

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ЛИРИКИ ЗОЛОТОГО ВЕКА*

История жанров эпохи Золотого века до сих пор остается недостаточно изученной областью. По всей видимости, причиной тому — представление о последовательном развитии русской литературы от классицизма к реализму. Предполагалось, что жанровое мышление — исключительная особенность классицизма, оставленного за порогом XIX столетия, в то время как реализм, решительно чуждый этой нормативной схоластике, заявляет себя чуть ли не в 1820-е годы, поскольку наши великие авторы, начиная с Пушкина, не могли остаться непричастными к венчающему литературный процесс направлению. Это представление уже давно устарело настолько, что не нуждается в полемическом опровержении, но белые пятна, оставшиеся в результате следования ему, должны быть заполнены. Проблема жанров — одно из таких белых пятен.

Эта проблема была снята с повестки дня уже в 1930-е годы. Так, С. М. Бонди уверенно заявлял о том, что поэзия эпохи романтизма создавалась вне определенных жанровых установок.¹ В. В. Виноградов перенес акцент с жанрового мышления на стилевое; рассматривая наследие классицизма как «тормоз в развитии реализма», он писал: «Художественное мышление Пушкина — это мышление литературными стилями».² Более обобщенное выражение тот же тезис получил в книге Л. Я. Гинзбург «О лирике»: «С началом XIX века поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой *устойчивых стилей*».³ Влиятельность Гинзбург на долгое время превратила это утверждение в постулат.

Представление о внежанровом характере лирики Золотого века (во всяком случае, лирики 1820–1830-х годов), продержавшись почти столетие, и поныне определяет взгляд на поэтическую культуру эпохи. Определяет — и искажает.

Прежде чем приступить к обсуждению проблем жанрового сознания, необходимо внести одно терминологическое уточнение, связанное с тем, что само понятие «жанр» (от фр. *genre*) является анахронизмом применительно к пушкинской эпохе.⁴ Этого понятия нет ни у Аристотеля, ни в «Поэтическом

* Исследование подготовлено при поддержке РФФ (проект 21-18-00527 «Литература „переходных эпох“ как инструмент модернизации социальных связей») в ИРЛИ РАН.

¹ «„Романтическая“ поэзия, по мысли Пушкина, должна была сломать эту установку на определенные жанры, ее произведения должны восприниматься вне этой апперцепции, ее формы не заданы заранее, а возникают из самого индивидуального содержания» (Бонди С. М. Историко-литературные опыты Пушкина // Лит. наследство. 1934. Т. 16–18. С. 425).

² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.; Л., 1941. С. 483, 484. Глава, в которой развивается это положение, имеет выразительное название: «Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина».

³ Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд., доп. Л., 1974. С. 24.

⁴ См.: Васильев А. З. Из истории категории «жанр» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1990. Вып. 1. С. 11–16.

искусстве» Буало, ни в литературной энциклопедии («*Éléments de littérature*», 1787) Мармонтеля.⁵ Впрочем, оно встречается, например, у Баттё, и именно в качестве заглавия раздела, посвященного классификации и характеристикам жанров, понимаемых в современном смысле слова.⁶ Можно, однако, заметить, что как синонимичное слову «genre» Баттё использует слово «*espèce*» («виды»),⁷ а к прозаическим «жанрам» («*les genres en prose*»⁸) относит красноречие, рассказ (который определяет как точную передачу происшествия⁹), эпистолярное искусство и перевод. Надо полагать, что на рубеже XVIII и XIX веков слово «genre» еще не имело для французских литераторов терминологического смысла и означало «род», «вид», «разновидность».¹⁰ Слова «жанр» нет в «Эпистоле о стихотворстве» Сумарокова,¹¹ его нет в обоих первых изданиях «Словаря Академии Российской», в «Словаре древней и новой поэзии» Остолопова, отсутствует это слово и в словаре языка Пушкина.¹² И все же отказ от термина, получившего в позднейшей литературоведческой традиции достаточную определенность,¹³ не представляется продуктивным, поскольку современное представление о жанрах как разновидностях текстов, относящихся к одному литературному роду, более или менее соответствует принципам систематизации, бывшим в ходу в эстетиках и поэтиках первой трети XIX века. С этой оговоркой понятие «жанр» в его современном значении и будет использовано далее.

Итак, речь пойдет о том, что жанровое наследие классицизма, модифицированное просветительским рационализмом XVIII столетия, оставалось значимым и в 1810-е, и в 1820-е, и в 1830-е годы.

⁵ При этом Буало описывает эклогу, элегию, оду, сонет, эпиграмму, балладу, рондо, мадригал, сатиру, водевиль (куплеты), трагедию, эпопею и комедию, а Мармонтель включает в свою энциклопедию статьи, посвященные эклоге, элегии, эпиграмме, эпитафии, посланию, басне, гимну, идиллии и т. п.

⁶ Речь идет о второй части его четырехтомного «Курса изящной словесности», озаглавленной: «*La seconde partie, ou on développe la Nature et les règles des différens genres de Poésie, tirées du principe de l'imitation de la belle Nature*» (*Batteux Ch. Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature*. Paris, 1753. Т. 1. Р. 211). В этой части, занимающей два с половиной тома, даны последовательные характеристики аполога, пасторальной поэзии, эпопеи, поэзии драматической (трагедии и комедии), лирической (оды, псалмы, элегии), дидактической и, наконец, сатиры.

⁷ К «видам поэзии» («*les espèces de poésies*») Баттё относит те же трагедию, комедию, пастораль (см.: *Ibid.* Т. 2. Р. 10–12).

⁸ *Ibid.* Т. 4. Р. 1.

⁹ *Ibid.* Т. 4. Р. 229.

¹⁰ Подзаголовок издания «*Petite encyclopédie poétique, ou Choix de poésies dans tous les genres*» (1804) соблазнительно было бы перевести как «Избранная поэзия всех жанров», но с исторической точки зрения более точный перевод — «Избранная поэзия всех видов» (эквивалентом в данном случае может служить немецкое «*Dichtungsarten*» — виды поэтического творчества; ср. названия разделов поэтики в книге И. И. Эшенбурга «*Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*» (1783): «*Epische Dichtungsarten*»; «*Dramatische Dichtungsarten*»). Вопрос этот, впрочем, требует дополнительного изучения.

¹¹ Показательно отсутствие этого слова в академическом «Словаре русского языка XVIII века» (СПб., 1992. Вып. 7).

¹² Его все еще нет и в статье Белинского «Разделение поэзии на роды и виды» (1841), хотя в комментариях к ней и говорится о разработке критиком «исторической теории жанров» (см.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч.*: [В 13 т.]. М., 1954. Т. 5. С. 784; прим. Г. М. Фридендера). Показательно, что, цитируя в 1845 году знаменитый афоризм Вольтера «*Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux*», Белинский переводит его как «Все роды хороши, кроме скучного» (*Белинский В. Г. Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В. А. Сологуба*. Санкт-Петербург, 1845 // Там же. Т. 9. С. 77).

¹³ Представление о том, что жанры «относятся к эпосу, лирике и драме как *виды* к роду», было, по наблюдениям А. З. Васильева, закреплено в статье А. Г. Цейтлина «Жанры», напечатанной в 1930 году в «Литературной энциклопедии» (Т. 4. С. 110). См.: *Васильев А. З.* Из истории категории «жанр». С. 16.

Европейский XVIII век был эпохой великих классификаций. «Разделяй и нарекай» («*divisio et denominatio*») — этот принцип Линнея реализовался и в эстетике. Она сама была выделена А. Г. Баумгартеном из общей зоны философии как независимая от логики, этики и религии рациональная наука о чувственном познании, в свою очередь предполагающая аспект науки и искусства, т. е. теории и практики. Теория требовала различения и определения опорных понятий, практика — знания вытекающих из этого правил. Необходимость соблюдения правил не сводилась к жесткой нормативности: Баумгартен подчеркивал, что вдохновение придает произведению неподражаемые черты, Кант видел в гении создателя того нового, что лишь благодаря ему становится нормой и образцом. В Германии были такие, как Готшед, апологеты прямого следования традициям французского классицизма, однако так или иначе восходящая к Баумгартену немецкая эстетика этого пафоса не разделяла, поскольку ставила свои собственные задачи, прежде всего связанные с выявлением впервые получавших самостоятельное значение эстетических категорий и выяснением их содержательного наполнения. К их числу, в частности, относились память и воображение, красота и совершенство, воспроизведение и преобразование, вдохновение и экстаз, вымысел и его мотивировка; различению подлежали фикции исторические и поэтические, истина эстетическая и логическая, предмет изображения и изображение предмета; самостоятельные задачи ставились перед риторикой, поэтикой и критикой; определялись средства, необходимые для достижения совершенства произведения (согласие между мыслями, их порядком и выражением); классифицировались свойства и элементы содержания произведения (богатство, величие, истинность, ясность, убедительность), в свою очередь подвергавшиеся классификации (абсолютное или относительное величие, моральное величие: отрицательное или положительное) и т. д.¹⁴ На этом фоне обсуждение уместности каждого из трех стилей («простого», «среднего» и «высокого») не было данью французскому классицизму, поскольку входило в общее множество проблем и понятий, подлежащих различению внутри эстетической сферы.

В рамках этой классификаторской деятельности разрабатывалось и уточнялось представление о системе жанров. Эпоха французского классицизма — время наиболее жесткой определенности жанрового мышления — не породила труда, в котором основания этого мышления были бы систематизированы. «Поэтика» Буало содержит, конечно, ряд важнейших жанровых принципов, но ее автор не ставил перед собой задач их исчерпывающего описания.¹⁵ Аналитическая систематизация жанров — заслуга следующего столетия, века Просвещения.

В Германии 1770–1780-х годов эстетика постепенно входила в круг общеобразовательных предметов, в университетах ее вводили в область преподавания, возник спрос на соответствующие учебные книги и пособия. Они стали появляться в виде энциклопедий, как «Всеобщая теория изящных искусств»

¹⁴ См.: Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962.

¹⁵ «Так, в канон Буало входят пастораль, элегия, ода, эпиграмма, сатира, трагедия, комедия и эпос, при этом у него нигде не сыщешь основания, на котором зиждется такая типология (возможно, дело в том, что самому Буало эта типология представлялась исторической данностью, а не рационалистическим построением). Чем отличаются друг от друга жанры, представленные в этой типологии? Содержанием, структурой, стихотворным размером, величиной, эмоциональной настроенностью, идейным содержанием, аудиторией? Неизвестно. Зато известно, что для многих классицистов само понятие жанра представлялось настолько самоочевидным, что они не видели смысла давать ему определение» (Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. С. 246).

И. Г. Зульцера,¹⁶ или учебно-справочных пособий, как «Теория изящных искусств и наук» Й. А. Эберхарда¹⁷ или «Очерки теории и литературы изящных искусств» И. И. Эшенбурга.¹⁸ Эберхард вслед за Баумгартеном выделил в своей книге разделы теории (с определением основных понятий) и практической эстетики (об отдельных видах поэтического творчества). Учебник Эшенбурга включал три основных раздела: в первом давалось общее представление об эстетике и ее основных понятиях, второй был посвящен поэтике (в нем после введения характеризовались виды эпической и драматической поэзии¹⁹), третий — риторике (здесь речь шла об искусстве писать разные прозаические тексты — от писем до романов).

Этого рода литература, имевшая учебное и популяризаторское назначение, оказалась востребованной в России 1810-х годов для составления отечественных учебных пособий по эстетике, поэтике и риторике. Характерным примером может служить обращение к неоднократно переиздававшимся и переведенным на другие языки трудам Эшенбурга, профессора изящной литературы и философии. Друг Лессинга, переводчик Шекспира, журналист, Эшенбург был учеником и последователем Баумгартена, представителем докантианской эстетики. На «Очерки теории и литературы изящных искусств» Эшенбурга, которого еще в 1805–1806 годы переводил и конспектировал Жуковский,²⁰ ориентировался А. Ф. Мерзляков, составляя для своих воспитанников учебные пособия по эстетике и риторике.²¹ Преподаватель Московского университета и Университетского благородного пансиона, Мерзляков как лектор и критик был в первой половине 1810-х годов фигурой популярной и влиятельной. Его собственные литературные воззрения никак не укладывались в рамки эстетики классицизма, но в преподавательской деятельности он считал нужным этих рамок держаться. Необходимость правил, которым должны соответствовать сочинения твердо разграниченных родов и жанров, не вызывала у него сомнения²² — так же, как убежденность в дидактическом назначении литературы. Показательно, однако, что для изложения этих пра-

¹⁶ *Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig, 1771–1774. 2 Bde.* Книга трижды переиздавалась после смерти автора.

¹⁷ *Eberhard J. A. Theorie der schönen Künste und Wissenschaften. Berlin, 1783.* К 1790 году книга выдержала три издания. В 1803–1805 годах вышел четырехтомный труд Эберхарда с выразительным заглавием: «Справочник по эстетике для образованных читателей всех сословий» («Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser allen Ständen»); он переиздавался в 1807–1820 годах.

¹⁸ *Eschenburg J. J. Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Berlin: Stettin, 1783.*

¹⁹ К эпическим видам были отнесены басня, буколическая поэзия, эпиграмма, мадригал, рондо, сонет, триолет, сатира, дидактическая поэзия, эпистола, элегия, лирическая поэзия (героическая и философская ода, гимн, дифирамб, песня, романс), эпод. К драматическим видам — героида, кантата, драма (комедия, трагедия, опера).

²⁰ См.: *Резанов В. И.* Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1916. Вып. 2. С. 273–292.

²¹ Мерзляковым были подготовлены «Краткая риторика, или Правила, относящиеся ко всем родам сочинений прозаических» (1809; три следующих издания вышли в 1817, 1821 и 1828 годах); «Краткое начертание теории изящной словесности» (М., 1822, ч. 1–2), «Конспект лекций русского красноречия и поэзии» (М., 1827), «Краткое руководство к эстетике. Перевод из Эшенбурга» (М., 1829).

²² Ср. характерное для него заявление о том, что словесность «заключает сочинения разных родов, составленных по свойственным каждому из них правилам, относительно к предметам, характерам, намерению автора, месту, времени, читателям» (*Мерзляков А. Ф.* Рассуждение о российской словесности в нынешнем ее состоянии // Труды Общества любителей российской словесности. М., 1812. Ч. 1. С. 75). По замечанию П. Н. Сакулина, хотя в «Кратком начертании теории изящной словесности» Мерзляков и оговаривается, что произведение искусства не должно строго следовать правилам, но, тем не менее, знание этих правил считает необходимым (см.: *Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма: Князь Одоевский. М., 1913. Т. 1. Ч. 1. С. 53).

вил он избрал в качестве образца труды немецкого эстетика, сохранившего ряд традиционных представлений французского классицизма, но во многом уже отступившего от них. Для Мерзлякова важна была, в частности, расходящаяся с классицистической эстетикой Ш. Баттё и восходящая к Баумгартену идея о подражании не природе как таковой, но ее творческому принципу — о подражании, в котором участвуют вымысел и воображение, создающие «целое, какого в природе не находится».²³

Вероятно, не без влияния Мерзлякова один из его учеников, Г. В. Сокольский, выпустил в 1816 году учебник «Правила стихотворства, почерпнутые из феории Эшенбурга», а при вступлении в Общество любителей российской словесности произнес «Речь о пользе правил словесности»,²⁴ в которой, вслед за Мерзляковым и немецкими эстетиками, указывал на необходимость правил, отмечая в то же время, что сами по себе они еще не гарантируют успеха. Влияние Эшенбурга отмечалось в записанных А. М. Горчаковым лекциях П. Е. Георгиевского, в 1815–1828 годах преподававшего в Царскосельском Лицее.²⁵ Другой лицейский преподаватель Пушкина, Н. Ф. Кошанский, выпустил двухтомную «Ручную книгу древней классической словесности <...>, собранную Эшенбургом, умноженную Крамером и дополненную Н. Кошанским» (СПб., 1816–1817). О характере его преподавания позволяют судить изданная им в 1829 году «Общая риторика»²⁶ и «Частная риторика», увидевшая свет уже после смерти автора, в 1832 году. Последний труд, в котором дается классификация родов и видов прозаической словесности, особенно близок к Эшенбургу: к родам прозы отнесены письма, «разговоры» («философские», «драматические», «разговоры в царстве мертвых»), разного рода «повествования», включая повести, романы, историю, «ораторство» и ученые сочинения. Эшенбург оставался авторитетом и в 1820-е годы. В предисловии к «Учебной книге российской словесности» (1819–1822) Н. И. Греч признавался, что изложенные в ней «Правила риторики и пиитики почерпнуты из Эшенбурга, Гейнзиуса и Рейнбека».²⁷ К числу учебной литературы приomyкает и «Словарь древней и новой поэзии» (1821) Н. Ф. Остолопова, над которым автор работал с 1806 года. Три тома этого издания представляют собой энциклопедию понятий и правил поэтики, составленную приверженцем нормативного сознания.

Образцы классификаторской активности в области литературы давали, конечно, не только немцы. XVIII век — эпоха расцвета энциклопедического творчества. И если первые фундаментальные энциклопедии были, как правило, словарями наук и искусств, то на рубеже XVIII и XIX веков обычным

²³ Мерзляков А. Ф. О талантах стихотворца // Вестник Европы. 1812. № 19–20. С. 219–220.

²⁴ Труды Общества любителей российской словесности. М., 1817. Ч. 8. С. 69–74.

²⁵ См.: Мейлах Б. С. Лицейские лекции (По записям А. М. Горчакова) // Красный архив. 1937. Т. 1 (80). С. 90.

²⁶ Второе, переработанное издание вышло в 1830 году, по его тексту печатались следующие восемь изданий, выходявшие до 1849 года.

²⁷ Греч Н. И. Учебная книга российской словесности, или Избранные места из русских сочинений и переводов в стихах и прозе, с присовокуплением кратких правил риторики и пиитики и истории российской словесности. СПб., 1819. Ч. 1. С. II. Впрочем, составленное Гречем пособие в большей мере ориентировано на шеститомный учебник О.-Ф. Т. Гейнзиуса «Тевт, или Теоретико-практический учебник всего немецкого языкознания» («Teut, oder theoretisch-praktisches Lehrbuch der deutschen Sprachwissenschaft» (1807–1812)), построенный на последовательном движении от фонетики, морфологии, синтаксиса к правилам стихосложения, затем (в т. 3) к вопросам риторики и поэтики, за рассмотрением которых следует история немецкой литературы (т. 4); два заключительных тома имеют преимущественно учебно-прагматическое назначение. Написанные Гречем во второй половине 1820-х годов работы по грамматике («Практическая русская грамматика» (1827), «Начальные правила русской грамматики» (1828), «Пространная русская грамматика» (1827)) в некотором роде дополняют, по образцу «Тевта», «Учебную книгу».

явлением стала энциклопедическая разработка более частных областей. Примерами могут служить такие многотомные издания, как уже упоминавшаяся «Petite encyclopédie poétique, ou Choix de poésies dans tous les genres / Par une Société de gens de lettres» (Paris, 1804–1806) или «Nouvelle encyclopédie poétique, ou Recueil complet de chef-d'oeuvres de Poésie sur tous les sujets possibles... / Par A. Toussaint de Gaigne» (Paris, 1778–1781). Характеристике отдельных жанров посвящены статьи, вошедшие в «Философский словарь» Вольтера и в «Основы литературы» («*Eléments de littérature*») Ж.-Ф. Мармонтеля. Ж.-Ф. де Лагарп, по курсу литературы которого, как известно, велось преподавание в Царскосельском Лицее, разворачивал картину творчества того или иного поэта, последовательно описывая жанры, в которых тот работал.

При описании стихотворных жанров авторы поэтик могли по-разному группировать их,²⁸ но общий состав жанров оставался примерно одним и тем же, достаточно близко друг другу были и характеристики каждого из них. Опуская частные расхождения, можно сказать, что сформированная в первые десятилетия XIX века жанровая картина сходна с той, которую экспонируют современные словари и справочники безотносительно к какой бы то ни было эпохе. В число лирических жанров обычно включались ода, гимн, пеан, дифирамб, песня, романс, иногда баллада (ее относили и к лирическим, и к эпическим жанрам), стансы, кантата, элегия, героида, послание (эпистола), эпиграмма (это наименование означало и восходящий к античности жанр надписи, и так называемую острую эпиграмму), мадригал, эпитафия, эпиталама, сонет, триолет, рондо. В рамках эпической поэзии всегда рассматривались поэма собственно эпическая (или героическая) и поэма героико-комическая (комическая). Иногда в состав эпических жанров включали романическую (рыцарскую) поэму и стихотворную повесть. Такие жанры, как описательная и дидактическая поэмы, идиллия (эклога), басня, притча, сказка, группировались разными авторами в разных разделах поэтики, как правило, посвященных либо описательной, либо дидактической поэзии. К тому или иному из этих разделов иногда относили балладу, сатиру и послание.

На общее представление об организации литературного пространства существенное влияние оказывало то, что в ряде учебных и справочных пособий поэзия и проза фигурировали как разные области эстетики: поэзия была подведомственна поэтике, проза — риторике. Так, например, Кошанский вслед за Эшенбургом считал предметом риторики прозаическую словесность, цель которой — «выражение мыслей»,²⁹ в то время как поэтика изучает поэзию, литературу вымысла, выражающую «чувствования». И если поэтика предусматривала дифференциацию стихотворных художественных жанров, то в рамках риторики художественные виды прозы (роман, повесть), как правило, рассматривались в общем ряду с видами прозы нехудожественной.³⁰

²⁸ Так, если Греч выделяет поэзию лирическую, эпическую (или повествовательную), драматическую, описательную, дидактическую (*Греч Н. И. Учебная книга российской словесности. Ч. 1. С. 30*), то Остолопов — поэзию эпическую, лирическую, драматическую, дидактическую, романическую, пастушескую и описательную (*Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. СПб., 1821. Ч. 3. С. VIII*). Мерзляков (так же, как Эшенбург) разделяет все формы поэзии на два разряда: эпическая, или повествовательная поэзия и поэзия драматическая. В первом случае речь ведется от лица стихотворца, во втором — от других лиц. В результате такие жанры, как элегия или эпиграмма, попадают в разряд эпической поэзии (см.: *Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 96–97*).

²⁹ Вспомним пушкинский афоризм в заметке «<О прозе>»: «Она требует мыслей и мыслей...» (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 19*).

³⁰ Впрочем, роман или повесть могли рассматриваться и как предмет поэтики. Так, Н. И. Греч, приводя в рамках риторики примеры прозаических «повествований вымышленных»

Очевидность особого статуса поэзии в эпоху Золотого века была одним из следствий такого распределения.

Выделенная из общей зоны философии, эстетика оставалась областью рационального постижения, обращенного на чувственное познание. Классификации и определения понятий служили неперменными принципами, которые прививали учащимся аналитическую четкость и систематичность эстетического мышления. Русские учебные пособия по эстетике, поэтике и риторике чаще всего оказывались архаичными уже к моменту своего выхода, но для понимания литературной культуры эпохи не это имеет значение. Используемые в учебных целях, они закладывали основы литературного и критического сознания, становились чем-то вроде таблицы умножения, которая запоминается однажды и на всю жизнь.

При обращении к ранним этапам творчества самых крупных поэтов Золотого века можно убедиться в том, как прочно была укоренена в их сознании эта жанровая система, позволяющая четко дифференцировать их жанровые предпочтения. Перечисляя жанры в порядке их количественного убывания (т. е. от наиболее частых к все более редким), можно сказать, что в творчестве Жуковского 1797–1814 годов во множестве представлены послания самых разных типов (торжественные, дружеские, шуточные), многочисленны басни и эпиграммы, песни и романсы, по количеству им уступают элегии, оды и гимны, имеется ряд надписей и эпитафий, единичны обращения к таким жанрам, как сонет, мадригал, сказка, сатира, дифирамб, героида. В поэзии Вяземского 1810-х годов доминируют послания, эпиграммы и надписи, за ними по численности следуют басни, мадригалы, стихи на случай, куплеты, встречаются примеры элегии, песни, сатиры и оды, образцы описательной поэзии. В лицейской лирике Пушкина послания первенствуют по численности, за ними идут эпиграммы, и лишь на третьем месте — элегии. Показательна, однако, множественность испробованных жанров: несколько образцов анакреонтики, несколько надписей, баллад, альбомных стихотворений, романсов и песен, две оды и единичные случаи обращения к таким жанрам, как сказка, нозль, кантата, дифирамб, сатира, мадригал, гимн или отрывок описательной поэмы. На этом фоне жанровый репертуар раннего Баратынского значительно скромнее: как и следует ожидать, в нем больше всего элегий, по численности им слегка уступают послания, немало альбомных стихотворений и мадригалов, к которым примыкают надписи, несколько эпиграмм, песня.

Во всех этих и других аналогичных случаях жанровая принадлежность того или иного поэтического текста вполне определена, и раннее творчество поэтов пушкинского окружения поводов усомниться в их жанровом мышлении не дает. Но упраздняется ли оно с течением времени, исчезает ли в поэзии 1820–1830-х годов?

Одним из наиболее распространенных аргументов, якобы подтверждающих угасание жанрового сознания к концу пушкинской эпохи, служит указание на то, что в авторских поэтических сборниках исчезает жанровая рубрикация. Примерами обычно служат Пушкин и Баратынский: их первые сборники 1826 и 1827 годов содержали жанровые разделы,³¹ а более поздние — нет. Некорректность этого аргумента уже давно была продемонстрирована

(см.: *Греч Н. И.* Учебная книга российской словесности. Ч. 2. С. 38–84), в рамках поэтики выделил в главе, посвященной эпической поэзии, специальный раздел «Романическая поэзия», в который вошли роман, прозаическая повесть и сказка (см.: Там же. Ч. 3. С. 360–363).

³¹ См.: Стихотворения Александра Пушкина. СПб., 1826; Стихотворения Евгения Баратынского. М., 1827.

Е. О. Ларионовой, посвятившей специальную статью последнему, так и не состоявшемуся изданию стихотворений Пушкина, которое он готовил в 1836 году, располагая материал по жанровым разделам.³²

Представление о движении от жанровой рубрикации поэтических сборников к внежанровой композиции вообще не соответствует реальной картине. Во-первых, не следует думать, что последняя тенденция набрала силу к концу Золотого века. Свободное расположение стихотворений отличало ранние сборники таких поэтов, как Н. М. Карамзин, И. М. Долгоруков, А. Х. Востоков.³³ Во-вторых, оба типа изданий сосуществовали на протяжении всей первой трети XIX века. Так, выходявшие друг за другом собрания стихотворений Карамзина и Дмитриева были построены по-разному: Дмитриев начиная с издания 1803–1805 годов³⁴ держался жанровой композиции, Карамзин отдавал предпочтение композиции хронологической, нарушаемой лишь тем, что программные стихотворения помещались в начало или конец сборника. Жуковский, в первом своем собрании взяв пример с Дмитриева, отказался от жанрового принципа лишь в последнем, пятом издании 1849 года.³⁵ Важно и то, что принцип этот вовсе не был обязательным. Его не придерживались, например, такие авторы, как П. А. Плетнев, А. Н. Муравьев, А. И. Подолинский. Зато показательно, что иногда автор, не обращавшийся к жанровой рубрикации, тем или иным способом выделял жанры, которые считал для себя наиболее важными. Так, сборник Милонова, вышедший в 1818 году, назывался «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения». Элегии в его творчестве занимают не менее важное место, чем сатиры, но в 1818 году Милонов счел нужным предстать перед публикой прежде всего как автор сатир (число которых в издании вовсе не превышает количество стихотворений других жанров) и посланий. Жанровой рубрикации нет в «Стихотворениях» Н. И. Гнедича (СПб., 1832), но основной раздел озаглавлен «Лирические, дидактические и другие стихотворения».³⁶ Выделение на общем фоне высоких жанров — лирической и дидактической поэзии — в начале 1830-х годов выглядит достаточно архаично, но оно отвечало литературной ориентации и вкусам Гнедича. Некоторые поэтические сборники объединяли стихотворения одного или нескольких жанровых образований, что и указывалось в их за-

³² См.: Ларионова Е. О. Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 271–288.

³³ См.: Карамзин Н. М. Мои безделки. М., 1794; Долгоруков И. М. Бытие сердца моего, или Стихотворения. М., 1802; Востоков А. Х. Опыты лирические и другие мелкие сочинения в стихах. СПб., 1805. Ч. 1–2. Анализ принципов организации этих сборников см.: Сидяков Л. С. «Стихотворения Александра Пушкина» и русский стихотворный сборник первой трети XIX века // Проблемы современного пушкиноведения: Сб. статей. Псков, 1994. С. 46–48.

³⁴ Сочинения и переводы Ивана Дмитриева. М., 1803. Ч. 1, 2; 1805. Ч. 3.

³⁵ Инициатором этой перемены выступил П. А. Плетнев, предложивший в письме к Жуковскому от 4/16 августа 1847 года жанрово-хронологический принцип организации издания (см.: Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. Т. 3. С. 591). Однако в бумагах Жуковского осталось составленное им самим в 1849 году «Общее оглавление» уже отпечатанного издания, своего рода указатель произведений, в котором они распределены по жанровым рубрикам («Эпические произведения», «Повести и сказки», «Баллады», «Драматические стихотворения», «Лирические стихотворения», «Романсы и песни», «Элегии», «Послания», «Смесь», «Проза») (см.: Матяш С. А. Неизданное «Общее оглавление» последнего прижизненного собрания сочинений В. А. Жуковского (К вопросу о жанровой системе поэта) // Русская литература. 1974. № 2. С. 150–154).

³⁶ Внутри него, однако, выделены «Басни» и «Смесь». Сам раздел обрамлен произведениями крупных жанров (почти все они в 1810–1825 годах выходили отдельными изданиями). Книгу открывает поэтический литературный манифест Гнедича «К моим стихам». Затем следует поэма «Рождение Гомера», за ней две идиллии: «Сиракузянки, или Праздник Адониса, Идиллия Феокрита» и созданный автором сборника русский образец классической идиллии «Рыбаки». Заключают книгу цикл «Песни нынешних греков» и перевод трагедии Вольтера «Танкред».

главиях. Таковы «Идиллии» (СПб., 1820) В. И. Панаева, «Опыты священной поэзии» (СПб., 1826) Ф. Н. Глинки, сборник «Песни и романсы» (М., 1830) А. Ф. Мерзлякова, вышедший в год его смерти.

В тех случаях, когда композиция авторских поэтических сборников строилась на основе жанровых рубрикаций, отличия в составе разделов отражали не только жанровые предпочтения поэта, но и то, как он желал формировать свою поэтическую репутацию. Показательна в этом отношении история прижизненных изданий Жуковского. В первую часть его первого собрания³⁷ вошли «Лирические стихотворения»,³⁸ «Послания», «Романсы и песни», во вторую — «Смесь» и «Баллады». Веселый, остроумный Жуковский оказался практически скрыт от глаз читателей его «Стихотворений», которым он не пожелал представить свое басенное и эпиграмматическое творчество.³⁹ Автор посланий, включенных в собрание, серьезен и патетичен, он пишет на темы патриотические и нравственные, его литературные высказывания носят программный характер, его меланхолические размышления касаются разочарований юности, несчастной любви, загробной жизни. Элегические мотивы органично входят в послания, но раздела элегий в издании нет, созданные Жуковским классические образцы этого жанра — «Сельское кладбище», «Вечер», «Славянка» — помещены в «Смеси» вместе с несколькими другими элегическими по своему звучанию стихотворениями. В том же разделе напечатаны некоторые послания, достаточно серьезные по содержанию, но включающие иронические и сатирические фрагменты (например, «К Вяземскому в ответ на его послание к друзьям») или написанные по более частному поводу (например, «К Тургеневу, в ответ на стихи, присланные им вместо письма»). Рубрикация второго издания «Стихотворений Василия Жуковского» (СПб., 1818) остается той же, что и в первом.⁴⁰ Лишь в третьем издании (СПб., 1824) появляются новые разделы: «Элегии»⁴¹ и «Сельские стихотворения».⁴²

Через год после выхода первого издания «Стихотворений» Жуковского был издан поэтический сборник К. Н. Батюшкова «Опыты в стихах» (1817) — вторая часть его «Опытов в стихах и прозе». Он также имел жанровую структуру, но совершенно иную, чем у Жуковского; выделены были всего три рубрики: «Элегии», «Послания», «Смесь» (в последней был обособлен раздел, озаглавленный «Эпиграммы, надписи и прочее»). Композиция книги Батюшкова, продиктованная его личными жанровыми предпочтениями (к 1817 году только элегии и послания могли составить объемные разделы в сборнике его стихов⁴³), оказалась значимой для литературного процесса. Она резко укрупняла масштаб обоих жанров, в некотором смысле уравнивала их в правах с «лирическими стихотворениями». Прежде всего это касалось элегии.

³⁷ Стихотворения Василия Жуковского. СПб., 1815. Ч. 1; 1816. Ч. 2.

³⁸ Сюда были включены «Песнь барда над гробом славян-победителей», «На смерть фельд-маршала графа Каменского» и «Певец во стане русских воинов».

³⁹ Шуточные домашние стихотворения не вошли в издание по вполне понятным причинам.

⁴⁰ Правда, к теперь уже не двум, а трем томам поэтических текстов добавляется отдельный том «Опыты в прозе» (М., 1818).

⁴¹ Сюда вошли, в частности, «Славянка», «Вечер» и «Сельское кладбище», выделенные наконец из «Смеси».

⁴² В последний вошли переводы из И. П. Гебеля: «Овсяный кисель», «Деревенский сторож в полночь», «Тленность», «Красный карбункул».

⁴³ Свои большие сатиры «Видение на берегах Леты» (1809) и «Певец в беседе любителей русского слова» (1813) Батюшков печатать не хотел. Обдумывая в 1819–1821 годах новое издание, он собирался добавить в него созданные после выхода «Опытов» переводы «Из греческой антологии» и «Подражания древним» — возможно, антологические стихотворения тоже были бы выделены в особый раздел, но издание тогда не состоялось.

В этот раздел были помещены стихотворения «К Г<недичу>», «К Д<ашкову>», «К другу», имеющие формальные признаки посланий.⁴⁴ С одной стороны, такое решение демонстрировало сугубую смежность двух жанров, которые могли свободно обмениваться и мотивами, и тональностью. С другой стороны, оно подчеркивало новый иерархический статус элегии, стоявшей в классицистической системе ниже послания. Так, обращение к Дашкову представляло собой литературный манифест Батюшкова, программный характер его содержания вполне соответствовал одной из разновидностей классицистического послания. Определение стихотворения как элегии указывало на то, что повышенная значимость содержания теперь корреспондирует именно ей.⁴⁵

В 1818 году идея издать собрание стихотворений возникла у В. Л. Пушкина,⁴⁶ однако его стихотворения увидели свет лишь в 1822 году. Сборник состоял из трех частей: «Послания», «Басни» (к которым были добавлены стихотворные сказки), «Смесь».

Пушкин-племянник начал обдумывать свой сборник стихотворений раньше, чем дядя (а выпустил значительно позже). Самый ранний из сохранившихся планов такого издания Пушкина составлен на рубеже 1816 и 1817 годов (т. е. до выхода «Опытов» Батюшкова): в него входят лирические стихотворения, послания, элегии, эпиграммы и надписи, «и все пьески», по видимому обозначающие «смесь».⁴⁷ Первое собрание стихотворений Пушкина вышло в свет лишь в 1826 году. В своей жанровой композиции оно вначале было отчетливо ориентировано на разделы «Опытов» Батюшкова: «Элегии мои переписаны — потом послания, потом смесь, потом благословясь и в цензуру», — сообщал Пушкин брату 14 марта 1825 года.⁴⁸ Затем, однако, композиция несколько усложнилась в соответствии с большим жанровым разнообразием творчества Пушкина,⁴⁹ и в конечном итоге в книгу сошли следующие разделы: «Элегии», «Разные стихотворения»,⁵⁰ «Эпиграммы и надписи», «Подражания древним», «Послания», «Подражания Корану». Три части следующего издания «Стихотворений Александра Пушкина» (1829–1830) построены, как уже говорилось, по хронологическому принципу. По весьма вероятному предположению Е. О. Ларионовой, инициатором такого решения выступил Плетнев.⁵¹ Особый интерес представляют рубрики, по которым Пушкин распределял стихотворения, планируя в 1836 году новое издание.⁵²

⁴⁴ Издателем «Опытов» по просьбе Батюшкова выступил Н. И. Гнедич. «Батюшков отказался от хронологического принципа и сам установил деление на отделы <...>. Отбор и расположение внутри отделов были поручены Гнедичу» (Семенко И. М. Батюшков и его «Опыты» // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 480 (сер. «Литературные памятники»)).

⁴⁵ Что же касается стихотворения «К Г<недичу>», то, по справедливому замечанию И. М. Семенко, оно вообще не является посланием, признаки которого содержатся лишь в заглавии (см.: Там же. С. 482).

⁴⁶ См. его письмо П. А. Вяземскому от 1 ноября 1818 года: «Нынешнею зимою я печатаю непременно мои стихотворения — все почти собрано и готово» (цит. по: Михайлова Н. И. Василий Львович Пушкин. М., 2012. С. 289).

⁴⁷ См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1997. Т. 17 (доп.). Рукою Пушкина. С. 165.

⁴⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 13. С. 151.

⁴⁹ В так называемой Капнистовской тетради, подготовленной Пушкиным для этого издания, за разделом элегий, по-прежнему занимающим первое место, следуют «Подражания древним», за ними послания, смесь, эпиграммы и надписи (описание ныне утраченной Капнистовской тетради см.: Томашевский Б. В. Капнистовская тетрадь // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2. Кн. 1. С. 330–352). Готовившие книгу к печати Плетнев и Лев Пушкин несколько изменили пушкинскую композицию.

⁵⁰ Соответствие разделу «Смесь».

⁵¹ См.: Ларионова Е. О. Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года. С. 279.

⁵² Для издания были заготовлены писарские копии стихотворений, которые Пушкин распределял, вкладывая их в надписанные его рукой листы-обложки с заглавиями разделов. описа-

На сей раз это были «Стихотворения лирические», понимаемые в старом традиционном смысле,⁵³ «Подражания древним», «Послания<я>», «Эпиграммы, надписи и проч.», «Баллады и песни», «Сонеты», «Стихи, сочиненные во время путешествия»,⁵⁴ «Песни западных славян», «Вольные подражания восточным стихотворениям», «Простонародные сказки», «Разные стихотворения», «Разговоры».⁵⁵ Раздел элегий, несомненно, предполагался также, но рукопись дошла до нас не полностью. Эта композиция свидетельствует не только о том, что жанровое мышление было свойственно Пушкину до самого конца жизни, но также и о том, что в общий ряд с жанровыми единствами вставляли единства стихотворных циклов и подражаний, которые дифференцировались в соответствии с той областью поэтической культуры, которая становилась их предметом. К последнему обстоятельству мы еще вернемся. Жуковский, который не только видел рукопись 1836 года, но и работал с ней, также расположил стихотворения Пушкина в подготовленном им посмертном собрании его сочинений по жанровым рубрикам, отчасти следуя пушкинскому плану, отчасти отступая от него.

«Стихотворения Евгения Баратынского», изданные в 1827 году, через год после первого собрания стихотворений Пушкина, ориентированы по своей жанровой композиции, как неоднократно отмечалось, на это издание, а следовательно, и на «Опыты в стихах» Батюшкова. Сборник Баратынского состоит из разделов «Элегии» (в трех «книгах»⁵⁶), «Смесь» и «Послания». Последнему из них предшествует «сказка» «Телема и Макар». Десятилетняя дистанция, отделяющая сборник Баратынского от «Опытов» Батюшкова, дала себя знать в том, насколько более решительным стало взаимопроникновение элегий и посланий: в книгу третья раздела «Элегии» стихи, обращенные к адресату, помещены на равных правах с другими.

Особого внимания заслуживают отделы «Смеси» или «Разных стихотворений». Сюда помещались, конечно, не тексты, лишённые жанровой определенности, а стихотворения разных жанров, например, таких, которых в портфеле поэта было недостаточно, чтобы составить отдельную рубрику. Но это было не единственной причиной. Если в «Опытах» Батюшкова «Смесь» следует за «Элегиями» и «Посланиями» как более значимыми разделами, то в сборниках Пушкина 1826 года и Баратынского 1827 года «Смесь» оказалась в середине книги. У Баратынского под этой рубрикой, объединившей эпиграммы, надписи, мадригалы, альбомные стихотворения, песни, помещен целый ряд посланий, выведенных из раздела, специально им посвященного. «Послания» в его сборнике открываются и заключаются обращенными к Н. И. Гнедичу стихотворениями, в которых содержится определение литературной и духовной позиции автора. Но в целом этот раздел не выдержан в высоком стиле (отличающем, например, «Послания» в «Стихотворениях» Жуковского) — в него допущены шуточные интонации, любовная тематика представлена в сопровождении характерных для Баратынского скептических сентенций. Иными словами, мотивный диапазон этого раздела достаточно широк — и тем не менее ряд посланий выведен из него и перемещен в «Смесь».

ние рукописи, выполненное Е. О. Ларионовой, см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. Кн. 1. С. 363–370.

⁵³ В этот раздел включены «Горжество Вакха», «Наполеон», «Вакхическая песня», «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина», т. е. три оды и два дифирамба.

⁵⁴ Сюда помещались стихи, сочиненные во время кавказского путешествия Пушкина 1829 года.

⁵⁵ «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы», «Сцена из Фауста». Заглавие этого раздела вписано рукой Жуковского.

⁵⁶ Восходящая к Овидию традиция представления элегий в нескольких книгах была актуализирована французскими поэтами (Парни, Мильвуа, Бертен).

Так, например, стихотворения, обращенные к Дельвигу и к С. Д. Пономаревой, оказались почти равномерно распределенными между «Посланиями» и «Смесью». Это решение проливает свет на некоторые принципы композиции поэтических сборников того времени. Иногда мы пытаемся объяснить их, отыскивая какие-либо смысловые или даже сюжетные связи, забывая об одном простом и важном компоненте эстетического сознания пушкинской эпохи. Определения жанров в словарях и поэтиках этого времени почти непременно содержали описание того «чувствования», которое выражает и к которому апеллирует жанр. Композиционное решение, предполагавшее более сложную и даже прихотливую жанровую оркестровку сборника, было призвано не допустить жанровой монотонии, обеспечить эмоциональное многообразие читательского восприятия. Не исключено, что именно поэтому в сборниках Пушкина и Баратынского раздел «Смесь» (или «Разные стихотворения») помещался не в конце книги, как в «Опытах» Батюшкова, а в ее середину, выполняя роль, в чем-то подобную интермедии, нарушающей доминирование той или иной эмоции.

Какой бы ни была композиция изданий, поэты Золотого века прекрасно отдавали себе отчет в том, к какому жанру они обращаются в том или ином случае. Усвоенные в России результаты систематизаторской деятельности европейских эстетиков XVIII века, представленные как набор жанровых алгоритмов, составили прочную основу поэтического сознания, легко и органично дифференцирующего жанровые особенности стихотворных текстов. Издания типа словаря Остолопова или поэтики Греча устаревали не потому, что отраженные в них представления стали безразличными для поэтов, а потому, что эти издания — просто в силу их специфики — фиксировали жанр как некую неподвижную данность, структурно и тематически закрепленную. Между тем в творчестве крупных поэтов — и в XVIII, и в XIX веке — осуществлялись жизнь и развитие жанров. Жанр мыслился как форма, которую следует трактовать в смысле, близком к аристотелевскому, т. е. как начало деятельное и активное. И если на примерах крупных форм — таких, как поэма или трагедия — вполне очевидным фактом является именно жанровое творчество, создающее новые виды поэмы или драмы, то такое же жанровое творчество осуществлялось и в лирике крупных поэтов.

Динамичность жанровых форм обеспечивалась самыми разными путями. Один из них — трансформация жанровой природы поэтического источника. Так, в 1810-е годы В. И. Панаев вводит в ориентированные на Геснера идиллии элегические ламентации и разностопный басенный стих — по мнению В. Э. Вацура, это ведет к обретению жанром большей «гибкости и вместимости», к обнаружению в нем возможностей эволюции. При этом, подчеркивает исследователь, «Панаев отнюдь не преодолел, а даже укрепил <...> стабильные признаки традиционной идиллии». ⁵⁷ На аналогичную закономерность применительно к жанру оды указывал Ю. Н. Тынянов, когда писал, что этот жанр «мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог измениться до неузнаваемости и все-таки не переставал сознаваться одой». ⁵⁸ И это, конечно, не специфика оды или идиллии, так же осуществлялась жизнь других жанров. Почти каждый из них продолжал то внутреннее развитие, которое, как правило, началось задолго до XIX века и за пределами русской культуры. Жанровые гра-

⁵⁷ Вацура В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацура В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 518–519.

⁵⁸ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 245.

ницы, как и границы любой живой формы, были проницаемыми, оставаясь определенными.

Та же определенность сохранялась при трансформации жанровой природы образца. Примерами могут служить переводы из Гете. Его философическая ода «Границы человечества» («*Grenzen der Menschlichkeit*», 1778–1781) в переводе И. И. Дмитриева («На случай грома. Подражание германскому поэту г. Гете», 1795) получает черты смежной жанровой формы — переложений псалмов. Другая философическая ода Гете — «Моя богиня» («*Meine Göttin*», 1780) — в переводе Жуковского (1808–1809) окрашивается элегическими тонами, в то время как А. Х. Востоков дает русскую версию того же произведения как высокой торжественной оды. Жуковский же способен превратить в элегию не только оду, но и басню — это происходит при переводе «Радости» («*Die Freude*», 1768): басня, проповедующая анакреонтический идеал жизни, превращается в элегию, с характерным для нее сожалением о недолговечности наслаждения («Мотылек», 1814).⁵⁹ Перевод включает в себя в этих случаях смену не только национальных, но и жанровых языков.

Не менее отчетливыми были как традиционные, так и вновь возникающие разновидности одного жанра, например историческая элегия или дружеское послание, обладающие вполне устойчивым набором типовых черт. Намечались и новые жанровые образования. В этой связи интересна, в частности, особая разновидность поэтических текстов, определяемых как «подражания». В связи с ними по понятным причинам особенно остро встает вопрос о соотношении жанрового и стилового мышления.

В энциклопедиях и пособиях по поэтике чаще всего говорится о подражаниях какому-либо одному автору, иными словами — определенному авторскому стилю.⁶⁰ Между тем к началу XIX века подражание стало мыслиться более широко, его связывали не с отдельными авторами, но с большими стилевыми пластами, сформированными той или иной культурой. В ряде случаев такие подражания укладывались в рамки жанровых парадигм. Так, антологическое стихотворение или анакреонтическая песнь имели достаточно определенные формальные параметры. Но не случайно это касалось античных образцов — к началу XIX века обращение к ним имело опору как на европейскую, так и на русскую традицию. Длительную традицию имели и переложения псалмов, которые, конечно, не трактовались как подражания индивидуальному стилю псалмопевца Давида, а были встроены на равных правах в общую жанровую картину. Так, описывая жанровый состав лирики Ж.-Б. Руссо, Лагарп помещает в общий ряд псалмы, оды, кантаты, послания.⁶¹

Существенно и то, что имена создателей того или иного индивидуально-го стиля использовались для выделения разновидностей внутри одного жанра. Так, в «Рассуждении о лирической поэзии, или об оде» Державин писал: «...для чего бы не назвать героической, или похвальной оды — пиндарической? философической, или размыслительной — горацанской? страстной, или пламеннолюбовной — сафической? роскошной или веселопугливой — анакреонтической? меланхолической или военноунылой — оссиянской? — применяясь к почерку, или вкусу их, как выше они написаны».⁶² На эти

⁵⁹ См.: *Жирмунский В. М.* Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 64–66, 82–83, 88.

⁶⁰ См., например: *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 387–394. Ср. также определение Остолоповым анакреонтического произведения как написанного «во вкусе и слогом греческого поэта Анакреона» (Там же. Ч. 1. С. 23).

⁶¹ См.: *La Harpe J.-F. de.* Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, an. VII [1799]. Т. 6. Partie 2. P. 94–184.

⁶² Цит. по: *Занатов В. А.* Последняя часть «Рассуждения о лирической поэзии» Г. Р. Державина // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 305.

образцы накладывались русские изводы жанра, как, например, ломоносовская и сумароковская версии анакреонтической оды.⁶³ При этом дифференцирующей, классификаторской активности сопутствовала творческая деятельность, направленная на интеграцию поэтических текстов, тяготеющих к одному жанровому определению, но соответствующих ему то одной, то другой своей стороной. Как показано К. Ю. Лаппо-Данилевским, в состав «Анакреонтических песней» (1804) Державин включил переводы из других античных авторов и даже из Метастазии, а также какого-то немецкого автора, по ошибке названного Клопштоком. В сборник вошли также более ранние стихи Державина, осмысленные им как анакреонтика лишь при его составлении. Часть текстов следовала моделям стихосложения, образцы которых были даны Ломоносовым или Сумароковым, другая часть удалялась от них, соответствуя анакреонтике лишь тематически. Были и такие стихотворения, которые по тематике вовсе не совпадали с нею, но метрически следовали канону анакреонтических од. Кроме того, Державин счел возможным включить в издание тексты, которые вообще никак нельзя было соотносить с анакреонтической традицией (например, стихотворение «Арфа»)⁶⁴. Все это приводит Лаппо-Данилевского к выводу, что «Анакреонтические песни» — это «название книги лирики, а не сборника произведений одного жанра, это знаменатель, долженствующий представить читателю то общее, что делает книгу художественно единой <...> это собрание стихотворений, призванных выразить некий „античный“ и одновременно вечный взгляд на жизнь, наиболее полно запечатленный в стихах Анакреонта, а поэтому ориентированных на их поэтику и тематику (чувственные радости жизни), но не ограничивающихся ею».⁶⁵ Справедливость этого вывода не должна заслонять другой стороны дела: ядром книги стало определенное жанровое единство, представленное в своем неоднозначном многообразии.

В следующую литературную эпоху подражания начинают активно пополняться новыми разновидностями — прежде всего за счет растущего интереса к ориенталистике и фольклору.

Знакомство с «восточными повестями» и «Еврейскими мелодиями» Байрона, с поэмой Т. Мура «Лалла Рук», позднее — с «Западно-восточным диваном» Гете к середине 1820-х годов сформировало устойчивое представление о Востоке как «неисчерпаемом источнике для освежения пиитического воображения».⁶⁶ В программной статье «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824) В. К. Кюхельбекер писал: «Фердоуси, Гафис, Саади, Джами ждут русских читателей».⁶⁷ Здесь не место характеризовать многочисленные переводы и подражания восточной поэзии, появляющиеся на страницах русской печати, — наметим лишь две тенденции, касающиеся темы статьи. Одна из них связана со стремлением совместить смысловой потенциал оригинального текста с существующей в европейской и русской поэзии жанровой формой. Примерами могут служить некоторые переводы Д. П. Ознобишина, сделанные с оригинала. В «Оде Гафиса» (1826) он сохраняет возможность восприятия суфийской символики

⁶³ См.: Лаппо-Данилевский К. Ю. «Анакреонтические песни» Г. Р. Державина и традиция русской анакреонтической оды XVIII века // Литературный факт. 2017. № 5. С. 157–159, 164–166.

⁶⁴ См.: Там же. С. 159–169.

⁶⁵ Там же. С. 171.

⁶⁶ Ф. Б. [Булгарин Ф. В.]. Литературные призраки // Литературные листки. 1824. № 16. С. 106.

⁶⁷ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подг. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 458 (сер. «Литературные памятники»).

и отдельные черты поэтики газели,⁶⁸ но в целом строит поэтический текст так, что он может быть прочтен как анакреонтическая ода (и это специально акцентировано в заглавии). Стихотворение «Упрек» (1828) Ознобишин печатает с жанровым подзаголовком «Арабский мауль», но его форма идеально соответствует поэтике мадригала.

Совершенно иная тенденция намечена в проекте собрания стихотворений Пушкина 1836 года. Еще в его «Стихотворениях» 1826 года «Подражания Корану» были отчетливо соотнесены с разделом «Подражания древним».⁶⁹ Эта композиционная логика получила развитие в намеченной Пушкиным рубрикации издания, задуманного в 1836 году. «Подражания Корану» вместе с «Пророком», переложениями из Песни Песней,⁷⁰ «Соловьем и розой» и некоторыми другими стихотворениями⁷¹ здесь вошли в раздел «Вольных подражаний восточным стихотворениям», который, как и «Подражания древним», был уравнен в правах с такими жанровыми рубриками, как «Послания» или «Баллады и песни». И на тех же правах в издание должны были войти разделы подражания фольклорным жанрам: «Песни западных славян» и «Простонародные сказки». Это построение говорит о том, что не жанры поглощались стилями, а, наоборот, стили получали статус, аналогичный статусу жанров.⁷²

Подражания разным видам фольклора и обобщенно понимаемой восточной поэзии явно тяготели к тому, чтобы стать жанровыми образованиями, однако наступление новой литературной эпохи не позволило закрепить этот процесс в окончательной оформленности.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что жанровое творчество вовсе не предполагало обязательного создания закрепленной жанровой разновидности. Оно могло осуществляться и как возникающее лишь в одном поэтическом тексте уникальное сочетание разных жанровых форм. Именно эту тенденцию в литературоведении часто определяли как смешение или диффузию жанров, как признак упразднения жанрового сознания и перехода к внежанровой лирике. Но результатом смешения или диффузии должна была бы стать неразличимость исходных элементов. Между тем как раз этого и не происходит.

Примером может служить стихотворение Вяземского «Первый снег» (1819), над которым он мучительно работал в течение нескольких лет. Батюшков воспринимал его как элегию,⁷³ в то время как А. И. Тургенев, восторгаясь стихами, писал Вяземскому: «Ты в них Делиль» — и, называя его

⁶⁸ См.: Алексеев П. В. Д. П. Ознобишин и Хафиз: Проблемы перевода суфийской поэтики // Вестник Томского гос. ун-та. Сер. Филология. 2013. № 2 (22). С. 66–75.

⁶⁹ Напомню, что сборник 1826 года включал следующие разделы: «Элегии», «Разные стихотворения», «Эпиграммы и надписи», «Подражания древним», «Послания», «Подражания Корану».

⁷⁰ «В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...».

⁷¹ Кроме указанных это «Ангел», «Виноград» и «О дева-роза, я в оковах...».

⁷² Все это, разумеется, не исключало того, что подражания Горацию, Анакреонту или Оссиану могли не только оформляться в самостоятельные тексты, но и накладываться как выразительная краска на тот или иной жанр либо включаться в его тематический комплекс на правах одного из мотивов. При этом один и тот же мотив, имеющий авторское происхождение (точнее, закрепленный в литературном сознании в качестве такового), мог становиться компонентом мотивной структуры разных жанров. Так, гораццианское развитие мотива сельской жизни встречается и в дружеском послании, и в сатире, и в элегии. Оссианический колорит уместен и в балладе, и в элегии, и в оде и т. п.

⁷³ См. приписку Батюшкова к письму Вяземского к А. И. Тургеневу от 5 октября 1816 года (Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Вып. 1. С. 55).

именем классика описательной поэзии («Делиль Андреевич»),⁷⁴ указывал на жанровый образец «Первого снега».⁷⁵ Действительно, стихотворение следовало этому образцу не только потому, что содержало пространные описания поздней осени, а затем зимнего обновления. В нем были выполнены традиционные рекомендации авторам описательных поэм:⁷⁶ избран шестистопный ямб с цезурой после третьей стопы, опасность однообразия предупреждена контрастным соположением тем (нежный сын юга — суровый сын севера; осеннее уныние — блеск и радость первого зимнего дня). Между тем к концу стихотворения набирают силу элегические мотивы (угасшие мечты и восторги юности, безжалостные уроки зрелого опыта), и они не просто сменяют описательную часть — в финале роскошно развернутая картина первого зимнего дня неожиданно оборачивается метафорой переживаний юности. Это, однако, ни в какой мере не упраздняет автономного значения собственно описательных фрагментов; элегическое начало усложняет жанровую природу произведения, но оба ее компонента остаются равноценными. Самостоятельная значимость каждого особенно ощутима на фоне таких поэтических текстов, как «Сельское кладбище» Жуковского, в которых дескриптивные элементы полностью подчинены элегическому заданию и изначально интегрированы в разворачивание элегического сюжета.⁷⁷

Пушкин высоко ценил «Первый снег», помнил его наизусть,⁷⁸ и в 1829 году повторил ту же жанровую оркестровку в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», в котором, впрочем, смысловые акценты расставлены иначе: начатое в духе описательной поэзии, оно завершается восторженными интонациями не унылой, а чувственной элегии. Как и у Вяземского, в поэтический текст введена контрастная смена эмоциональных регистров, избран александрийский стих, строго выдержанный благодаря парной рифмовке. Но именно в силу этого оставленная без рифмы последняя строка создает эффект, в чем-то подобный тому, который возникает в концовке «Первого снега»: в пушкинском финале нормы описательной поэзии взорваны, однако не отменены, поскольку их реализация уже произошла в первой части стихотворения. А сдвиг этих норм готовился уже там непозволительными для александрийского стиха резкими нарушениями цезуры. В конце концов финальные элегические аккорды подчиняют себе поэтическое целое, но их эмоциональная победа не разрушает автономного значения описательной части, которая остается в еще большей неприкосновенности, чем дескриптивные фрагменты «Первого снега». Оставляя в своем тексте сигналы, отмечающие прямую ориентацию на Вяземского,⁷⁹ Пушкин еще дальше, чем он, и, конечно, вполне со-

⁷⁴ Там же. С. 369 (письмо от 10 декабря 1819 года).

⁷⁵ Отвечая Тургеневу, Вяземский подчеркивал свое отличие от Делиля: «Отчего ты думаешь, что я по первому снегу ехал за Делилем? Где у него подобная картина? Я себя называю природным русским поэтом потому, что копаюсь все на своей земле. Более или менее ругаю, хвалю, описываю русское: русскую зиму, чухонский Петербург, петербургское Рождество и пр., и пр.; вот что я пою» (Там же. С. 376; письмо от 19 декабря 1819 года). Но если содержание «картины», созданной Вяземским, действительно было вполне оригинально, то жанровый образец его стихотворения был указан Тургеневым совершенно точно.

⁷⁶ См., например: Греч Н. И. Учебная книга российской словесности. Ч. 4. С. 106.

⁷⁷ См. об этом: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: Элегическая школа. СПб., 1994. С. 54–60.

⁷⁸ См. его письмо к Вяземскому от марта 1823 года (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 13. С. 59).

⁷⁹ Ср. в «Первом снеге»: «Презрев мороза гнев и тщетные угрозы, / Румяных щек твоих свежей алеют розы» (Вяземский П. А. Стихотворения / Сост., подг. текста и прим. К. А. Кумпан; вступ. статья Л. Я. Гинзбург. Л., 1986. С. 131 (Библиотека поэта. Большая сер.) — и в пушкинском финале: «Но бури севера не вредны русской розе. / Как жарко поцалуй пылает на морозе!» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 3. С. 182).

знательно уходит от принципов жанровой интеграции, предложенных в классической элегии Жуковского.

Другого рода пушкинский эксперимент по столкновению разных жанровых форм в пределах одного поэтического текста находим в стихотворении «Каков я прежде был, таков и ныне я...», имевшем авторское заглавие «Отрывок из Андрея Шенье».⁸⁰ Первая строка представляет собой точный перевод французского эпиграфа: «Tel j'étais autrefois et tel je suis encor...».⁸¹ Этим стихом начиналась элегия А. Шенье, известная Пушкину по посмертному сборнику его произведений, подготовленному А. де Латушем,⁸² который поместил ее в разделе «Фрагменты». Форма «отрывка» («фрагмента») живо интересовала Пушкина, была в его сознании тесно связана с антологической поэзией, как о том говорилось в брошюре К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова: «Под именем Антологии разумею мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и отрывки».⁸³ Шенье для Пушкина — «истинный грек, из классиков классик. <...> От него так и пахнет Феокритом и Анфологию».⁸⁴ Фрагменты Шенье были восприняты Пушкиным как воссоздание античной художественной формы, близкой к антологической эпиграмме.⁸⁵ «Отрывок» мог быть истолкован как новый жанр, не фигурирующий в традиционных поэтиках, но имеющий своим истоком классическую древность.

Едва ли Пушкин знал, что Латуш по своему усмотрению формировал композицию сборника Шенье, относя те или иные поэтические тексты к «фрагментам» (он вообще старался подчеркнуть, что многие произведения Шенье остались незавершенными, поскольку трагически оборвался его творческий путь). По замечанию Е. П. Гречаной, элегия, из которой взят пушкинский эпиграф, представляет собой вполне законченное произведение.⁸⁶ Лирический сюжет пушкинского стихотворения отчасти близок к этой элегии, но в еще большей мере следует мотивам другого законченного поэтического текста — стихотворения «Братьям Труденам» («Aux deux frères Trudaine»),⁸⁷ напечатанного в том же сборнике Шенье уже не среди «Фрагментов», а в разделе «Элегии». Лирический герой этого стихотворения, как вслед за ним пушкинский, признается друзьям, что не в силах изменить свой беспечный и влюбчивый характер: стократ обманутый в своих любовных упованиях и надеждах, он готов вновь и вновь отдавать красавицам свое сердце.

⁸⁰ П. А. Плетнев, готовивший издание «Стихотворений Александра Пушкина» 1832 года, перенес это заглавие в оглавление, куда он переносил все жанровые подзаголовки, иногда существенно искажая авторское намерение.

⁸¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 3. С. 143.

⁸² Chénier A. Oeuvres complètes. Paris, 1819. P. 187; книга имелась в библиотеке Пушкина (см.: Модзалевский Б. Л. Библиотека Пушкина: Библиографическое описание. СПб., 1910. № 736 (Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 9–10; отд. отт.; то же, с Приложением: М., 1988. Репринт. изд.).

⁸³ О греческой Антологии. СПб., 1820. С. 1.

⁸⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 13. С. 380–381 (черновик письма к П. А. Вяземскому от 4 ноября 1823 года).

⁸⁵ «Пушкин увидел во фрагментах Шенье сознательное заимствование из античной поэзии, своеобразную художественную форму, открывающую перед поэтом новые возможности. Особенностями ее были краткость, малый размер произведения, совершенство художественной формы, прозрачность и чистота стиля, артистизм стиха и пластика образов — черты, роднящие ее с античной эпиграммой» (Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 78).

⁸⁶ См. прим. в изд.: Шенье А. Сочинения 1819 г. / Изд. подг. Е. П. Гречаная. М., 1995. С. 515 (сер. «Литературные памятники»). Там же, в статье Е. П. Гречаной «Андре Шенье — поэт» (с. 417–419) см. историю составления сборника Латушем.

⁸⁷ См.: Реузов Б. Г. Воспоминание из Андре Шенье у Пушкина // Поэтика и стилистика русской литературы: Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971. С. 128–129.

При сопоставлении пушкинского текста и его источников заглавие «Отрывок из Андрея Шенье» оказывается двусмысленным. С одной стороны, лирический сюжет восходит к «фрагментам» французского поэта, с другой стороны, ориентируясь на его стихи, Пушкин действительно превращает развернутое элегическое высказывание в отрывок. Этому служит не только краткость его текста, особенно заметная на фоне французских образцов. Сохраняя александрийский стих источников, Пушкин оставляет последний стих без рифмы и ставит в его конце многоточие, которое подчеркивает фрагментарность его поэтического текста. Парадоксальность достигнутого художественного эффекта заключается в том, что элегическому фрагменту сообщена содержательная полнота антологического стихотворения, в котором схвачены и переданы основные черты изображаемого, в данном случае — лирического субъекта.⁸⁸ Как и в предыдущем случае, эффект построен на взаимодействии двух равно узнаваемых жанровых форм, только они не переходят друг в друга, как в стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне...», а сомкнуты в лирическое единство.

Художественное решение могло строиться и на более сложной интеграции жанров. Так, «19 октября» (1825), отправленное в Петербург из михайловской ссылки, построено на традиционном для эпохи сочетании черт элегии и послания, причем последнее представлено двумя его разновидностями. С одной стороны, взят тематический комплекс дружеского послания (гораццианский мотив сельского уединения поэта, адресация к дружескому кругу, воображаемый пир, тема смерти, сопряженная с темой пира). С другой стороны, биографический контекст связывает стихотворение с иным, наиболее близким к элегии типом послания, представленным «Письмами с Понта» изгнанного из Рима Овидия. Но кроме того, общая картина усложняется добавлением элементов совершенно другого жанра — застольных песен (два тоста, включенные в поэтический текст, эпитафия из Горация, предпосланный первой редакции стихотворения: «Nunc est Bibendum»⁸⁹). В целом элегическое начало подчиняет себе общее звучание поэтического текста, но все-таки оно не заглушает его связь с застольной песней или дружеским посланием.⁹⁰

Другим близким примером жанровой оркестровки может служить «Зимний вечер» (1825) Пушкина, который современным исследователям кажется выпавшим из жанровой системы.⁹¹ Размер и рефрен с призывом: «Выпьем,

⁸⁸ Образцом сочетания элегического и антологического начал могли служить и переводы Батюшкова, включенные в брошюру «О греческой антологии» (об элегическом звучании некоторых из этих пьес см.: *Сандомирская В. Б. Из истории пушкинского цикла «Подражания древним»* (Пушкин и Батюшков) // *Временник Пушкинской комиссии* 1975. Л., 1979. С. 28). Однако источником Батюшкова, в отличие от Пушкина, служили готовые жанровые формы.

⁸⁹ «Теперь надлежит выпить» (*лат.*) — из книги Горация «Оды» (*Сарм. I, 37*). Эпитафия связывает стихотворение с «традицией застольной песни от новоевропейских ее вариаций до античных образцов — пиршественных од Алкея, Анакреонта и Горация. Общая для текстов этой традиции ситуация пира прослеживается во всех „лицейских годовщинах“ Пушкина» (*Мальчукова Т. Г. Античные и христианские традиции в изображении человека и природы в произведениях А. С. Пушкина. Петрозаводск, 2007. С. 100*). К гораццианской традиции восходит и мотив одинокого пира, образующий композиционное кольцо пушкинского стихотворения (см.: Там же. С. 106–107).

⁹⁰ Похожее, но менее сложное соединение жанровых элементов встречаем у такого мастера застольной песни, как Н. М. Языков: в его послании «А. Н. Татаринову», отчасти следующем за пушкинским «19 октября», застольные призывы сочетаются с мотивами дружеского послания и унылой элегии.

⁹¹ «Стихотворение входит в ту сферу новой лирики, где представление о правильной системе жанров уже утрачено» — это замечание И. Л. Альми (*Альми И. Л. «Зимний вечер» // Лирика А. С. Пушкина: Комментарий к одному стихотворению. М., 2006. С. 124*) выражает почти общее мнение.

добрая подружка...»⁹² — отсылают к традиции застольных песен, цитатное включение строк из народных песен соотносит контексты литературной песни и песни фольклорной. Просторечия сближают пушкинский текст со стилистикой дружеского послания, ему же (а не только застольной песне) соответствует и мотив «пира». Через отсылку к Тибуллу⁹³ стихотворение связано с жанром элегии. Элегическая тональность доминирует и в этом стихотворении, не позволяя ему совпасть по тону и настроению с мажорной, как правило, застольной песней или с оживленными интонациями дружеского послания. Virtuозный жанровый сплав гармонизирует исходные составляющие, однако они остаются вполне узнаваемыми; их взаимодействие никак не является случайным конгломератом разнородных языковых и стилиевых элементов.

Не имея возможности умножать примеры, приводя анализы текстов, сослужу на существующие исследования, которые делают очевидным, что эксперименты по организации жанровых взаимодействий могли носить самый неожиданный характер. Так, в пушкинском стихотворении «Аквилон», как показала Е. В. Кардаш, осуществлена оркестровка, казалось бы, несовместимых языков басни и оды.⁹⁴ Д. Хитрова приводит близкий пример из творчества позднего Баратынского, анализируя стихотворение «Еще как патриарх не древен я; моей...» (1839). Оно представляет собой свадебный мадригал, но «написано необычным для „малых“ жанров александрийским стихом и исполнено витиеватых, неавтоматизированных тропов, отсылающих к церковным и библейским понятиям». Постепенно, однако, «архаистическое» поэтическое наречие сменяется «несложными метафорами мадригального финала, принадлежащими к привычным мотивам анакреонтической галантной поэзии». Вслед за Державиным Баратынский сочетает торжественность с камерностью, и мадригал вбирает в себя свойства «микроскопической оды».⁹⁵ В. М. Маркович отмечает сочетание стилистических форм мадригала и дифирамба в стихотворении Языкова «Ау!», а анализируя вторую редакцию пушкинской «Деревни», прослеживает, как в ней сменяют друг друга языки дружеского послания, идиллии, медитативной элегии и сатиры.⁹⁶ По наблюдениям Е. Н. Григорьевой и В. Т. Золотухина, смысловое движение сонета Веневитинова «К тебе, о чистый Дух, источник вдохновенья...» осуществляется, в частности, через переход от элегической лексики в катренах к одической лексике в терцетах.⁹⁷

Подобные жанрово-композиционные структуры были бы невозможны помимо отчетливой дифференциации жанров, на взаимодействии (а не

⁹² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3. Кн. 1. С. 86.

⁹³ Речь идет о близком сюжетном совпадении «Зимнего вечера» с четырьмя строками «Элегии из Тибулла» Батюшкова: «При шуме зимних вьюг, под сенью безопасной, / Подруга в темную ночь зажжет светильник ясный / И, тихо вретено кружа в руке своей, / Расскажет повести и были старых дней» (Батюшков К. Н. Соч. / Ред., статья и комм. Д. Д. Благого. М.; Л., 1934. С. 64). См.: Малафеев К. А. «Я думал стихами...»: Историко-документальные очерки о лирических стихах А. С. Пушкина. Рязань, 2000. С. 37–39. В подлиннике у Тибулла — не «подруга», а «старушка».

⁹⁴ См.: Кардаш Е. В. Стихотворение Пушкина «Аквилон»: К вопросу об историко-литературном контексте // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2016. Вып. 32. С. 178–205.

⁹⁵ Хитрова Д. Ода как мадригал: К описанию одного стихотворения Баратынского // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха. Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту, 2007. С. 331–344.

⁹⁶ Маркович В. М. Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература. 2015. № 2. С. 19–24.

⁹⁷ См.: Григорьева Е. Н., Золотухин В. Т. Сонет Д. В. Веневитинова «К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...»: Датировка, поэтика, шеллингианский сюжет // Русская литература. 2021. № 3. С. 156–161.

смешении) которых и строится художественное решение у Жуковского, Вяземского, Пушкина, Языкова, Баратынского, Веневитинова. Во всех случаях языки жанров отнюдь не сливаются в некое неразличимое единство, они слышны, как слышны голоса инструментов в оркестре. И если мы способны их аналитически выделять, то тем более они были различимыми для слуха поэтов пушкинской эпохи, для которых жанровая дифференциация была чем-то вроде элементарной нотной грамоты. Это не только не смешение жанров, но и не жанровый синтез — скорее здесь уместно говорить о том самом полифоническом звучании, которое Бахтин напрасно считал исключительным свойством романа.