

УДК 82(091)

**В. И. Пинковский****ЭЛЕГИЯ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ  
КОНЦА XVIII ВЕКА**

Элегия, как показывает контекст французской поэзии XVIII века, в эпоху позднего Просвещения была близка к тому, чтобы стать универсальным поэтическим жанром — таким же субститутутом лирики, каким до нее была ода. Особенно выразительно в этом отношении творчестве Андре де Шенье. Статья представляет собой раздел малотиражной монографии «Французская поэзия XVIII века: очерки жанров» (2013).

*Ключевые слова:* жанр элегии, французская поэзия XVIII века, героида, кладбищенская элегия, унылая элегия, специализированный жанр, универсальный жанр.

Элегия в XVI, XVII, вплоть до последней трети XVIII века не занимает высокого места в жанровой иерархии французской поэзии, даже, по словам Л.-М. Шодона, находится в «последнем разряде на Парнасе» [1, р. 198]. Элегию воспринимают сначала как разновидность любовного послания (под влиянием переводов из Овидия), но разновидность менее свободную как по выбору содержания, так и по форме его выражения (согласно Т. Себиле (1548 г.), элегия пишется десятисложниками с парной рифмовкой [2, р. 155].

Ж. Пелетье дю Ман (1555 г.) считает основным для элегии выражение грусти (*choses tristes*), тоски и не очень подходящим для любовной элегии выражение радости [3, р. 68]. Замечание лионского поэта указывает на то, что жанровое содержание элегии к середине XVI века окончательно не определилось: радость для элегии нежелательна, но допустима. Таким образом, с одной стороны, возможности элегии проигрывают по сравнению с посланием, с другой — в сравнении с жанрами, определённо предназначенными для выражения печали (плач, сетование).

Неопределённое положение элегии, не привязавшей к себе только ей присущего жанрового содержания, сохраняется и в XVII столетии: элегические элементы присутствуют в одах, стансах, посланиях, сонетах, эпитафиях и не концентрируются исключительно в элегии. Классицисты обходят этот жанр вниманием, отдавая его либертинам (Де Вио), «бурлескам» (СентАман), прециозным поэтам (А. Дезульер). Элегия воспринимается как «чувственный» жанр (послание шире: выражает и чув-

---

Пинковский Виталий Иванович — доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы (Северо-восточный государственный университет, Магадан); e-mail: alennart@maglan.ru.

© Пинковский В. И., 2016

ства и мысли, как и ода), причём не самый выразительный: «Элегия является очень умеренной (*fort temperé*) как по силе чувства, так и по стилю; она подходит для выражения некоторой нежности (*quelque tendresse*), печали или неудовольствия (*deplaisir*)» [4, p. 74].

Итак, элегия — жанр для умеренного проявления чувств. Чтобы это её качество могло быть оценено, должны были произойти изменения не столько в самой поэзии, сколько в восприятии поэтического слова. Иначе говоря, должно было расширяться понятие лиризма, в XVII — первой половине XVIII веков закреплённое едва ли не исключительно за «одическим восторгом», рассчитанным на публичный резонанс. Элегия более «частный», камерный жанр. Общественный вкус должен был созреть для того, чтобы оценить негромкий голос элегии. Ш. Батте пишет на рубеже последней четверти века (1775 г.): «Достаточно трудно найти среди наших элегий хорошие. Они по большей части или пресные и томные, или слишком пряные. К счастью, этот жанр не имеет большого значения для формирования вкуса молодых людей» [5, p. 291].

Основная разновидность элегии, распространённая в XVIII веке, связана с античными образцами — любовными элегиями Овидия, а также его старших современников Тибулла и Проперция. Кроме того, во французской поэзии именно этот тип элегии культивировал К. Маро, который вообще и ввёл жанр элегии в поэтический обиход. Поэтическую установку этой разновидности жанра можно передать строкой из «Элегии V» Маро: «Меня понуждает писать Амур (*Amour me fait écrire*)» [6, p. 16]. Содержание, характерное для этой жанровой разновидности, не концентрируется в XVI—XVII веках исключительно в элегии, оно встречается в анакреонтической оде, в мадригалах, сонетах (последние два жанра предпочитали либертины-эпикурейцы XVII столетия).

«Любовную элегию» (или «эротическую» — так определял свои ранние элегии Э. Парни [7]) правильнее было бы назвать «элегией любовной игры», потому что она отражает только приятную сторону любовного чувства, а игра — это имитация реальности, должна приносить удовольствие. Не только поцелуи и объятия доставляют в этой игре удовольствие, но и холодность или ветреность возлюбленной, ревность к сопернику — что вполне логично: игра — это действие, а действие невозможно без конфликта чувств и отношений, тем более что и обиды, и ревность здесь — совершенно по-игровому — не всерьёз. Ж. Пелетье дю Мана смущала жизнерадостность любовной элегии, он смутился бы ещё больше, рассмотрев в «печали» этого жанра всё ту же скрытую весёлость. Любовная элегия лишена подлинного драматизма, но выражаемые в ней чувства не становятся от этого «умеренными», напротив — отличаются бойкой лёгкостью, не сказать — легковесностью. Жанровая установка, авторская позиция, лирический субъект и адресная публика любовной элегии обозначены в стихотворении одного из типичных элегиков XVIII века А. де Бертена (1752 — 1790), которое можно считать программным:

Pourquoi reprocher à ma lyre  
De préluder toujours sur des tons amoureux?  
Je ne saurais former dans mon tendre délire  
De plus males accords, ni des chants plus heureux.  
Laissons, laissons d'un vol agile  
L'ambitieux vaisseau fendre les flots amers:  
D'un timide aviron ma nacelle fragile  
Doit raser humblement le ravage des mers.  
Dans nos jours trop féconds en discordes rebelles,  
Qu'un autre en vers pompeux célèbre les combats,  
Qu'il chante les héros; moi je chante les belles,  
De plus tendres fureurs et de plus doux ébats.  
Enfant gâté de la paresse,  
C'est assez que Vénus me couronne de fleurs;  
C'est assez que l'amant me lise à sa maîtresse,  
Qu'ils m'accordent ensemble un sourire ou des pleurs.  
Ah! si d'un tendre amour la fille un jour éprise  
Me consulte en secret sur trouble naissant,  
Et vingt fois en sursaut par sa mère surprise,  
Dans son sein entr'ouvert le cache en rougissant,  
Je ne veux point d'autre gloire:  
Chez nos neveux indulgens  
On chérira ma mémoire;  
Dieu fêté des jeunes gens,  
Dans mes amours négligens,  
Ils trouveront leur histoire;  
Et si l'Europe aux immortels écrits  
Ne mêle point mes chansons périssables,  
On daignera peut-être dans Paris  
Me mettre au rang des poètes aimables [8, p. 53 – 54].

(Зачем упрекать мою лиру в том, что она всегда настроена на любовный лад? Я не сумел бы создать в моём нежном безумии ни более мужественных созвучий, ни более счастливых песен. Оставим, оставим стремительный полет честолюбивому кораблю, рассекающему солёные валы; слабые весла должны направлять мой хрупкий челнок вдоль морских берегов. В нашей жизни, изобилующей мятежными раздорами, пусть другой в помпезных стихах воспекает сражения, пусть воспекает героев; что касается меня, я славлю красавиц, нежные неистовства и сладостные шалости. Баловень лени, я довольствуюсь тем, что Венера меня коронует цветочным венком, мне достаточно того, что любовник читает мои стихи своей избраннице и они над моими строками вместе смеются и плачут. Ах! если девушка, однажды охваченная нежной любовью, тайно советуется со мной о том, что её тревожит, и, много раз застигнутая

врасплох своей матерью, на полуоткрытой груди прячет, краснея, мои стихи, я не желаю совсем иной славы. У наших снисходительных потомков сохранится память обо мне: в моих нестрогих амурных стихах они прочитают о боге, что всегда в чести у юных. И если Европа не причислит мои недолговечные строки к бессмертным творениям, то, возможно, хотя бы в Париже меня сочтут одним из любезных поэтов.)

Искусственности чувств и отношений в любовной элегии соответствует облик неестественно прекрасной возлюбленной, например, Эвхарис (Прекраснейшей – греч.) – героини того же А. де Бертена (1752–1790):

Regardez Eucharis, vous qui craignez d'aimer,  
Et vous voudrez mourir du feu qui me dévore;  
Vous dont le coeur éteint ne peut plus s'enflammer,  
Regardez Eucharis, vous aimerez encore.

<...>

Il faut brûler, quand l'haleine des vents  
Disperse ses cheveux sur sa gorge embellie,  
Un air de négligence, un air de volupté,  
Le sourire ingénu, la pudeur rougissante,  
Les diamans, les fleurs, l'hermine éblouissante,  
Et la pourpre et l'azur, tout sied à sa beauté [9, p. 30].

(Посмотрите на Эвхарис, вы, опасаящиеся любить, и вы пожелаете умереть от огня, что меня сжигает; вы, чьё потухшее сердце не может больше воспламениться, посмотрите на Эвхарис и вы еще полюбите. <...> Нельзя не вспылать, когда порыв ветра рассыплет её волосы над изукрашенной шеей. Небрежность, нега, простодушная улыбка, румянец стыдливости, алмазы, цветы, ослепительный горностаи, и пурпур, и лазурь – всё к лицу её красоте.)

Жанровая роль героя-любownika эротической элегии предписывает ему самоуверенность, за которой, по сути, стоит влюблённость в самого себя – в свои удовольствия, в свой успех:

Deux fois j'ai pressé votre sein,  
Et vous m'avez deux fois repoussésans colère.

<...>

Ah! c'est assez: oui, je lis dans vos yeux  
Et ma victoire et votre trouble extrême:  
Mortel, à vos genoux, je suis égal aux Dieux;  
Vous m'aimez, je le vois, autant que je vous aime [10, p. 14].

(Два раза я сжал Вас в объятьях, и Вы меня отстранили два раза без гнева. <...> Ах! этого достаточно: да, я читаю в Ваших глазах и свою победу, и Ваше чрезвычайное смущение. Смертный, у Ваших колен я равен Богам; Вы меня любите, я это вижу, так же, как я Вас люблю.)

Примечательно, что далее любовник-победитель просит даму проявить строгость и не уступать его «вздохам, мольбам и слезам», отдаляя исполнение его желаний, поскольку любовник «должен долго надеяться, чтобы любить... постоянно (*l'amant...doit espérer longtemps pour ... aimer toujours*)». Эта просьба соответствует жанровой логике: сбывшаяся мечта прекращает любовную игру и ведёт либо к охлаждению, либо к браку. Ни того, ни другого состояния каноническая любовная элегия знать не хочет, в ней допустима измена, потому что она даёт возможность переключения на новый объект обожания (после некоторых терзаний), но не пресыщение, убивающее желание «играть», и не брак, должный возводить отношения между любовниками в «неигровую» степень (содержание творчества А. де Бертена делает *невольной символической* смерть поэта, скончавшегося ровно в день своей свадьбы).

Вот что советует своему другу А. де Бертену более известный в России мастер любовной элегии Э. Парни (1753 – 1814) по поводу измены возлюбленной:

Elle t'aimait de bonne foi;  
 Mais pouvait-elle aimer sans cesse?  
 Un rival obtient sa tendresse;  
 Un autre l'avait avant toi;  
 Et, dès demain, je le parie,  
 Un troisième, plus insensé,  
 Remplacera dans sa folie  
 L'imprudent qui t'a remplacé.  
 <...>  
 Va, l'on se console aisément  
 De ses disgraces amoureuses.  
 Les amours sont un jeu d'enfant;  
 Et, crois-moi, dans ce jeu charmant,  
 Les dupes même sont heureuses [11, p. 51 – 52].

(Она искренне любила тебя, но могла ли она любить бесконечно? Соперник удостоился её нежности, другой владел ею до тебя, и с завтрашнего дня, бьюсь об заклад, третий, более настойчивый, вытеснит своим пылом того, который вытеснил тебя. <...> Утешься и забудь о любовных неурядицах. Любовная страсть – это детская игра, и поверь мне, в этой очаровательной игре счастливы даже обманутые.)

Парни, однако, не так последователен в соблюдении жанровых правил любовной элегии, как его друг Бертен, о чём свидетельствуют некоторые стихотворения. В «Элегии I» из IV книги элегий поэт обращается к такой чуждой жанру теме, как разочарование в любовной игре, наступившее от того, что любовница «играет», а любовник испытывает искреннее чувство, делающее его чувствительным к фальши:

Des yeux timides et baissés,  
 Une voix naïve et qui touché,  
 Des bras autour du cou passes,  
 Un baiser donné sur la bouche,  
 Tout cela n'est point de l'amour.  
 J'y fus trompé jusqu'à ce jour.  
 <...>  
 Hé las! en perdant mon erreur,  
 Je perds le charme de la vie [12, p. 95 – 96].

(Скромные опущенные глаза, наивный трогательный голос, руки, обвившиеся вокруг шеи, поцелуй в губы – всё это не от любви. Я обманывал себя всем этим до сегодняшнего дня. <...> Увы! перестав заблуждаться, я утратил очарование жизни.)

Новое отношение к любви здесь ещё только декларируется, оно не поддержано всем строем текста – от лексики до интонации: это всё тот же привычный словарь любовной элегии (слёзы – larmes, нежность – tendresse, поцелуй – baiser, ласки – caresses); привычное противопоставление искренности (candeur) любовника вероломству (perfidie) возлюбленной; привычный для жалоб на измену уныло-возмущённый тон.

Иное – в «Элегии XIII» той же четвертой книги: для констатации взаимного охлаждения (ещё одна «запретная» для канонической любовной элегии тема) поэт находит ровную дружелюбную интонацию, перерастающую в комплиментарную. Текст напоминает «Признание» Е. Баратынского, но не имеет беспощадно правдивого психологического анализа русского поэта. У Парни – неприятное для обоих любовников признание смерти любви, смягчённое мадригальной формулой в финале:

Il est temps, mon Éléonore,  
 De mettre un terme à nos erreurs;  
 Il est temps d'arrêter les pleurs  
 Que l'amour nous dérobe encore.  
 Il disparaît l'âge si doux,  
 L'âge brillant de la folie:  
 Lorsque tout change autour de nous,  
 Changeons, ô mon unique amie!  
 D'un bonheur qui fuit sans retour  
 Cessons de rappeler l'image,  
 Et des pertes du tendre amour  
 Que l'amitié nous dédommage.  
 Je quitte enfin ces tristes lieux  
 Où me ramena l'espérance,  
 Et l'Océan entre nous deux  
 Va mettre un intervalle immense.

<...>

A cette absence douloureuse  
 Mon coeur pourra s'accoutumer.  
 Mais ton image va me suivre,  
 Et, si je cesse de t'aimer,  
 Crois que j'aurai cessé de vivre [13, p. 120 – 121].

(Время, моя Элеонора, положить предел нашим заблуждениям, время остановить слезы, которые ещё исторгает из нас любовь. Прошла прекрасная пора, пора блистательного безумия, когда всё менялось вокруг нас. Поменяемся и мы, моя единственная подруга! Перестанем призывать образ безвозвратно умчавшегося счастья и нежной любви, которую сменила дружба. Я покидаю наконец эти печальные места, в которые меня привела надежда, и безмерный океан разделит нас. <...> Моё сердце найдёт в себе силы привыкнуть к этой печальной разлуке, но твой образ последует за мной, и поверь: перестать любить для меня — как перестать жить.)

Ещё дальше отходит от стандарта любовной элегии «Элегия VI» (книга четвёртая). Герой элегии ищет излечения от невзгод, причиной которых — «изменница» (infidèle), в бегстве из «милых мест», напоминающих о ней. Вместо ожидаемой риторики задетого самолюбия, основное место в тексте занимают непосредственно видимые обманутым любовником пейзажи, неожиданные в двух отношениях. Во-первых, природные образы для любовной элегии нетипичны. Во-вторых, природа предстаёт не в унылом виде, соответствующем состоянию героя, а в величественном и грозном: горы, достигающие небес; безграничное море; равнины, некогда сожжённые извержением вулкана, о чём свидетельствуют оплавленные камни, — «место печальное и дикое», «всё молчит, всё мертво». Герою хочется умертвить и свои переживания, звучит его энергичная речь, напоминающая заклинание:

Mourez, honteux soupirs,  
 Mourez, importunes souvenirs  
 Qui me retracez l'infidèle,  
 Mourez, tumultueux désirs,  
 Ou soyez volages comme elle [14, p. 105].

(Умрите, постыдные вздохи, умрите навязчивые воспоминания, расписывающие мне неверную, умрите беспорядочные желания или станьте ветренными, как она.)

Контрастом к этой речи мужественного ритма звучит сетование на невозможность избавиться от преследующего героя образа неверной возлюбленной. Условности прежней любовной элегии — катящиеся слёзы, обращение к богам, жеманная интонация и эгоистический мелкий гедонизм двух последних строк — кажутся исходящими от какого-то

другого героя, не того, который ушёл из обманувших его «милых мест» по «мрачной незнакомой дороге»:

Ces bois ne peuvent me cacher;  
 Ici même, avec tous ses charmes,  
 L'ingrate encore me vient chercher;  
 Et son nom fait couler des larmes  
 Que le temps aurait dû sécher.  
 O dieux! rendez-moi ma raison égarée;  
 Arrachez de mon coeur cette image adorée,  
 Eteignez cet amour qu'elle vient rallumer,  
 Et qui remplit encore mon âme toute entière.  
 Ah! L'on devrait cesser d'aimer  
 Au moment qu'on cesse de plaire [14, p. 105].

(Эти леса не могут меня скрыть; даже здесь, со всем своим очарованием, неблагодарная еще является мне; и её имя заставляет меня проливать слезы, которые время должно было бы высушить. О боги! верните мне заблудший разум; вырвите из моего сердца её обожаемый образ, погасите любовь, которую он вновь разжигает и которая заполняет еще целиком мою душу. Ах! Должно было бы прекратить любить, когда прекращаешь нравиться.)

Рассматривать ли это место как стилистический «сбой», вызванный не совсем уверенным владением новой манерой? Трудно сказать. Даже если это так, то в тексте есть и художественное оправдание этого «сбоя». В то время как из растроганной души героя вместе со слезами «изливаются жалобы и сожаления», природная картина вокруг него меняется: слабые ручейки сливаются в бурные потоки, с грохотом несущиеся по оврагам, разрушают их, и, достигнув побережья, с яростью сбрасывают свои воды в океан. Внимание героя отвлечено от переживаний, его взор с восхищением и страхом следит за происходящим в природе:

O nature! qu'ici je ressens ton empire!  
 J'aime de ce désert la sauvage âpreté;  
 De tes travaux hardis j'aime la majesté:  
 Oui, ton horreur me plait; je frissonne et j'admire [14, p. 106].

(О природа! как я чувствую здесь твою власть! Я люблю неровность этой дикой пустыни, я люблю величие твоих дерзких трудов. Да, мне нравится внушаемый тобою ужас: я трепещу и восхищаюсь.)

Здесь вновь возникает мотив невозможности освободиться от обманувшей любви, но теперь он звучит иначе, потому что душа героя преобразена включением её в природный строй. На это важно обратить внимание: природа в элегии не является отражением происходящего в душе и уж совсем не является только фоном переживаний. Напротив,

душа героя, подчинившись независимой от человека природной жизни, возвращает себе природное, *естественное* состояние. И вот в этом естественном состоянии любовь к «неблагодарной» лишается жалости к себе, капризной обидчивости, даже слёз — всего того, что сопровождало первое появление мотива, которое вместе с финальным его воплощением образует контрапункт. Благодаря этому композиционному приёму, устраняющему необходимость риторических рассуждений, мы понимаем, что произошло с героем. Несчастный любовник мужественно принимает то, что не в его силах изменить, как не в его силах остановить яростные потоки, рвущиеся к океану, или убавить дерзостную высоту скал, как будто «ударяющих в небеса (*frapper les cieux*)»:

Je venais oublier l'ingrate qui m'oublie,  
Et ma bouche indiscrete a prononcé son nom;  
Je l'ai redit cent fois, et l'écho solitaire  
De ma voix douloureuse a prolongé le son;  
Ma main l'a gravé sur la pierre;  
Au mien il est entrelacé [14, p. 106].

(Я пришёл забыть неблагодарную, забывшую меня, и мой голос свободный произнёс её имя. Я повторил его сотню раз, и одинокое эхо продолжило звук моего печального голоса. Я начертил её имя, сплетённое с моим, на камне.)

В окончании элегии появляется воображаемая героем фигура путника, который когда-нибудь разберёт на камне полустёртые имена и воскликнет: «Его любовь была исключительной, он воспел во глубине этих пустынных мест свою возлюбленную. Оплачем его несчастья и перечтём стихи, которые он, вздыхая, сложил здесь». Этот условный персонаж, характерный для эпитафий, является в них либо пассивным слушателем звучащего из могилы голоса, либо читателем надгробных надписей, передающим читателю то чувство, которое вызвала у него чья-то угасшая жизнь.

В элегии Э. Парни речь идёт о символически погребённых воспоминаниях об ушедшей счастливой любви (имена любовников высечены на камне, как на надгробии; в «лёгкой» любовной элегии частым является мотив вырезания имён на коре дерева), и слова путника выполняют здесь функцию примирительного завершения переживаний, они несут то успокоение, которого тщетно искал лирический герой. Текст Парни представляет собой замечательный пример формирования элегической поэтики глубокого чувства.

Во второй половине XVIII века получает развитие и элегия, подражающая «героидам» Овидия, то есть посланиям мифологических любовников друг другу. Это была традиционная, давно известная (в том числе в стихотворных переводах на французский [15]) разновидность

жанра, однако не очень востребованная читателем до определённого времени. В 1751 г. Э.-А.-Ж. Фётри (1720–1789) перевёл из А. Поупа «Послание Элоизы к Абельяру». Ш.-П. Колардо (1732–1776), опубликовавший в 1758 г. свой вольный стихотворный перевод того же произведения [16], неоднократно впоследствии переизданный, дал настолько сильный импульс развитию этой жанровой формы во французской поэзии, что героида, по словам Л.-М. Шодона, «заняла место элегии» [1, p. 198], то есть оттеснила лёгкую любовную элегию (Колардо ввёл в поэтический обиход и само название этой формы – героида).

Причина распространённости героид заключалась и в том, что этот жанр, казалось, не требовал такого труднодостижимого качества, как неподдельность индивидуального переживания (Н. Буало: «Элегия сильна лишь чувством непритворным». – Пер. Э. Л. Линецкой [17, с. 68]). Героида по своей жанровой сути является ролевым произведением с известными героями, а когда известна история героев (переводную героиду Колардо предвляло прозаическое повествование об Абельяре и Элоизе), дана канва образов, от поэта требуется скорее развитое воображение и версификаторская ловкость, чем глубокое чувство, чтобы выстроить монолог адресанта. А между тем, как предупреждал автор одного старого пособия по поэтике, элегия – это «само чувство (le sentiment mée)», и добавлял: «С большим воображением и неглубоким чувством (beaucoup d'imagination et peu de coeur) ещё возможно достичь неплохого лирического эффекта, но без чувства, даже обладая одарённым умом, невозможно создать ничего действительно элегического (vraiment élégiaque)» [18, p. XLVI–XLVII].

Оценивая героиды в жанровом аспекте, следует избегать одной опасности – принять слабость таланта конкретного автора за слабость самого жанра. Эту трудность можно преодолеть, только учитывая объективно существующие черты жанра, влияющие на любой талант. Кроме уже отмеченного ролевого характера героиды, нужно указать на её объём. Практически все героиды насчитывают сотни строк («Послание Элоизы к Абельяру» Ш.-П. Колардо – более 300 строк). Если бы такой объём заполнялся повествовательным текстом, произведение, возможно, не было бы столь монотонным: повествование переключает внимание читателя с одного события на другое. Однако героид представляет собой цепь обращений, признаний, сожалений, сетований – «чувственный» ряд, утомительный от излишней протяжённости, приводящей к варьированию уже выраженного и повторам. Поэтому, может быть, наиболее удачные части героид – финальные, концентрированно выражающие то, что расплывлено в десятках и десятках предшествующих стихов. Так – у Колардо в «Послании Элоизы к Абельяру», так – у К.-Ж. Дора (1734–1780) в «Послании Абельяра к Элоизе» и «Послании Геро к Леандру».

Однако даже в лучших частях героид заметно, что авторам удаётся не столько выражение чувств своих героев (основная задача элегии!),

сколько описание эмоциональных жестов, даже просто указание на них, словно эти проявления рассчитаны на дополнение их актёрской игрой, а это — черта драмы (не случайно оба поэта были ещё и драматургами):

Il est temps, il est temps de se vaincre soi-même,  
De contraindre nos feux à cet effort suprême:  
Nos longs égaremens, sources de nos malheurs,  
Veulent, pour s'expier, de la honte et des pleurs.  
Pleurons, et rougissons; du sein de la poussiere,  
Elevons vers le Ciel notre ardente priere;  
Peut-être que ce Ciel, à la fin désarmé,  
Au cri du repentir ne sera plus fermé [19, p. 193].

(Пора, пора побеждать себя самому, принуждать наш огонь к этому высшему усилию: наши обильные прегрешения, источник наших несчастий, требуют, как искупления, стыда и слез. Будем же плакать и пылать от стыда; из праха вознесём к Небу нашу пламенную молитву; может быть, Небо, в конце концов обезоруженное криком раскаяния, не будет больше закрыто.)

Сама жанровая установка героиды — выражение чувств незаурядной личности в исключительных обстоятельствах — подталкивает к трагедийному, а не сдержанно лирическому воплощению характеров. К.-Ж. Дора предваряет своё «Послание Абельяра к Элоизе» комментарием к образу оскопленного возлюбленного Элоизы, очень напоминающим разъяснение для актёра, который мог бы исполнять эту роль: «У Абельяра нет ничего, что могло бы его утешить. Прошлое, настоящее, будущее объединились, чтобы терзать его, и с тех пор как Провидение создаёт несчастных, он является одним из тех, на ком оно, если позволительно так выразиться, совершенствует свои способы мучительства. Выражения и чувства Абельяра вовсе не должны отражать его положение, он должен найти в своей душе всё мужество того пола, которого был лишён» [20, p. 162]. Заметим, что предельная концентрация мужества (или отчаяния) требует соответствующей степени выражения, поэтому героиды близки к трагедийным монологам, а не к элегии, жанру, как мы помним, «умеренному».

Прежде чем судить героиду за второй тип «элегической недостаточности», то есть за слабо выраженную индивидуальность авторских чувств, нелишне задаться вопросом: насколько сами поэты испытывали необходимость в такого рода выражении? В критике той эпохи мы находим указания на формальные погрешности (неудачная рифма или размер), неловкие выражения, неудачные образы, но проблема глубины самовыражения, кажется, не существует вовсе — ни для поэтов, ни для читателей. Тем любопытнее одно признание К.-Ж. Дора в упоминавшемся выше комментарии: «Это не Абельяр, которого я заставляю говорить, это всегда

я, говорящий за него (*c'est toujours moi qui parle à sa place*)» [20, p. 161]. Имел ли поэт в виду, что хорошо вжился в им самим созданную роль, или указывал на проявление своей личности под маской персонажа? Скорее первое: слишком редки в поэзии той эпохи случаи выхода из роли, подразумеваемой тем или иным жанром или его разновидностью. Героида, не исключено, могла казаться жанром, предлагающим хотя бы разнообразный репертуар таких ролей, и в этом смысле более свободным. Если это так, то героида — необходимая промежуточная ступень на пути от жанрово предопределённой роли поэта к индивидуальной, личностно окрашенной роли — «лирическому герою».

Ещё одна разновидность элегии с устойчивой содержательной структурой, распространившаяся во второй половине века, — «кладбищенская». В 1760-е годы появляются переводы на французский язык отдельных «Ночей» Э. Юнга и «Сельского кладбища» Т. Грея, а затем и полный перевод знаменитого сочинения Юнга, выполненный П.-П.-Ф. Ле Турнёром [21]. Элегию Т. Грея переводили до конца века неоднократно. Это свидетельствует если не о прямом влиянии английских поэтов на французских в каждом конкретном случае, то, по меньшей мере, о прочном интересе во французской поэзии той эпохи к меланхолическим размышлениям о смерти и человеческом уделе.

Э.-А.-Ж. Фётри, поклонник английских поэтов, в частности Э. Юнга, публикует в 1760 г. поэму (по сути — элегию) «Могилы», включающую в себя все элементы этой жанровой разновидности: общий вид кладбища, навевающий печальные мысли; описание отдельных могил (младенца, юной красавицы, счастливого любовника); размышления о тщете устремлений к славе и величию перед лицом уравнивающей всех смерти:

*Tout n'est qu'illusion, d'illusion suivie,  
Et ce n'est qu'à la mort oùcommence la vie* [22, p. 11].

(Все является только иллюзией, непрерывной иллюзией, и только в смерти начинается жизнь.)

Процитированные заключительные строки текста не несут ничего неожиданного (как и вся элегия Фётри), их можно понимать как выражение христианской идеи вечной жизни, которая противопоставлена жизни временной (земной). Элегия этого типа допускает ещё один идейный исход, нерелигиозный, — призыв после описания печального царства смерти ещё больше дорожить драгоценными мгновениями жизни — и всё. Потенциала смыслового развития у «кладбищенской» элегии нет, хотя есть возможность варьирования одной из двух названных идей.

Любопытна пасторальная версия идеи вечной жизни: Н.-Ж. Леонар включил в сборник своих идиллий стихотворение «Бессмертие», которое по всем признакам является типичной «кладбищенской» элегией. Основная часть текста не содержит (и не может содержать) ничего идилли-

ческого: на фоне ночного пейзажа описываются могилы, освещённые луной, звучат горестные восклицания поэта, его рассуждения о равенстве всех живущих перед всевластием смерти, ничтожестве человеческого тщеславия и т. п. Собственно идиллической является финальная часть текста: поэт с радостью ожидает встречи в загробном мире с Лафонтеном, Овидием, Анакреоном, Петраркой, Тибуллом, Фенелоном, Расином. Обращаясь к возлюбленной, он восклицает:

Nous verrons dans ces lieux renaître nos beaux jours;  
O mon Eglé! nos coeurs se rejoindront encore:  
Nous recevrons des mains d'un pere que j'adore,  
Le myrte réservé pour les tendres amours [23, p. 55].

(Мы увидим в этих местах возрождение наших лучших дней; о моя Эгле! наши сердца ещё соединятся: мы примем из рук обожаемого Отца мирт — залог нежной страсти.)

Все перечисленные разновидности элегического жанра обладают одной общей чертой — узостью тематического и, соответственно, чувственного диапазона. Действительно, чувства любовников в эротической элегии и героиде и страх смерти в «кладбищенской» элегии — вот основные темы, варьируемые в рассмотренных выше произведениях. Такое состояние элегии создаёт типических лирических героев для каждой жанровой разновидности: Э. Парни, дающий фривольные советы А. де Бертену в одной элегии, и Э. Парни, охваченный глубоким чувством в другой, — это разные лирические субъекты, и ещё вопрос, насколько они близки биографическому автору. Такое положение, кстати, ставит под сомнение давно утвердившееся убеждение, согласно которому четыре книги элегий поэта представляют собой нечто вроде «любовного романа» или цикла. Нет единого лирического героя, узнаваемого, равного себе в разных текстах, — нет и цикла.

Проблема лирического героя является ключевой для развития жанра элегии. Новый лирический герой — это новый комплекс чувств или новые аспекты уже освоенных поэзией переживаний. То и другое требует в условиях XVIII века, века типических (жанровых) лирических героев, большей психологической и биографической индивидуализации элегического субъекта. XVII век требовал иного — большего абстрагирования, типизации, поэтому на периферии поэтического развития оказались такие «лирические индивидуалисты» в жанре элегии, как Т. де Вио и А. Дезульер. В развитии лирического героя элегии нет однонаправленной поступательной линии, скажем, от абстрактного к неповторимо индивидуальному. Следует вспомнить, что одного из самых значимых и личностно неповторимых элегических героев (в сонетах) создал Ж. дю Белле, автор XVI века.

Новый комплекс чувств — это, кроме прочего, ещё и новая тематика, которой этот комплекс вызван. Говоря «чувства», мы подразумеваем и

определённые идеи, связанные с тем или иным эмоциональными проявлением. М. П. Г. де Шабанон (1730–1792), примиряя философию и поэзию в поэме «О судьбе поэзии в сей философский век» (1764 г.), писал: «L'esprit est curieux, il se laisse engager // Dans un ordre de faits que l'Art sçait menager (Разум любопытен, он даёт себя увлечь постижением порядка вещей, управляться с которым умеет искусство)» [24, p. 16]. Но не только разум обнаруживает в искусстве свою чувственную составляющую, верно и обратное: чувство в поэтическом произведении вольно или невольно несёт какую-то идею. Вот почему объём перечня «вещей», на которые направлено внимание поэта, безразличен для идейного и чувственного репертуара его творчества. То же можно сказать и об отдельном жанре.

Попытки расширения элегического содержания мы наблюдаем во второй половине XVIII века даже у малоизвестных поэтов. Так, Б. де Боннар (1744–1784) вносит в традиционную любовную элегию достоверную психологическую детализацию, сближающую его текст скорее с современной автору прозой, чем с избранным жанром. Заслуга поэта заключается в том, что он не берёт чувство как уже известное, настолько известное и понятное, что его можно просто назвать (а боязнь признания в страсти — общее место любовной элегии), но рассматривает его как ещё только раскрывающееся, во многом неожиданное:

J'étois près de Zirphé: des pleurs mouilloient mes yeux;  
 Ma main, quoiqu'en tremblant, osoit presser la sienne;  
 Mon genou sur le sien s'appuyoit faiblement;  
 Quelques mots, qu'étouffoit une voix incertaine,  
 Lui peignoient mes desirs et mon égarement;  
 Inquiet, interdit, ne respirant qu'à peine,  
 J'attendois mon arrêt... mais seroit-ce une erreur?  
 C'est Zirphé, c'est sa main qui répond à la mienne...  
 En croirai-je mes sens? est-ce un rêve enchanteur?  
 Zirphé partageroit ma flamme!  
 Brûlant, muet, embarrassé,  
 Toutes les passions que peut érouver l'âme  
 Combattoient à la fois dans mon sein oppressé [25, p. 138].

(Я был возле Зирфе: слезы увлажняли мои глаза; моя рука, хотя дрожа, осмеливалась сжимать её руку; мое колено едва касалось её колена; несколько слов, которые приглушались потерянным голосом, ей дали понять мои желания и мою растерянность; беспокойный, тревожный, мучительно вздыхающий, я ждал моего приговора... не было ли это ошибкой? Это Зирфе, это её рука отвечает моей ... Поверю ли я моим чувствам? не волшебный ли это сон? Зирфе разделяет мой пламень! Пылающий, онемевший, неловкий, я ощущаю, как все чувства, которые способна испытывать душа, одновременно борются в моей стеснённой груди.)

Поэт декларирует отказ от холодной правильности (а значит – предсказуемости, шаблонности) в пользу неискusstного, но искреннего выражения подлинного переживания. Мысль о влиянии чувства на разум ещё веком ранее даже в неклассицистических кругах выражалась с оттенком сокрушения («Рассудок – всегда жалкая жертва сердца», – писал Ларошфуко), теперь, в последней трети XVIII столетия, эта мысль превратилась в торжествующее убеждение:

L'harmonieuse expression  
De la plus belle poëie,  
Ne vaut pas la marche hardie,  
La brûlante incorrection  
D'une prose pleine de vie,  
Et respirant la passion [26, p. 144].

(Гармоничное выражение самой лучшей поэзии не стоит смелого хода, горячечной неправильности прозы, полной жизни и дышащей страстью.)

Л. Рамон де Карбоньер (1753 – 1827) отдал дань всем элегическим веяниям своего времени, у него есть и «кладбищенская» элегия («La tombe»), и пасторальная в диалогической форме («L'heure du berger»), и героида («Aspasie à son amant»), и «унылая» («La solitude»), и элегическое дружеское послание, и перевод эллинистической элегии. Все эти произведения представляют только исторический интерес (указанная героида, например, выделяется необычной краткостью – всего восемь строк). Рамон де Карбоньер практиковал и элегию без лирического героя, но с элегическим персонажем – птицей, погубленной человеком («L'oiseau»); розой, сломленной бурей и увядающей («La rose»); погибшим старым дубом («Le chêne»); лебедем, утратившим подругу и тоскующим на пруду («Le cygne»):

Il gémit le matin; le soir, gémit encor;  
A tout ce qui l'entoure il chante son ennui;  
Il le confie à l'ombre; il le dit à l'aurore;  
Bientôt il l'oublira dans l'éternelle nuit [27, p. 54].

(Он печалится утром, и вечером ещё печалится, всему, что его окружает, он изливает в песне свою тоску. Он поверяет её мраку, он говорит о ней утренней заре, скоро он забудет о ней в вечной ночи.)

Эти образы настолько традиционны для выражения грусти, что «говорят сами за себя». Симптоматично, однако, привлечение этого старинного образного фонда – как знак расширения элегического арсенала. Интерес представляет, пожалуй, одна элегия поэта – «Этапы моей жизни» («Mes âges», 1778 г.). Л. Рамон де Карбоньер, кажется, первый и едва ли не единственный поэт, вводящий в элегию такие образы, как

«алгебра», «химия», «астрономия»: изучение этих наук увлекало лирического героя (очень близкого автору – впоследствии известному учёному-натуралисту), пока Темира не обучила его «науке сердца» и не заставила воскликнуть:

...tout est erreur,  
Hors le sentiment qu'elle inspire!  
Sciences, montrez-moi les astres du bonheur,  
Les secrets de l'amour, l'art charmant de traduire  
Un regard enchanteur,  
Ou d'interpréter un sourire!.. [28, p. 27].

(...всё заблуждение, кроме чувства, которое она внушает! Науки, покажите мне светила [путеводные] счастья, [научите] тайнам любви, очаровательному искусству понимать волшебный взгляд или истолковывать улыбку!..)

Но текст Л. Рамона де Карбоньера не является ни любовной элегией, ни «унылой» элегией сожалений о прошедших днях, хотя в стихотворении трижды повторяется рефрен «Было время...». Это произведение можно определить как элегию-размышление: герой пытается понять, не «обмануло ли его сердце (Étais-je dupe de mon coeur?)» в том, что юность была прекрасна («le bon temps de ma vie, cet heureux temps»)? Герой и его возлюбленная Темира отдали друг другу всё, чем богата влюблённая юность, но так было суждено тем, кто является «повелителем человеческих дней». Ему должно посвятить оставшиеся дни, ибо это – путь к счастью («Lui consacrer des jours, dont il est maitre, c'est les placer au profit du bonheur..!»). Заканчивается текст строкой: «Сегодня я прибавлю...Возможно. (Aujourd'hui j'ajoute... Peut-être)».

Размышление, таким образом, не завершается, а прерывается, за этим «возможно» предположительно кроется перемена, произошедшая в сознании автобиографизированного героя за четыре года, может быть, ослабление религиозной веры (поэт находит нужным указать в примечании к тексту, что воспоминания о «счастливом времени» относятся к 1774 году). Размышление не завершено, потому что продолжается жизнь автора. Элегия Рамона де Карбоньера близка по личностной окрашенности, разноэлементности к элегиям XVI–XVII веков (например к произведениям Т. де Вио).

Однако наиболее разнообразно и талантливо элегия развилась в творчестве А. де Шенье (1762–1794). Став известным после публикации его произведений уже в романтическую эпоху (1819 г.), поэт был так прочно зачислен в провозвестники романтизма, что уже в XIX [29, p. 94] и начале XX века раздались голоса, напоминающие, что А. де Шенье является в первую очередь поэтом своего времени (Э. Фаге подчёркнуто назвал одну из глав своей книги о литературе XVIII века – «Шенье –

француз XVIII века» [30, p. 526–533]). Параллельно шло осмысление связей поэзии Шенье с творчеством его предшественников: Л. Бек де Фукур показал в своей работе о поэте (1862 г.) влияние на Шенье авторов XVI–XVII веков или очевидные типологические схождения с ними [31, p. VII–X].

Таким образом, пытаясь понять оригинальность А. де Шенье в жанре элегии, необходимо постоянно сверяться с современным и предшествующим ему поэтическим контекстом. В элегиях, навеянных творчеством эллинических поэтов, Шенье воссоздаёт дух античности, каким его представлял себе век Просвещения, – гармоничным в своей простоте, естественности, жизнерадостности. Это элегии, которые можно назвать «пасторальными», вот очень характерная, неотличимая от идиллии:

Va, sonore habitant de la sombre vallée,  
Vole, invisible echo, voix douce, pure, ailée,  
Qui, tant que de Paris m'éloignent les beaux jours,  
Aimes à répéter mes vers et mes amours.  
Les cieux sont enflammés. Vole, dis à Camille  
Que je l'attends, qu'ici, moi, dans ce bel asile,  
Je l'attends; qu'un berceau de platanes épais  
La mène en cette grotte, où l'autre jour au frais,  
Pour nous, s'il lui souvient, l'heure ne fut point lente.  
Va. Sous la grotte, ici, parmi l'herbe odorante,  
Dont l'oeil même du jour ne saurait approcher,  
Et qu'égayé en courant, l'eau, fille de rocher... [32, p. 133].

(Ступай, звонкий жилец мрачной долины, лети, невидимое эхо, сладкий, чистый, крылатый голос, любящий повторять мои стихи и петь мою страсть, пока Парижа от меня удалены прекрасные дни. Небеса воспламенены. Лети, скажи Камилле, что я её жду, что здесь, в этом красивом убежище, я её дожидаюсь; что колыбель густых платанов ее приведет в этот грот, где ещё недавно для нас, если он ей напомним, час все не был тягуч. Ступай. Под навесом, здесь, среди душистой травы, куда не доходит свет дня, где весело журчит вода, дочь скалы...)

Мир, созданный в стихотворении, настолько безмятежен и пронизан любовью к нему героя, что отдельного выражения страсти к возлюбленной не требуется, потому что она часть этого мира. Вообще, драматизм в элегии такого типа – в соответствии с пасторальными требованиями – обречён на поражение от гармонии. Так, герой элегии «Юный больной» медленно умирает на глазах своей старой матери от неизвестной причины, мать догадывается, что это несчастная любовь. Сын посылает мать к «жестокой красавице» (belle et terrible) с дарами и напутствием:

Ma mère bien-aimée, ah! viens à mon secours:  
Je meurs; va la trouver: que tes traits, que ton âge,

De sa mère à ses yeux offrent la sainte image.  
 Tiens, prends cette corbeille et nos fruits les plus beaux...  
 <...>  
 Prends mes jeunes chevreaux,  
 prends mon coeur, prends ma vie,  
 Jette tout à ses pieds; apprends-lui qui je suis;  
 Dis-lui que je me meurs, que tu n'as plus de fils.  
 Tombe aux pieds du vieillard, gémis, implore, presse;  
 Adjure cieux et mers, dieu, temple, autel, deesse.  
 Pars; et si tu reviens sans les avoir fléchis,  
 Adieu, ma mère, adieu, tu n'auras plus de fils [33, p. 51].

(Моя любимая мать, о! приди мне на помощь: я умираю. Иди, найди её: пусть твои черты, твой возраст явят перед ней святой образ её матери. Ах, возьми эту корзину с нашими лучшими фруктами... <...> Возьми молодых козлят, возьми моё сердце, возьми мою жизнь, брось это всё к её ногам, поведай ей обо мне, скажи, что я при смерти, что у тебя нет больше сына. Упади в ноги старику, стони, моли, обнимай их; умоляй небеса и моря, бога, храм, алтарь, богиню. Иди, и если ты возвратишься, не умолив их, прощай, моя мать, прощай, у тебя не будет больше сына.)

Мать вернётся с девушкой и её отцом — смертельно влюблённый спасён. Следует признать, что энергичная речь умирающего (!) героя вызывает недоверие к подлинности его состояния, а риторическая напыщенность этой речи заменяет переживание, которое могло бы вызвать сочувствие: выражение «возьми моё сердце, возьми мою жизнь» в обращении к возлюбленной — вполне понятная условность любовного признания, но в напутствии матери, да ещё после слов «возьми корзину, возьми фрукты» — нечто невообразимое, даже комическое (фрукты и сердце в одной корзине).

Вообще же, как нам представляется, в контексте развития поэтической манеры Шенье этот сбой вкуса — постановка в один перечислительный ряд абстрактных и вещественных понятий, в результате чего абстрактные комически опредмечиваются, — показатель стилистических поисков автора, того, что Шенье назвал в своей поэме второй половины 1780-х гг. «Invention» (открытие, изобретательность) «оборотами стремительными, неожиданными, новыми» (les tours impréueux, inattendus, nouveaux) [34, p. 214]. Однако в целом элегия «Юный больной» представляет собой образчик ролевой лирики с героем, далёким от жизнеподобия.

Даже в тех элегиях Шенье, где герой близок к эмпирическому автору, выражение истинного чувства во многом заменяется исполнением «жанрового ритуала» унылой элегии, как в обращении к друзьям, написанном, скорее всего, во время трёхлетнего пребывания поэта в Лондоне (с 1787 г.), где он служил при французском посольстве: поэт ощущает

приближение смерти, завещает свой прах друзьям, выражает надежду на их память («я продолжу жить в душе моих друзей!»), даже на то, что они поведают историю умершего своим сыновьям. Для стиля стихотворения характерно использование традиционного (элегического, библейского) арсенала образов и мотивов, ряд которых приобрел почти эмблематическую застылость:

Je meurs. Avant le soir j'ai fini ma journée.  
A peine ouverte au jour, ma rose s'est fanée.  
La vie eut bien pour moi de volages douceurs;  
Je les goûtais à peine, et voilà que je meurs [35, p. 44].

(Я умираю. До вечера я закончил мой день. Едва раскрывшись на встречу дню, моя роза увяла. У жизни было достаточно для меня сладостных забав; я их отведал едва, и вот я умираю.)

Таким образом, значительная часть элегического наследия А. Шенье — в духе типичных образцов своего времени, не самобытнее. Поэт, может быть, в том числе и поэтому воздерживался от публикации своих опытов. Формирование оригинальной элегии Шенье осуществлялось по линии преодоления пасторальности и элегических штампов, в первую очередь сюжетных и языковых (это вещи взаимосвязанные: выразить не вообще грустную ситуацию, а конкретную свою, со своим строем и индивидуальной окраской и силой переживаний при помощи старого элегического фонда образов было затруднительно).

Полнее всего названные тенденции воплотились в элегических текстах цикла «Ямбы», написанного А. Шенье в тюрьме Сен-Лазар в ожидании казни (1794 г.). Вот, может быть, самый показательный образец:

Quand au mouton bêant la sombre boucherie  
Ouvre ses cavernes de mort,  
Pâtres, chiens et moutons, toute la bergerie  
Ne s'informe plus de son sort.  
Les enfants qui suivaient ses ébats dans la plaine,  
Les vierges aux belles couleurs  
Qui le baisaient en foule et sur sa blanche laine  
Entrelaçaient rubans et fleurs,  
Sans plus penser à lui, le mangent s'il est tendre [36, p. 238].

(Когда блеющему барану мрачная бойня открывает пещеры смерти, пастухи, собаки и бараны — вся овчарня не осведомляется больше о его судьбе. Дети, которые резвились с ним на равнине, цветущие девушки, стайки которых целовали его и в белую шерсть вплетали ленты и цветы, не думая больше о нем, едят его мясо, если оно нежно.)

Образы, использованные А. Шенье (дети, резвящиеся вместе со стадами, девушки, вплетающие в белую шерсть барана цветы и ленты), не

встречаются в идиллиях и эклогах поэта, но пасторальная природа этих образов несомненна: они говорят о радостях сельской жизни, о характерно идиллическом сезоне цветения. Однако здесь не создаётся идиллического настроения, напротив, введение мотива забоя животного, поедания его формируют ощущение жестокого равнодушия мира к страданию. Преодоление пасторальности осуществлено путём содержательного расширения картин сельской жизни. Это движение к отражению сложности мира.

Поэт не изображает свою участь как исключительную (в этой связи уже упоминавшееся мнение некоторых исследователей о том, что А. Шенье «открыл путь романтической поэзии» [41, ст. 692], всё же не является достаточно обоснованным), для него она – типична в сложившихся жизненных, исторических обстоятельствах:

Dans cet abîme enseveli  
J'ai le m<sup>e</sup>me destin. Je m'y devais attendre.  
Accoutumons-nous à l'oubli.  
Oubliés comme moi dans cet affreux repaire,  
Mille autres moutons, comme moi,  
Pendus aux crocs sanglants de charnier populaire,  
Seront servis au peuple-roi [36, p. 238].

(Похороненный в этой пропасти, я имею ту же судьбу. Я должен был ожидать того же. Приучимся к мысли о забвении. Забытые, как я, в этом ужасном логове тысячи других баранов, подобных мне, развешаны на кровавых крюках всенародной бойни и предназначены для нужд народа, объявившего себя королём.)

Нельзя не отметить изменений в трактовке темы дружбы, которая теперь понимается без идеализации, как чувство, не свободное от эгоистического стремления отстраниться от несчастий другого, причём поэт вновь подчёркивает типичность такого поведения, признавая его и за собой:

Que pouvaient mes amis? Oui, de leur main chérie  
Un mot à travers ces barreaux  
Eût versé quelque baume en mon âe flétrie;  
De l'or peut-être à mes bourreaux...  
Mais tout est précipice. Ils ont eu droit de vivre.  
Vivez, amis; vivez contents.  
En dépit de *Fouquier* soyez lents à me suivre.  
Peut-être en de plus heureux temps  
J'ai moi-même, à l'aspect des pleurs de l'infortune,  
Détourné mes regards distraits;  
A mon tour aujourd'hui, mon malheur importune:  
Vivez, amis; vivez en paix [36, p. 238 – 239].

(Что могли мои друзья? Да, их милосердные руки через прутья решетки пролили несколько капель бальзама на мою иссохшую душу и, может быть, сунули несколько монет моим палачам... Но всё — как в бездну. Они имели право жить. Живите, друзья; живите в радости. Наперекор *Фукье* — не спешите следовать за мной. Возможно, в более счастливые времена я и сам при виде слёз тех, кто попал в беду, отводил свой рассеянный взгляд. Сегодня черёд моих страданий. Живите, друзья, живите мирно.)

Таким образом, элегия А. Шенье развивалась в сторону всё большей точности, а потому — достоверности отражения внешнего мира и выражения души лирического субъекта. Многие поздние произведения поэта, формально принадлежа к другим жанрам, являются элегиями по сути или несут в себе значительные элементы элегического содержания (например, написанная в тюрьме ода «Юная пленница»). Шенье был на пути к созданию универсальной элегии, то есть такой, которая вмещает в себя разные содержательные элементы при доминировании элегического. Эта тенденция предвещала эпоху раздвижения жанровых границ и смешения жанров, совпавшую по времени с распространением романтического мировоззрения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Chaudon L.-M. Bibliothèque d'un homme de goût, ou Avis sur le choix des meilleurs livres écrits en notre langue sur tous les genres de sciences et de littérature: 2 vol. T. 1. Avignon: J. Blery, 1772.*
2. *Séillet T. Art poétique françoys. P.: E. Cornély, 1910.*
3. *L'art poétique de Jacques Peletier du Mans. Lyon: J de Tournes; Lyon: G. Gazeau, 1555.*
4. *Phérotée de La Croix A. L'art de la poésie française, ou La Metode de connoitre et de faire toute sorte de vers. Lyon: T. Amaulry, 1675.*
5. *Batteux Ch. Principes de la littérature. Genève: Slatkine reprints, 1967.*
6. *Oeuvres de Clément Marot. P.: Garnier frères, 1867.*
7. *Poésies érotiques, par M. le chevaliere de Parny. [s. n.] (A l'Isle de Bourbon), 1778.*
8. *Bertin A. de. Élégie XVI // Oeuvres complètes de Bertin: 2 vol. T. 1. P.: Pelafol, 1818.*
9. *Bertin A. de. Élégie VIII. Portrait d'Eucharis // Oeuvres complètes de Bertin: 2 vol. T. 1. P.: Pelafol, 1818.*
10. *Bertin A. de. Élégie III // Oeuvres complètes de Bertin: 2 vol. T. 1. P.: Pelafol, 1818.*
11. *Parny É. D. de Forge de. A un ami trahi par sa maitresse // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses. P.: Garnier frères, 1862.*
12. *Parny É. D. de Forge de. Élégie I. // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses. P.: Garnier frères, 1862.*
13. *Parny É. D. de Forge de. Élégie XIII. // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses. P.: Garnier frères, 1862.*
14. *Parny É. D. de Forge de. Élégie VI. // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses. P.: Garnier frères, 1862.*

15. Les épistres et toutes les élégies amoureuses d'Ovide / trad. en vers françois par l'abbé Jean Berrin. P.: C. Audinet, 1676.
16. Lettre d'Héloïse à Abailard, traduction libre de M. Pope. Par M. Colardeau. P.: Paraclet, M. DCC. LVIII.
17. Булло Н. Поэтическое искусство. М.: Художественная литература, 1957.
18. Guérin L. Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers. P.: Didier, 1843.
19. Dorat C.-J. Abailard à Héloïse // Collection d'héroïdes et pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Sain-More et autres: 10 vol. T. 1. Francfort, 1769.
20. Dorat C.-J. Lettres en vers, ou Épitres heroïques et amoureuses // Collection d'héroïdes et pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Sain-More et autres: 10 vol. T. 1. Francfort, 1769.
21. Les nuits d'Young, traduites de l'anglois par M. Le Tourneur: 2 t. P.: Lejay, 1769.
22. Feutry A.-A.-J. Les tombeaux // Recueil de poésie fugitives, par M. Feutry. Rennes: N.-P. Vatar, 1760.
23. Léonard N. G. L'immortalité // Poésies pastorales par M. Lénard. Genève: Lejay, 1770–1790.
24. Chabanon M. P. G. de. Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe. P.: S. Jorry, 1764.
25. Bonnard B. de. Élégie // Poésies diverses du chevalier de Bonnard. P.: A. Quantin, 1884.
26. Bonnard B. de. Comme j'aimois! // Poésies diverses de M. de Bonnard. P.: Desenne, 1791.
27. Ramond de Carbonnières L. Le cygne // Ramond de Carbonnières, L. Élégies. Yverdon: L'impr. de la Société littéraire et typographique, 1778.
28. Ramond de Carbonnières L. Mes âges // Ramond de Carbonnières, L. Élégies. Yverdon: L'impr. de la Société littéraire et typographique, 1778.
29. Haraszti J. La poésie d'André Chénier. P.: Hachette, 1892.
30. Faguet É. Dix-huitième siècle, études littéraires: Pierre Bayle, Fontenelle, Le Sage, Marivaux, Montesquieu, Voltaire, Diderot, J. J. Rousseau, Buffon, Mirabeau, André Chénier. P.: Société française d'imprimerie et de librairie, 1910.
31. Becq de Fourquières L. André Chénier, sa vie et ses oeuvres // Poésies de André Chénier, publiées durant sa vie. P.: Charpentier, 1862.
32. Chénier A. Va, sonore habitant... // Oeuvres poétiques de André de Chénier: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.
33. Chénier A. Le jeune malade // Oeuvres poétiques de André de Chénier: 2 vol. T. 1. P.: A. Lemerre, 1899.
34. Chénier A. Invention // Oeuvres poétiques de André Chénier. P.: Librairie des bibliophiles, 1884.
35. Chénier A. Élegie III // Oeuvres poétiques de André de Chénier: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.
36. Chénier A. Quand au mouton bêlant... // Oeuvres poétiques de André de Chénier: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.

\* \* \*

**Pinkovsky Vitaly I.**  
**ELEGY IN THE CONTEXT OF FRENCH POETRY OF THE XVIII CENTURY**  
 (Northeast state university, Magadan)

Elegy, as the context of French poetry of the XVIII century points, in the era of the late Enlightenment was close to becoming a universal poetic genre — the same substitute of lyrics as ode earlier. Especially expressive in this respect the works of André de Chénier.

*Keywords:* genre of the elegy, French poetry of the XVIII century, geroida, the funeral elegy, a sad elegy, specialized genre, universal genre.

## REFERENCES

1. Chaudon L.-M. *Bibliothèque d'un homme de goût, ou Avis sur le choix des meilleurs livres écrits en notre langue sur tous les genres de sciences et de littérature*: 2 vol. T. 1. Avignon: J. Blery, 1772.
2. Séillet T. *Art poétique françoys*. P.: E. Cornély, 1910.
3. *L'art poétique de Jacques Peletier du Mans*. Lyon: J de Tournes; Lyon: G. Gazeau, 1555.
4. Phérotée de La Croix A. *L'art de la poésie française, ou La Metode de connoitre et de faire toute sorte de vers*. Lyon: T. Amaulry, 1675.
5. Batteux Ch. *Principes de la littérature*. Genève: Slatkine reprints, 1967.
6. *Oeuvres de Clément Marot*. P.: Garnier frères, 1867.
7. *Poésies érotiques, par M. le chevaliere de Parny*. [s. n.] (*A l'Isle de Bourbon*), 1778.
8. Bertin A. de. *Élégie XVI, Oeuvres complètes de Bertin*: 2 vol. T. 1. P.: Pelafol, 1818.
9. Bertin A. de. *Élégie VIII. Portrait d'Eucharis, Oeuvres complètes de Bertin*: 2 vol. T. 1. P.: Pelafol, 1818.
10. Bertin A. de. *Élégie III, Oeuvres complètes de Bertin*: 2 vol. T. 1. P.: Pelafol, 1818.
11. Parny É. D. de Forge de. *A un ami trahi par sa maitresse, Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses*. P.: Garnier frères, 1862.
12. Parny É. D. de Forge de. *Élégie I., Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses*. P.: Garnier frères, 1862.
13. Parny É. D. de Forge de. *Élégie XIII., Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses*. P.: Garnier frères, 1862.
14. Parny É. D. de Forge de. *Élégie VI. // Oeuvres de Parny: élégies et poésies diverses*. P.: Garnier frères, 1862.
15. *Les épistres et toutes les élégies amoureuses d'Ovide*, trad. en vers françois par l'abbé Jean Berrin. P.: C. Audinet, 1676.
16. *Lettre d'Héloïse à Abailard*, traduction libre de M. Pope. Par M. Colardeau. P.: Paraclet, M. DCC. LVIII.
17. Bualo N. *Poeticheskoe iskusstvo* (Poetic art), Moscow: Khudozhestvennaya literature Publ., 1957.
18. Guérin L. *Beautés de la poésie française, ou Leçons et modèles de littérature en vers*. P.: Didier, 1843.
19. Dorat C.-J. *Abailard à Héloïse // Collection d'héroïdes et pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Sain-More et autres*: 10 vol. T. 1. Francfort, 1769.
20. Dorat C.-J. *Lettres en vers, ou Épîtres heroïques et amoureuses // Collection d'héroïdes et pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Sain-More et autres*: 10 vol. T. 1. Francfort, 1769.
21. *Les nuits d'Young*, traduites de l'anglois par M. Le Tourneur: 2 t. P.: Lejay, 1769.
22. Feutry A.-A.-J. *Les tombeaux, Recueil de poésie fugitives, par M. Feutry*. Rennes: N. – P. Vatar, 1760.
23. Léonard N. G. *L'immortalité, Poésies pastorales par M. Lénard*. Genève: Lejay, 1770–1790.
24. Chabanon M. P. G. de. *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*. P.: S. Jorry, 1764.
25. Bonnard B. de. *Élégie, Poésies diverses du chevalier de Bonnard*. P.: A. Quantin, 1884.
26. Bonnard B. de. *Comme j'aimois!, Poésies diverses de M. de Bonnard*. P.: Desenne, 1791.
27. Ramond de Carbonnières L. *Le cygne, Ramond de Carbonnières L. Élégies*. Yverdon: L'impr. de la Société littéraire et typographique, 1778.

28. Ramond de Carbonnières L. Mes âges, Ramond de Carbonnières L. *Élégies*. Yverdon: L'impr. de la Société littéraire et typographique, 1778.
29. Haraszti J. *La poésie d'André Chénier*. P.: Hachette, 1892.
30. Faguet É. *Dix-huitième siècle, études littéraires: Pierre Bayle, Fontenelle, Le Sage, Marivaux, Montesquieu, Voltaire, Diderot, J. J. Rousseau, Buffon, Mirabeau, André Chénier*. P.: Société française d'imprimerie et de librairie, 1910.
31. Becq de Fourquières L. André Chénier, sa vie et ses oeuvres, *Poésies de André Chénier, publiées durant sa vie*. P.: Charpentier, 1862.
32. Chénier A. Va, sonore habitant..., *Oeuvres poétiques de André de Chénier*: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.
33. Chénier A. Le jeune malade, *Oeuvres poétiques de André de Chénier*: 2 vol. T. 1. P.: A. Lemerre, 1899.
34. Chénier A. Invention, *Oeuvres poétiques de André Chénier*. P.: Librairie des bibliophiles, 1884.
35. Chénier A. Élegie III, *Oeuvres poétiques de André de Chénier*: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.
36. Chénier A. Quand au mouton bêlant..., *Oeuvres poétiques de André de Chénier*: 2 vol. T. 2. P.: A. Lemerre, 1899.

\* \* \*