

Лариса Ляпина

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
Филологический факультет
Кафедра русской литературы
191186 Санкт-Петербург
наб. Мойки, 48

Украинские мелодии Н. Маркевича: между Томасом Муром и Афанасием Фетом

Николай Андреевич Маркевич (1804–1860) был известен современникам как поэт, автор нескольких оригинальных сборников стихов, а также переводов из Байрона, Парни и др. Окончивший Благородный пансион при Петербургском университете, где его приятелями были Л. С. Пушкин, С. А. Соболевский, М. И. Глинка, а литературным наставником (высоко ценившим знания и талант Маркевича) – В. К. Кюхельбекер, познакомивший своего ученика с А. С. Пушкиным, А. А. Дельвигом, Е. А. Баратынским, В. А. Жуковским; позже завязавший знакомство также с В. Л. Давыдовым, П. И. Пестелем, А. Мицкевичем, И. В. Киреевским, Н. М. Языковым и другими, – Маркевич был принят в литературных кругах Петербурга и Москвы. При этом постоянным его местожительством оставалась Полтавская губерния, с которой оказалась связана вторая, не менее важная сторона его творческой деятельности: историка и этнографа родной Украины. Всю жизнь Маркевич собирал документы и рукописные книги по истории Украины XVI–XVIII вв., опубликовал пятитомную *Историю Малороссии* (1842–43), изучал малороссийский фольклор, подготовив при этом три сборника украинских песен, сборник малороссийских пословиц, украинско-русский словарь, был деятельным просветителем украинской культуры¹. Эти два направления творческой деятельности Маркевича органично объединились в наиболее значительном из его поэтических сборников – *Украинские мелодии* (Москва, 1831). Он был замечен современниками, от многих представителей русской и украинской культуры Маркевич получал лестные отзывы².

¹ См.: И. Я. Заславский, Р. Г. Лейбов, *Маркевич Николай Андреевич*, [в:] *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*, Москва 1994, т. 3, с. 521–523.

² Е. М. Косачевская, *Н. А. Маркевич. 1804–1860*, Ленинград 1987, с. 80–81.

Правда, при том, что В. А. Жуковский, И. И. Дмитриев, А. Ф. Воейков и другие отмечали достоинства поэтической стороны книги Маркевича, наибольший интерес вызвала ее этнографическая составляющая. Со временем эта тенденция усилилась; и в XX–XXI вв. собственно литературоведческим вниманием главная книга Маркевича оказалась обойденной. Так, среди 25 публикаций Е. М. Косачевской, долгие годы занимавшейся деятельностью и наследием Маркевича, нет ни одной, посвященной *Украинским мелодиям*; а в ее монографии *Н. А. Маркевич. 1804–1860* им отведено всего несколько страниц, с акцентом на содержательно-идеологическую сторону³.

Между тем, в наше время представляется актуальным обратить внимание именно на поэтическую форму книги. К этому подводит современное изучение исторической поэтики, явлений и процессов, структура и масштаб которых обнаруживаются благодаря временной дистанционности. В данной статье мы оттолкнемся от жанровой специфики книги Маркевича, связанной с феноменом стихотворных *мелодий*. Это поможет уяснить, с одной стороны, своеобразие творческой манеры автора, с другой – характер жанрообразования в лирике XIX века.

Само существование лирических *мелодий* как типологического единства отрефлектировано в авторских заглавиях и подзаголовках. В отечественной поэзии XIX в. *мелодии* встречаются у М. Ю. Лермонтова, А. Кольшкевича, Е. П. Гребенки, Л. Якубовича, А. И. Подолинского, Н. А. Некрасова, В. И. Красова и ряда других авторов; наибольшую известность среди них приобрел цикл А. А. Фета (после чего популярность *мелодий* постепенно пошла на спад).

Использование музыкального термина для обозначения жанра было характерно для романтизма; при этом любопытно, что исторические корни и пути развития литературной *песни, романса, серенады, ноктюрна* и других бытовавших в поэзии XIX в. наименований – весьма различны.

Генезис и специфика *мелодий* изначально определялись влиянием «авторитетного текста», в роли которого выступили иноязычные сборники поэзии: Томаса Мура *Ирландские мелодии* (1808–1834) и *Народные мелодии* (1818–1827), а также *Еврейские мелодии* Джорджа Байрона, – получившие широкую известность, в частности, в России.

У Мура словесные тексты сопровождались нотными записями старинной ирландской музыки: предполагалось их исполнение под особое музыкальное сопровождение каждый; при этом сами тексты были посвящены как национальным, так и вечным темам – любви, разлуки, встречи. Получился своеобразный симбиоз старинных народных мотивов с новой поэзией; симбиоз этот Мур усилил введением в поэтические тексты традиционных ирландских ритмов, например, с характерными перебивками симметричного строя стиха.

³ Там же, с. 77–79.

Что касается *Еврейских мелодий* Байрона, то они создавались в то же время, как и цикл Мура (были опубликованы в 1815–1816). С Муром Байрон поддерживал, как известно, дружеские отношения, приветствуя, в частности, его замысел *Ирландских мелодий*. Словесный текст в *Еврейских мелодиях* тоже выступал как дополнение текстов музыкальных (композиторов Джона Брэгема и Исаака Натана). Таким образом, наименование «мелодия» и здесь репрезентировало связь словесного искусства с музыкальным не только метафорически, но и буквально. Циклы Мура и Байрона сближала сюжетная поэтика стихотворений, составивших эти книги. Но если пафос Мура был связан со стремлением выразить самобытность культуры ирландского народа, то основная часть из двадцати трех текстов Байрона – это философско-лирические переложения библейских псалмов, дополненные рядом стихотворений прежде всего любовной тематики. Стержневым выступает принцип сопряжения претекста с личностной (непреходящей, вечной) тематикой заявлен и выдержан, декларирован (уже в открывающем цикл знаменитом стихотворении *She Walks in Beauty*, посвященной миссис Уилмот Хортон).

Исследователи циклов Мура и Байрона (Н. Я. Дьяконова, А. А. Елистратова, Л. Володарская и др.) неизменно подчеркивают, что организующим центром лирического мира каждого из сборников-циклов выступило «я» поэта. Характерная для романтизма идея свободы поэта-творца обретала в *мелодиях* черты конкретной жанровой модели, продуктивность которой обнаружилась практически сразу.

Лирический «неожанр» оказался востребованным в русской поэзии. Мур и Байрон фактически определили «инвариант» жанра *мелодий*, с соответствующим набором признаков: 1) заглавие (подзаголовок): *мелодия*; 2) ориентация на песенно-музыкальный устойчивый претекст; 3) лишенное специальной мотивации сопряжение этого претекста с индивидуально-значимой для поэта-лирика тематикой; 4) повышенный уровень интонационно-ритмической организации текста, в том числе с использованием новых способов версификационного и строфического оформления; 5) особая значимость мотива творчества (музыки, пения, поэзии); 6) склонность «мелодийных» текстов к циклизации.

По свидетельству М. П. Алексеева, «под воздействием *Еврейских мелодий* (1815) Байрона, много у нас переводившихся, и в особенности *Ирландских мелодий* Мура обозначение *мелодия* в применении к поэтическому тексту [...] утвердилось в русской поэзии»⁴. При этом вначале появились *русские мелодии*: так озаглавлены юношеское стихотворение Лермонтова и малоинтересный в художественном отношении триптих А. Колышкевича, датированные 1829 г. Вслед за ними стали создаваться также *мелодии*

⁴ М. П. Алексеев, *Русско-английские литературные связи (XVIII – первая половина XIX века. Литературное наследие)*, Москва 1982, т. 91, с. 720–721.

украинские; первой стала книга Маркевича. Заметим, что Маркевич не мог знать стихотворения пятнадцатилетнего Лермонтова, опубликованного лишь в 1857 г.; вряд ли обратил внимание на Кольшкевича; в Предисловии к *Украинским мелодиям* он объясняет, что идет вслед за циклами Мура и Байрона.

Книга Маркевича обращает на себя внимание фундаментальностью замысла и обстоятельностью его воплощения. 35 стихотворений были разделены на три книги (соответственно по 11, 12 и 12 текстов в каждой) и снабжены авторским Предисловием (29 страниц), а также многостраничными Примечаниями в конце (в них включен, в связи с тематикой стихотворений, богатейший материал о языке, фольклоре, истории, образе жизни украинского народа).

В поэтических текстах [цитирование которых в пределах данной статьи невозможно ввиду ее ограниченного объема – Л. Л.] соединились сюжеты народных преданий, легенд, сказок; обрядовые и лирические песни; исторические сюжеты из прошлого Украины; живописание украинской природы и пр. Маркевич осуществляет причудливый, но и по-своему органичный симбиоз этих традиций. При этом состав каждой из трех книг имеет свой жанровый акцент. Первую из них составляют сюжетные баллады на фольклорную тематику (*Сон-трава, Ведьма, Приметы смерти, Платки на козачьих крестах* и др.); во второй преимущественно представлены стихотворения, посвященные истории Украины (*Гетьманство, Федор Богдан, Чигирин*) и ее географии (*Днепр, Степь, Удай, Сула* и др.); доминантой текстов третьей книги стали праздничные и бытовые сценки украинской жизни, в неизменном сопровождении фантастического элемента: в этих сценках органически участвуют домовые, русалки, ведьмы и пр. (*Добрый домовый, Весна, Кукушка, Иван Купала* и др.).

При различии тематических акцентов трех разделов-книг, можно говорить о едином инварианте текстов книги Маркевича. В его основе – балладный тип жанровой организации, в которой фольклорно-этнографический элемент сопрягается с неизменным ощущением изображаемой культуры как своей, лично значимой: баллады лиризованы. Сквозным для всех трех разделов становится образ бандуриста, причем он вводится в сюжет то как исполнитель *мелодии* (*Сон-трава, Ведьма* и др.), то как персонаж (*Бандурист, Гетьманство* и др.).

Маркевич сознательно и последовательно осваивал опыт Мура и Байрона, разъясняя в предисловии свою позицию: «Я не хотел подражать, я не мог подражать творцу *Лала-Рук* или творцу *Чайльд-Гарольда*» (с. III). «Подражание недалеко заводят... Я искал чего-нибудь нового»⁵. Результатом стал смоделированный и отрефлектированный авторский жанровый извод *украинских мелодий*, обладающих собственной поэтикой.

Среди особенностей *мелодий* Маркевича – выраженная опора на малороссийский фольклор, но без попыток стилизации: определяющим остается

⁵ Н. А. Маркевич, *Украинские мелодии*, Москва 1831, с. III–IV.

авторский голос. Его сверхзадача – представить богатство малороссийской жизни. «Балладность» формы включает описательно-изобразительный, повествовательный элемент. *Мелодии* текстуально объемны, составляя в среднем от 30 до 60 строк.

Особенно важен их версификационный облик. Его составляют черты, во-первых, связанные со сложившимся в русской поэтической традиции балладным жанром: предпочтение хореев и трехсложных размеров. Во-вторых, это явное стремление использовать некоторые черты художественного строя малороссийских песен (например, цезурованность). Наконец, в третьих – это повышенная ритмизация текстов, стимулированная не только первым и вторым качествами, но и сложившейся поэтикой жанра *мелодии* у Мура, Байрона и их последователей. Из приемов создания этой ритмизации, как следует из сравнительного анализа всех *мелодийных* текстов, наиболее распространенным выступило активное использование разноstopных урегулированных размеров. Их апробировали с самого появления образцов жанра (например, Байрон в ряде своих *мелодий* соединяет строки Я4 и Я6), но Маркевич пошел значительно дальше всех своих предшественников. В *Украинских мелодиях*, строфически четко организованных, разноstopны (а также нередко полиметричны) 20 из 35 текстов, при этом поражает разнообразие использованных размеров, позволяющее создавать всевозможные строфические рисунки. Большинство из них являются дериватами балладной строфы, но сильно трансформированной вплоть до совершенно экзотических вариантов. Это, к примеру, причудливые сочетания трехstopного и четырехstopного хореев в шестнадцатистишиях (*Домовой*), четырехstopного амфибрахия с трехstopным и четырехstopным хореем в десятистишиях (*Украина*), цезурованного четырехstopного дактиля с усечениями при цезуре с нецезурованным дактилем и четырехstopным амфибрахией в семистишиях (*Венки*), четырехstopного и двухstopного хореев в пятистишиях (*Украинские девы*), трехstopного и четырехstopного анапестов с цезурованным и усеченным при цезуре четырехstopным амфибрахией 4 в восьмистишиях (*Веснянка*), и многие другие. Все тексты строфически урегулированы; игра stopностей усилена графикой и разнообразной рифмической организацией. Это позволяет видеть в авторе одаренного стихотворца, учитывающего в своих экспериментах жанрово-традиционный фон – и способного экстраполировать его так, как никто этого не делал вплоть до Фета. Неслучайно первые школьные шуточные поэтические опыты Маркевича вызвали восхищение Кюхельбекера, пригласившего тринадцатилетнего ученика к себе на чай и преподавшего ему начала теории версификации. Знакомство с трудами Востокова, современными полемиками о стихе и пр. сформировало непреходящий интерес Маркевича к поэтическим формам, который позже постоянно проявлялся в его творчестве⁶.

⁶ А. П. Алексеев, *Русско-английские литературные связи...*, с. 501–502.

Чувство стиха соединялось у него с чуткостью к поэтике жанра. Стремление отрефлексировать формы того и другого в процессе их эволюции подталкивало Маркевича, в частности, к шутливым экспериментам. Так, в 1829 г. он издает книжечку *Пиитическая игрушка, отысканная в сундуках покойного дедушки Классицизма* (Москва, 1829) – своеобразное пособие для желающих мгновенно сочинять тексты романсов в честь своих возлюбленных путем выбора наугад по одной строке из предложенных им 12-строчных «наборов» ее вариантов – с последующим механическим соединением их в «куплеты». Тексты этой «игрушки» (предвосхитившей за полтора десятилетия опыт постмодернистов) обнаруживают прекрасное знание стилистики и поэтики жанра, умение определить и сформулировать стиховые клише. Другим примером репрезентации жанра могут служить 23 элегии Маркевича, изданные им в том же 1829 г. вместе с переводами *мелодий* Байрона⁷ и соединившие в себе характерные и наиболее устойчивые для элегий этого времени мотивы – и, опять же, версификационные особенности (в частности, разностопные размеры, активно использованные и здесь, существенно отличаются от балладных: они неупорядочены строфически и преимущественно ямбичны).

Как можно понять, все эти факторы сошлись самым благоприятным образом при выстраивании единой традиции лирических *мелодий* в отечественной поэзии, в ответственный период формирования этой традиции.

У Маркевича были подражатели и продолжатели в жанре *Украинских мелодий* (Е. П. Гребенка, Л. Якубович и др.); но представляется, что важнее определить место его наследия шире, в масштабах развития всего жанра *мелодий* в русской поэзии. Оно стало важной вехой в этом процессе. В анализируемой книге, вышедшей в Москве и нашедшей своего читателя прежде всего в обеих столицах, Маркевич представил свой «извод» жанра, разработав и представив вершинные образцы «балладных» лирических *мелодий*. Добавим, что этим опытом разработанное им направление данной жанровой традиции и завершилось.

Но история лирических *мелодий* на этом не заканчивается, а успешно продолжается: наступает период их элегизации, с соответствующими изменениями поэтики (об этом писал Б. Эйхенбаум⁸), считавший, что *мелодии* в лирике приходят на смену раннеромантическим элегиям) – и во многом меняют свой облик. Эта переориентация происходит постепенно, внутри собственной эволюции *мелодий*.

В процессе элегизации из набора жанровых признаков *мелодий* полностью уходит второй (ориентация на определенный музыкальный претекст); третий – лишенное специальной мотивации сопряжение этого претекста с индивидуально-значимой для поэта-лирика тематикой – соответственно, тоже деактуализируется, причем авторская свобода в выборе мотивов и путей их

⁷ Н. А. Маркевич, *Стихотворения*, Москва 1829.

⁸ Б. М. Эйхенбаум, *О литературе. Работы разных лет*, Москва 1987, с. 163.

сопряжения в тексте становится ко второй половине XIX в. естественными для лирики. Этнографический элемент в процессе элегизации трансформируется, редуцируясь, в ностальгический мотив «родной стороны», родины. Он характерен для ранне-романтической *Мелодии* Некрасова, цикле-триптихе *Мелодии* Красова, *мелодий* Подолинского и др. С другой стороны, разнообразие интонационно-ритмической организации текста, достигаемое в частности с привлечением разноstopных урегулированных размеров, усиливается – хотя и не превосходит максималистских опытов Маркевича.

Вершиной элегизированного варианта русских *мелодий* стало творчество А. А. Фета. Его цикл *Мелодии*, несомненно, является и высшим образцом интересующего нас жанра в отечественной лирике вообще. Он занимал важное место в творчестве Фета, работавшего над ним с 1842 г. неостановимо, до конца жизни; число произведений, отнесенных им самим (хотя бы единожды) к «мелодиям», достигает 70. Это единственный отечественный «мелодист», количественно превзошедший Маркевича. Но это происходит также в контексте уже во многом иной художественной системы.

Характерно, что черты новой поэтики проявляются больше на уровне не столько отдельного текста, сколько цикла – который был для Фета наиболее репрезентативной единицей поэзии.

Используемый Фетом циклообразующий принцип можно обозначить как «временной», «текущий». Сформировав в 1842 г. цикл-подборку из 15 стихотворений под названием *Мелодии* для журнала «Москвитянин», поэт позже включает его во все книжные переиздания своих стихотворений (1850, 1856, 1863 гг.), в выпуски *Вечерних огней*, наконец, выделяет этот цикл в общем плане своего собрания сочинений, составленном в 1892 г. При этом, на протяжении полувека он активно пополняет его другими стихотворениями, совершает композиционные перестановки, а многие ранее написанные стихотворения – изымает из цикла. В результате может варьироваться и даже существенно меняться сам цикловой сюжет: цикл начинает жить собственной «непредсказуемой» жизнью. Хотя это вообще характерно для большинства лирических циклов Фета, но в *Мелодиях* этот подход реализован гораздо сильнее и последовательнее, чем в других случаях. Так, из первой публикации в журнале «Москвитянин» в сборнике 1856 г. уцелело только 5; а в выпуски *Вечерних огней* не вошло ни одно из них. Цикл обновлялся в каждом издании, пополнялся десятками новых стихотворений, вытеснявших предыдущие; он становился «открытым» рядом, готовым к дальнейшим трансформациям.

Этот принцип характеризуют как музыкальный; и он определяет новую поэтику *мелодий*, их феноменологическую основу для Фета. Стихотворение может переводиться из разряда *мелодий* в другие; но цикл сохраняет свое наименование – и жизнеспособность. Отдельные стихотворения-*мелодии* соединяются в единство им соприродное, не получающее окончательной законченности и сохраняющее качество сюжетной фрагментарности. Так

в истории фетовского «мелодийного» цикла моделируется диахроническая жизнь лирического жанра в новых условиях постриторической культуры слова; жанровые особенности лирических «мелодий» экстраполированы на метажанровый уровень.

Этот принцип существенно отличался от организации *Украинских мелодий* Маркевича – архитектурно продуманного, рационально выстроенного в ориентации на концептуальную модель сборника в целом. Но одно не отменяет другого, скорее – дополняет, позволяя понять внутреннюю логику процесса. Это историческая реальность, в которой на каждой стадии новые традиции, так или иначе учитывающие прежние, трансформируют их в новое качество. Такого рода диалектическое противостояние обеспечивает, очевидно, сам процесс развития.

Не стремясь сопоставлять художественный уровень поэтического наследия Маркевича и Фета, нам представлялось важным отметить роль каждого из них в процессе формирования и развития любопытного неожанра лирических *мелодий*, появляющегося в рубежную постриторическую эпоху в ряду других, занявших достаточно заметное место в истории русской поэзии.

Larisa Lyapina

**Mykola Markevych's *Ukrainian Melodies*:
Between Thomas Moore and Afanasy Fet**

(Summary)

The aim of the article is to analyze the poetics of Mykola Markevych's main book of lyric poems (*Ukrainskiiia melodii*, 1831). It belongs to a particular neo-genre called *melody*, which formed its own tradition. Its beginnings are connected with the followers of Thomas Moore and George Byron, while its climax in the Russian poetry came with Afanasy Fet's *Melodies*. Within this genre Markevych formed an interesting folk-ballad type of *melody*, using special versifying methods; he made his texts both rhythmical and expressive and gave his book a complex unified composition.

Keywords: lyric poetry, genre, tradition, cycle, ballad, versification, Mykola Markevych.