотивируют отсутствие в нём множества традиционных художественных приемов, богатых метафор или оригинальных индивидуализированных эпитетов. Поэтому смысловая антитеза приобретает особую значимость в поэзии Карамзина, являясь одним из основных сюжетных и композиционных приемов, частота употребления которого не сопоставима не с одним из его предшественников. В этом отношении романтическая традиция продолжает именно линию Карамзина, а одним из ближайших его преемников становится Жуковский. Не отказываясь от прошлого, он более чутко, чем кто-либо из его современников, провидел будущее. Белинский считал главной заслугой Карамзина то, что он ввел литературу в мир новых идей. Великий критик неоднократно определял первые десятилетия XIX века как «карамзинский период», а в его ведущих деятелях видел учеников и последователей Карамзина.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альми, И.Л. Элегии Е.А.Баратынского 1819-1824 годов (К вопросу об эволюции жанра) / И. Л. Альми И.Л. О поэзии и прозе. – Санкт-Петербург: Семантика-С, Скифия, 2002. - 133-156 с.
2. Аюпов, С. М. Стилиевые формулы Карамзина в романах Тургенева/ С.М. Аюпов; Карамзинский сборник: Национальные традиции и европеизм в русской культуре, Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова. – Ульяновск, 1999. – 41-49 с.
3. Бахтин, М.М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук/ М. М. Бахтин. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 336 с.
4. Белинский, В. Г. Статьи о Пушкине. Май 1843 – сентябрь 1846. Статья вторая. Карамзин и его заслуги; карамзинский период русской литературы: Дмитриев, Озеров, Жуковский и Батюшков. – Значение романтизма и его историческое развитие/ В.Г. Белинский; Полное собрание сочинений в 13 т. – Москва: АН СССР, 1955. – Т.7. 132 – 222 с.
5. Белинский, В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В.Г. Белинский Полное собрание сочинений в 13 т. - Москва: АН СССР, 1954. - Т. 5. 50 с.
6. Берков, П. Н. Державин и Карамзин в истории русской литературы конца XVIII– XIXв. / П. Н. Берков; XVIII век, под ред. П. Н. Беркова, Г. П. Макогоненко, И. З. Сермана. – Л. : Наука, 1969. – Сб. 8. 5-19 с.
7. Берков, П. Н. Жизнь и творчество Н. М. Карамзина / П. Н. Берков, Г. Макогоненко. – Москва: Худож, лит, 1964. – Т. 1. 5-78 с.
8. Биткинова, В. В. Творчество Н. М Карамзина 1780-х середины 1790-х годов: к проблеме предромантизма в русской литературе: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01 /Биткинова В.В; Саратов. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2004. – 23 с.
9. Благой, Д. Д. Карамзин и его школа/ / Д. Д. Благой. – Москва: Учпедгиз, 1951. – 626-675 с.

10. Бройтман, С. Н. Поэтика русской классической и неклассической лирики / С. Н. Бройтман. - Москва: РГГУ, 2008. – 16 с.
11. Вацуро, В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа» / В.Э.Вацуро. - Санкт-Петербург: Наука, 1994. - 240 с.
12. Гаспаров, М. Л. Три типа русской романтической элегии / М. Л. Гаспаров. - Москва: Языки русской культуры, 1997. - 362–382 с.
13. Гаспаров, М. Л. Элегия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / М.Л.Гаспаров. - Москва: НПК «Интелвак», 2001. - 1228–1229 с.
14. Глухов, В. И. «Евгений Онегин» Пушкина и повести Карамзина / В. И. Глухов // Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс : сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – 24-34 с.
15. Гоголь, Н. В. Карамзин / Н. В. Гоголь // Карамзин: pro et contra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей : антология / сост. Л. А. Сапченко. – Санкт-Петербург: РГХА, 2006. – 78-99 с.
16. Григорьян К. Н. Пушкинская элегия / К.Н. Григорьян - Л.: Наука, 1990. – 141 с.
17. Гуковский, Г. А. Карамзин / Г. А. Гуковский//История русской литературы : в 10 т. / гл. ред. П. Н. Лебедев-Полянский. – Москва : АН СССР, 1947. – Т. 5. 55-105 с.
18. Гуковский, Г. А. Русская литература XVIII века: учеб. пособие / Г. А. Гуковский. – Москва: Аспект Пресс, 1999. – 453 с.
19. Гуковский, Г.А. Элегия XVIII века / Г.А.Гуковский. – Москва: Языки славянской культуры, 2001. - 72-116 с.
20. Ермоленко, С. И. Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы/ С. И. Ермоленко: Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т. - 1996. – 420 с.
21. Западов, А. В. Н. М. Карамзин/ А. В. Западов // Русская проза XVIII века: в 2 т. / под ред. А. В. Западов. – Москва: Гослитиздат, 1950. – Т. 2. 23-45 с.
22. Зорин, А. Л. Парадоксы чувствительности Н. М. Карамзина «Бедная Лиза»/ А. Л. Зорин, А. С.Немзер. – М.; Книга, 1989. – 8-54 с.

23. Зубков, Н. Н. Элегия // Поэтический словарь / Н.Н.Зубков. - Москва: ЛУЧ, 2008. – 349 с.
24. Кантор, В. К. «Новая эпоха русской литературы» (парадоксы Н. М. Карамзина) / В. К. Кантор. – Москва: 1994. - 27-33 с.
25. Канунова, Ф. З. Карамзин и Жуковский (о восприятии первого трактата Руссо) / Ф. З. Канунова // Карамзинский сборник: Национальные традиции и европеизм в русской культуре.: сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск: 1999. – 16-25 с.
26. Карамзин, Н. М. Избранные сочинения в 2 т. / Н. М. Карамзин. – Москва: Худож.лит. 1964. -
27. Коханова, С. Б. Диалог с читателем в повестях Н. М. Карамзина: (к проблеме эволюции творческого метода писателя) / С. Б. Коханова // Историко-литературный сборник / Твер. гос. ун-т; отв. ред. Ю. М. Никишов. – Тверь: Чудо, 1999. – Вып. 1. – 32-43 с.
28. Кочеткова, Н. Д. Русский сентиментализм (Н. М. Карамзин и его окружение) / Н. Д. Кочеткова // Русский романтизм : сб. ст. / отв. ред. К. Н. Григорьян. – Л. : Наука, 1978. – 18-37 с.
29. Кочеткова, Н. Д. Утверждение жанра в литературе сентиментализма и переход к новым поискам/ Н. Д. Кочеткова // Русская повесть XIX века: история и проблематика жанра / под ред. Б. С. Мейлаха. – Москва: Наука, 1973. – 53-77 с.
30. Кочеткова, Н.Д. Литература русского сентиментализма:(эстет. и худож. искания) / Н.Д. Кочеткова. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 279 с.
31. Кросс, А.Г. Разновидности идиллий в творчестве Карамзина / А.Г. Кросс // XVIII век: Державин, Карамзин в литературном движении XVIII начала XIX вв. Вып. 8. – Л., 1969. – 210–228 с.
32. Кулакова, Л. И. Эстетические взгляды Н. М. Карамзина / Л. И. Кулакова. – Москва: Наука, 1964. -145- 175 с.

33. Ложкова, Т. А. Русская литература XVIII века / Т. А. Ложкова // Русская литература XVIII века: Ломоносов М.В., Державин Г.Р., Фонвизин Д.И., Карамзин Н.М., Радищев А.Н. : антология. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003. – 5-24 с.
34. Лотман, Ю. М. Карамзин / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 1997. – 852 с.
35. Лотман, Ю. М. Сотворение Карамзина / Ю. М. Лотман. – Москва: Молодая гвардия, 1998. – 384 с.
36. Лотман, Ю. М. Эволюция мировоззрения Карамзина (1789-1803) / Ю. М. Лотман // Карамзин: proetcontra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей : антология / сост. Л. А. Сапченко. – Санкт-Петербург: РГХА, 2006. – 761-778 с.
37. Манн, Ю. Поэтика русского романтизма / Ю. Манн. – Москва: Наука, 1976. – 375 с.
38. Матяш С.А. Вольный ямб русской поэзии XVIII – XIX вв.: Жанр, стиль, стих: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Ленинград: 1986. – 31 с.
39. Муравьев, В.Б. Николай Карамзин / В.Б. Муравьев. – Москва: ЭКСМО, 2005. – 608 с.
40. Осетров, Е. И. Три жизни Карамзина / Е.И. Осетров. – Москва: Современник, 1985. – 302 с.
41. Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии/ 370 – 371 с.
42. Палкин М.А. Вопросы теории литературы / М.А.Палкин. - Минск: Вышэйшая школа, 1979. – 195 с.
43. Пронин В.А. Элегия и ода – спор равных / В.А.Пронин. – 147 с.
44. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 10т. / А. С. Пушкин. – Москва: АН СССР, 1950. – Т. 2. 464 с.

45. Сысоева, Н.П. Специфика изучения жанра романтической элегии в 9-м классе (В. А. Жуковский «Море»)/ Н.П.Сысоева. - Оренбург:ОГПУ, 2001. – 19 с.
46. Флейшман Л. С. Из истории элегии в пушкинскую эпоху / Л. С.Флейшман. - Москва: НЛО, 2006. - 5-30 с.
47. Фокина, О.Н. Барокко, классицизм, сентиментализм: учеб. пособие к курсу «История рус. лит. XVII-XVIII вв.» / О.Н. Фокина. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2006. – 142 с.
48. Хализев В. Е. Теория литературы/ В.Е.Хализев. - Москва: Высшая школа, 2002. – 358 с.
49. Черемин, Г. С. У истоков русского романтизма: дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Г. С. Черемин. – Москва: 1947. – 303 с.
50. Шелгунов, Н. В. Попытки русского сознания. Сентиментализм и Карамзин/ Н. В. Шелгунов // Карамзин: proetcontra: личность и творчество Н. М. Карамзина в оценке русских писателей, критиков, исследователей : антология / сост. Л. А. Сапченко. – Санкт_Петербург: РГХА, 2006. – 577-581 с.
51. Шильникова, О. Г. Некоторые аспекты изучения Н. М. Карамзина в школе / О. Г. Шильникова// Карамзинский сборник: Творчество Н. М. Карамзина и историко-литературный процесс: сб. ст. / Ульянов. гос. пед. ун-т им. И. Н. Ульянова ; отв. ред. И. Н. Шаврыгин. – Ульяновск, 1996. – 109- 115 с.
52. Шмидт, С. О. Три юбилея Н. М. Карамзина / С. О. Шмидт // Вечерняя средняя школа. – 1991. – № 6. – С. 22-27.