

ГЛАВА III. РУССКАЯ ДУША

3.1. «Родина русской поэзии. По поводу элегии «Сельское кладбище»» В.С. Соловьева

Понятие «этноландшафт» имеет достаточно широкое семантическое поле. Первичная семантика его связана с географическим толкованием лексемы. Язык вообще мыслится как пространственная категория: «Очевиден тот факт, подтверждаемый многими лингвистами, начиная с Гумбольдта, что «язык сплетается из пространства»» [Подорога 1995: 24]. В данной традиции стихотворная система должна восприниматься как некий ландшафт, а поэтическое творчество отдельного автора как этноландшафт.

Большинство жанров, используемых Соловьевым-поэтом, имеют явную или скрытую диалогичность, они ориентированы на потенциального адресата, обращены к кому-либо. Это такие жанры, как песня, отрывок, посвящение, басня, «на случай», пророчество, эпиграмма, воспоминание, ода, гимн, эпитафия, акrostих, отзыв на песни, ответ на плач, признание, история, автопародия, пародия, надпись. Чем большее количество текстов имеет жанровую отнесенность, тем более широкими коммуникативными возможностями обладает поэтическая система, тем больше коммуникативных инструментов в руках автора. А если жанр для Соловьева – это некий сгусток готового смысла, выработанный определенной духовной мировой традицией, значит он может быть использован в качестве кирпича построения нового здания мировой гармонии, возникающей в процессе преобразования действительности.

В стихотворных произведениях Соловьева налицо программная жанровая заданность текстов, которая поддается количественным подсчетам. Из общего числа стихотворных произведений (их 221) у 135 текстов (а это примерно 61%) определен жанр самим автором, либо он подразумевается некоторыми формальными признаками, будь то обращение (жанр послания) или традиционность в оформлении записи (<На А.А. Фета>; жанр эпиграммы). И только 86 текстов не имеют явной либо формальной жанровой отнесенности. На основании данной статистики, впервые нами зафиксированной, можно предположить, что жанр как одно из главных миромоделирующих и коммуникативных начал художественного целого был чрезвычайно важен для Соловьева-поэта. Автор как бы готовит читателя к восприятию жанра некоторого текста через традицию функционирования тех или иных художественных форм в мировой литературе.

История большинства жанров из репертуара Соловьева-поэта

восходит к античности (акrostих, гимн, басня, надпись, ода, послание, элегия, эпиграмма, эпитафия, поэма, «на случай»), а также к Средневековью, и не только европейскому (баллада, песня, пародия, автопародия, слово, плач, знамение, видение, пророчество). Есть жанры, время актуализации которых приходится на эпоху классицизма или романтизма. Очевидно, что в поэтическом наследии Соловьева собраны практически все самые значимые жанры, «выработанные» предшествующей традицией.

Произведения с явной или формальной жанровой отнесенностью четко не отделены друг от друга. Тем самым тексты соразмерны друг другу по значимости в системе. Сравнительно небольшое количество текстов в поэтическом наследии и практически полная их ориентация на жанровый канон дают основание говорить о ландшафтном мышлении Соловьева. Жанры не выстроены в исторической последовательности, они представляют некий свободный жанровый синтез в пределах всей поэтической системы. Энциклопедичность Соловьева в обращении к жанрам – свидетельство не просто мастерства, а глобальности и универсальности его замысла по мобилизации готовностей всего жанрового репертуара мировой поэзии на программу преобразования мира.

Посредством жанрового синтеза Соловьев воплощает идею о посреднической роли искусства в преобразении мира. Искусство, по Соловьеву, должно объединять все находящееся в мире в одно художественное целое, в одно художественное произведение. Следуя данному пониманию искусства как посредника, Соловьев строит собственное художественное произведение, но этим произведением является его поэтическое творчество как программная совокупность текстов, жанровый синтез внутри которой работает на преобразование действительности. Поэтическая система становится пространством, личным этноландшафтом Соловьева, в рамках его происходит реализация главных идей поэта-философа. Но это и образец пути для любого русского художника, предлагаемый Соловьевым в качестве программного ориентира, ведь России поэт-философ отводит роль синтезирующего, собирающего, объединяющего начала на переходе к космическому человеку. А значит работа художника с готовыми жанровыми смыслами и надындивидуальный знак российского этноландшафта.

Текст «Родина русской поэзии. По поводу элегии «Сельское кладбище»» (1897) является вторым произведением В.С. Соловьева, обозначенным в качестве элегии, и содержит посвящение П.В. Жуковскому (сыну поэта В.А. Жуковского, художнику). В комментариях к произведению автор отмечает, что «Сельское кладбище» может

считаться началом истинно человеческой поэзии в России после условного риторического творчества Державинской эпохи» [Соловьев 1974: 118]. Подзаголовок, а также этот небольшой отрывок из комментария обращают внимание читателя на особую значимость поэзии Жуковского для Соловьева. Необходимо учитывать и поэтический внутрисистемный контекст, в котором создано автором данное произведение. Этим же (1897) годом датированы следующие стихотворные тексты поэта-философа: «Памяти А.А. Фета» (16 января 1897), «На смерть А.Н. Майкова» (9 марта 1897), «А.А. Фету (Посвящение книги о русских поэтах)» (июль 1897), выходит в свет манифестальная статья Соловьева «Судьба Пушкина» (1897). Для него, интересующегося историей поэзии, собирающегося составить и издать «Книгу о русских поэтах», «Сельское кладбище» стало знаковым текстом. И это неслучайно, ведь, как отмечают исследователи, «первые русские элегии XIX в. со следами формирующегося литературного метода – «Сельское кладбище» Жуковского и «Элегия» («Угрюмой осени мертвящая рука ...») Андрея Тургенева» [Вацура 1994: 20].

Напомним, что «Сельское кладбище» (1802) В.А. Жуковского – достаточно вольный перевод «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751) Томаса Грея. Соловьев сознательно прорисовывает преемственность традиций написания элегических текстов, их истоки не только в русской романтической поэзии, но и в элегических текстах английского сентиментализма. Соловьев дает историко-культурные коды читателю. При этом автор формирует иной тип художественной организации жанра: от описательной, пространной элегии Жуковского (35 строф) он отходит и создает оригинальный текст, содержащий всего пять строф, из которых лишь вторая (вобравшая в себя смысловое и формальное целое элегии «Сельское кладбище») напрямую отсылает читателя к тексту поэта-предшественника. Помимо практически прямой цитации элегии Жуковского, Соловьев аккумулирует основные образы текста-ориентира: «сосен», «сном», «спят». Также он дублирует некое внешнее сходство – в элегии Жуковского три последние строфы выделены курсивом, Соловьев также выделяет один из элементов своего текста курсивом – это практически прямая цитата «Где праотцы села, в гробах уединенных» (для сравнения у Жуковского – «Здесь праотцы села, в гробах уединенных»).

Диалогизм обнаруживает себя не только на уровне обращенности Соловьева к творчеству Жуковского, а и отсылку к поэзии Пушкина, на что указывает узнаваемое сочетание «береговой гранит». Тема осени, значимая в третьей строфе, позволяет говорить о пушкинской

элегической традиции в поэзии Соловьева, это буквально прямые цитации: «осеннюю порою», «печальный свой привет». Вспомним, что и в первом стихотворении, отмеченном автором в качестве элегии, одним из основных также был образ осени, на что указывало заглавие – «Мудрый осенью».

В свете философской концепции всеединства для Соловьева характерно стремление к созданию идеальных по структуре и исполнению «единиц»-текстов, образующих целостную структуру. Как отмечает исследователь П. Чжонг-Со, «элементы прежних поэтических «систем» Соловьевым всегда осваивались в соответствии с собственной темой» [Чжонг-Со 1995: 4]. Именно поэтому для Соловьева важно определить для себя ценностные ориентиры в поэтическом мире, чтобы его собственное произведение было вписано в культурную традицию, являло собой образец новой элегии, продолжающей традиции предшественников, но привнесшей новые структурные и смысловые сегменты, например, элегические пространство, время и сюжет, получающие мистерийные характеристики.

Пейзажные зарисовки, с которых начинаются элегии Жуковского и Соловьева, в смысловом и тематическом планах различны. Если у Жуковского это пасторальная картина с характерными для нее сегментами – «селянином», «стадами» и «спокойным шалашом», то у Соловьева – собирательный образ города, представленный двумя столицами. Это «мертвое» место, и, как видно далее, оно представляет собой недостижимое и обособленное пространство. Описание его концентрировано и находится в пределах первой строфы. Лексическое значение слов, описывающих этот мир, таково, что границы местности сжимаются до Невы, скованной «береговым гранитом», и «высокого Кремля». Предметы и явления в данной строфе оказываются не просто статичными, но и в некотором плане тяжелыми, недостижимыми: «заковал», «недвижного», «броней», «береговой», «гранит», «высокий», «умолкнувший». Прием контраста (между первой строфой и остальными) оказывается необходим автору для того, чтобы подчеркнуть, обозначить принципиальную разницу между ними, выделить нечто иное, в данном случае – сельское кладбище. Автор как бы отталкивается от оппозиционных пар, характерных для романтического мировоззрения: город – село, сон (в тексте – «мертвый») – жизнь (в тексте – «свет»).

Воспроизводя схематически во второй строфе элегию Жуковского, концентрируя в ней основные образы, Соловьев ориентирует читателя на текст «Сельского кладбища». К нему адресуют стихотворный размер (оба текста написаны шестистопным

ямбом), лексическая составляющая, общее элегическое настроение. Отдельно следует сказать о рифмующихся элементах второй строфы. Здесь каждое слово, находящееся в значимой (рифменной) позиции, может быть использовано в качестве отзвука четвертой строфы стихотворения Жуковского:

Соловьев
2 строфа
«Родины русской поэзии»
неизменных
глядят
уединенных
спят

Жуковский
4 строфа
«Сельского кладбища»
наклоненных
стоят
уединенных
спят

Обратим внимание на взгляд лирического субъекта, его видение окружающего пространства. Первое, что подвергается описанию – Петербург и Москва. Реальные города становятся элементом описания мистериального пространства. Вписывание городских пейзажей в общую пространственную канву текста происходит посредством введения антитезы: город – сельское кладбище. В сознании лирического субъекта доминирует особое условное одухотворенное пространство – элегия «Сельское кладбище» Жуковского. На это указывают первая и вторая строки второй строфы: «А там, среди берез и сосен неизменных, / Что в сумраке земном на небеса глядят», знакова лексема «неизменных». Следующая (третья) строфа являет пространственно-временные характеристики, связанные с поэтическим творчеством Пушкина, выведшего жанр элегии на новый уровень. Примечательно, что именно в пределах третьей строфы «является на свет» «волшебница» – русская поэзия. Моментальная смена пространственно-культурных координат, концентрированное описание «местности» и «действий» в отдельно взятой строфе позволяют говорить о мистериальности как в пределах отдельной строфы, так и текста в целом. Пространство четвертой строфы – это «туманные острова», находящиеся за «морем» и направляющие «песни строгие» к «укромной колыбели».

Пространственные изменения в тексте нельзя назвать перемещением лирического субъекта, никаких мотивировок к этому в стихотворении не содержится. Картины («миры») возникают в сознании лирического субъекта и в сознании читателя. В тексте они образуют единое мистериальное пространство.

На стыке четвертой и пятой строф «Родины русской поэзии» диалогическая тональность, до этого превалявавшая в тексте, обретает оттенок монологичности, что совпадает с очередной сменой

пространственных координат. Здесь уже не столько диалог эпох, поколений и поэтических систем, сколько новое слово, позволяющее фиксировать мифологическую концепцию рождения русской поэзии. Мир, в котором появляется поэзия, и другой мир, в котором существует «сельское кладбище», объединяются в единое пространство, где разыгрывается мистериальный сюжет рождения. Текст элегии Жуковского оказывается вкрапленным в сюжет мистерии, разыгрываемой в поэтическом тексте Соловьева.

В тексте Соловьева отсутствуют прямые лексические повторы, отсылающие к заглавию, «русская поэзия» обозначена им по-разному: «волшебница» и «сладостный гений». При данных характеристиках и ее небуквальном обозначении образ «поэзии» обретает мифотворящий оттенок и статус. Само рождение представляет мистериальный сюжет – на стыке двух миров рождается поэзия. Семантически «мертвое» пространство сельского кладбища и леса вокруг него оживает, принимает только что родившуюся поэзию.

Рождение поэзии являет собой первый знак наличия в тексте мистерии, второй такой знак очевиден в четвертой строфе – это преобразование, метаморфоза, происходящая со «строгими песнями», «прилетевшими из-за моря». Данный феномен связан, по-видимому, с «вешей тишиной», что витает у «родительских гробов». Третий элемент мистерии – упоминание «сельского кладбища» в последней строфе, но уже иного, вобравшего в себя элементы культурной традиции, которая лексически обозначена в пятой строфе и замыкает текст в смысловую рамку: «на сельском кладбище» «земли моей родной» (17 строка) и осеннюю порой (последняя строка строфы и текста в целом). Словосочетанием «на кладбище старом» лирическим субъектом также подчеркивается принципиальное отличие двух описательных схем.

Перейдем к описанию отдельных текстовых фрагментов. В четырех из пяти строф начальные строки связаны непосредственно с местоположением:

- «не там» (1 строфа);
- «а там» (2 строфа);
- «там» (хотя впоследствии говорится о времени суток и года, начинается строка с данного местоименного наречия, что может свидетельствовать о стремлении Соловьева обратить внимание на пространство поэзии Пушкина) (3 строфа);
- «на сельском кладбище» (только здесь впервые появляется данное словосочетание, фигурирующее в заголовке) (5 строфа).

Связь первых трех строф акцентируется единоначатием 1, 5 и 9 строк. Принцип контрастности изображаемого города в первой

строфе по отношению к пейзажу второй строфы «работает» на знаковость описания сельского кладбища, а также на подчеркнутость иного описания сельского кладбища в пятой строфе.

Вторая строфа содержит часто используемую Соловьевым оппозиционную пару «земля» – «небо», при этом характеристика «земной» дается «сумраку», а на «небеса» глядят «праотцы села», гробы которых «венчаны крестами», что еще раз подчеркивает особый статус неба как конститутивного признака поэтического творчества и конструктивного элемента жанра мистерии.

Третья строфа отсылает читателя к творчеству Томаса Грея, его национальной принадлежности, адресует к культурологическим кодам, связанным с его родной страной. Англия («туманный Альбион») в тексте Соловьева мыслится, становится «туманными островами». «Строгие песни» поэта, приобретающие характеристику «нежно» – это мистериализация «вольности» перевода стихотворения Грея Жуковским, ведь неслучайно эти «песни» как бы сами «несутся», «летят», «поются», то есть максимально опредмечиваются в качестве действующих лиц общезначимого для духовной жизни страны процесса (переход от старших поколений («родительских гробов») к младшим – («укромной колыбели»).

В пятой строфе происходит размывание поэтической текстуры элегии Жуковского – строфа уже содержит не четыре, а шесть строк, что даже зрительно расширяет пространство высказывания как в физическом, так в метафизическом плане. Фиксируется высшая точка мистериального действия, где земля и небо сливаются в акте духовного перерождения, имеющего надперсональный смысл и характер: «На сельском кладбище явилась ты недаром, / О гений сладостный земли моей родной!». Лексемы «моей» и «родной» включают лирического субъекта в это надперсональное действие, обеспечивая и закрепляя духовную преемственность творцов русской поэзии, у которых есть своя особая «родина», предназначенная всем россиянам. Но это не отменяет жанровой доминанты. Об изначальном элегизме собственной поэзии лирический субъект говорит так: «но первым лучшим даром / Останется та грусть, что на кладбище старом / Тебе навел бог осеннюю порой».

Лирический субъект признает мистериально-совокупное влияние русской поэзии на его духовное сознание: «Хоть радугой мечты, хоть юной страсти жаром / Пленяла после ты». Пятая строфа являет собой относительно обособленный текст, о чем свидетельствуют первая строка и рамочная структура строфы.

Приближение «волшебницы», ее «путешествие» сквозь границы времени по направлению к лирическому субъекту, бесспорно,

является признаком мистериального хода событий. Во второй строфе автором используется существительное с временной характеристикой («праотцы»), а в четвертой строфе – «родительских» – «Над вещей тишиной родительских гробов», что обнаруживает для читателя связь поколений, их взаимоотношения с «волшебницей», «сладостным гением».

Идея преобразования мира сопряжена в трудах Соловьева с искусством, которое в качестве одной из главенствующих и смыслообразующих опор «помнит» и развивает мистериальность. Путь от частных моментов реализации мистериального перехода (от реального несовершенного мира к «идее», совершенству и идеалу) к общей схеме этого преображения действительности реализуется через следующую цепочку: эстетика природы > философия искусства > сущность красоты. Примечательно также и то, что сам автор «включается» в создание так называемых предварений совершенной красоты в философских текстах. Об этом свидетельствуют пространные цитаты из лирических произведений Тютчева, Фета в его аналитических текстах, а также цитаты самого Соловьева в них. Именно в «Родине русской поэзии» наиболее зримо проявляется идея Соловьева о творчестве самой природы. Она творчески перспективна и импульсивна, творцы, улавливающие ее космические импульсы, духовно порождают общую родину через слово, потому косвенно общим произведением является вся истинная русская поэзия.