

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-2-177-183

© В. Т. Золотухин

**ПОЭТИКА ПЕСНИ В КНИГЕ Е. А. БАРАТЫНСКОГО «СУМЕРКИ»**

Трудно назвать поэтический жанр, явных следов которого нельзя было бы найти в книге Баратынского «Сумерки». Элегия, эпиграмма, мадригал, антологическая пьеса, послание, посвящение, идиллия, ода, баллада и многие другие — все эти формы соединяются в художественной структуре сборника. Жанровая принадлежность некоторых произведений подтверждается историей их публикации (например, «Мудрецу» и «Все мысль да мысль! Художник бедный слова!..» впервые были напечатаны в разделе «Антологические стихотворения»<sup>1</sup>). Но и среди случаев, насчет которых отсутствуют подобные свидетельства, тоже встречаются достаточно очевидные. Едва ли, скажем, можно совершить ошибку при определении жанра стихотворения «Алкивиад», написанного элегическим дистихом и посвященного персонажу древнегреческой истории.

Однако анализ жанрового аспекта поэтики «Сумерек» невозможно свести к простой классификации стихотворений. Большинство текстов сборника находятся в сложных диалогических отношениях с традицией. Так, стихотворение «Приметы» на первый взгляд является образцом внежанровой лирики. К нему, казалось бы, применимо лишь весьма точное, но бессмысленное с точки зрения жанровых дефиниций определение «философская миниатюра». Однако это впечатление ошибочно. «Приметы» обнаруживают явственную связь с балладой, рождаясь из ее «распада» подобно тому, как «философские миниатюры» Тютчева возникают из обломков оды.<sup>2</sup> Связь эта видна уже на уровне структуры стиха: произведение написано амфибрахием с регулярным чередованием четырех- и трехстопных строк. Жанровый ореол метра вполне однозначен, трехсложники в пушкинскую эпоху были почти исключительным достоянием баллады.<sup>3</sup> Длина строк свидетельствует о том же, поскольку для произведений этого жанра характерна систематическая смена разностопных стихов, а четыре и три стопы — самый распространенный вариант такого чередования («Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали...» и др.). К балладе восходит и образный строй стихотворения: ворон, накликающий беду, волк, пророчащий победу дружине, голубина чета, предвещающая любовь. Эти картины недвусмысленно отсылают читателя к европейскому и/или русскому Средневековью, причем именно Средневековью баллады, изображающей мир, который существует по законам чудесного. Волшебство балладного космоса, где природа «обретает язык» для человека, воплощает ту «первобытную» гармонию, утрата которой становится философическим итогом стихотворения. Однако Баратынский отнюдь не дублирует стилистически то, о чем сообщают его философские сентенции. Музыка жанра мгновенно вводит читателя в соответствующее настроение — погружает в гармонию удаленного волшебного мира, и происходит это вопреки явной семантике текста, который идеологически сообщает о противоположном. Таким образом, хотя «Приметы» и не являются балладой, поэтика этого жанра играет ведущую роль в художественной структуре произведения.

Один из центральных жанров в книге — песня. Песни всех разновидностей объединены здесь общим формальным признаком — стихотворным размером. М. Л. Гаспаров писал: «Специфика 4-стопного хоря — это его связь с песней <...> Эта связь с песней варьируется приблизительно следующим образом, на четыре лада. Во-первых, — народная песня, причем не только лирическая, а и эпическая; во всей

<sup>1</sup> Современник. 1840. Т. 18. № 2. С. 253, 254 (2-я паг.). Стихотворение «Мудрецу» было помещено здесь без заглавия, которое текст получил в книге стихов «Сумерки» (см.: Баратынский Е. Сумерки. М., 1842. С. 40).

<sup>2</sup> См. об этом: Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.

<sup>3</sup> См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 127–129.

восточноевропейской силлабо-тонике хорей ощутимо противостоит ямбу как метр национальный, народный — метру заемному и книжному. Во-вторых, просто песня, любого содержания, веселого или грустного, возвышенного или бытового. В-третьих, в особенности песня легкого содержания и, шире, всякая легкая поэзия, в частности, шуточная. В-четвертых, песня анакреонтического содержания («анакреонтов 8-сложник», рожден по звучанию 4-стопному хорю), и шире, всякая античной тематики. <...> обращение к этому размеру неминуемо вызывало в сознании читателей этот круг тематических, эмоциональных, стилистических ожиданий, и он (речь идет о Пушкине. — В. З.) должен был маневрировать, нейтрализуя одни и подкрепляя другие, чтобы они сложились в семантическую перспективу, которая договаривала бы для читателя то, что не сказано непосредственно в тексте».<sup>4</sup>

Разумеется, не все стихотворения «Сумерек», написанные четырехстопным хореем, могут быть однозначно названы песнями. Так, не подлежит этому жанровому определению «Последний поэт», хотя элементы песенной поэтики и включены в его структуру. В тексте стихотворения ямбические строфы чередуются с хорейскими. Ритмическим переходам соответствуют смысловые: мрачная историософия Баратынского изложена пятистопным ямбом, по отношению к которому четырехстопный хорей звучит как голос наивной естественности и «первобытного» вдохновения. Шестая строфа дает песню «последнего поэта», его «прямую речь», тем самым предельно заостряя семантический ореол размера. В стихотворениях «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» и «Что за звуки? Мимоходом...», как и в «Последнем поэте», жанровый подтекст четырехстопного хорей не только оформляет «инструментовку» текстов, но и тематически переключается с их буквальным содержанием. Песенным размером Баратынский обращается к «певцам», чьи жизни он описывает. Тексты формируют диптих: в сборнике они следуют один за другим, и, поскольку в них выдержана единая модель строфы, второй читается как прямое продолжение первого. Трагическая судьба старца как бы предсказывает будущее «сладкогласного отрока». Более сложен вопрос о семантическом ореоле размера в тексте «Предрасудок! он обломок...», близком к антологическим стихотворениям,<sup>5</sup> и в «Ахилле» и «Недоноске», жанровый статус которых не очевиден. Однако хорейские стихотворения «Бокал» и «Были бури, непогоды...» могут быть однозначно названы песнями в собственном смысле этого слова.

Название стихотворения «Бокал» указывает на его принадлежность к традиции застольной песни, представленной в русской поэзии множеством разнообразных «сосудов»: от державинской «Кружки» до пушкинского «Здравствуй, отрок». Державин называет свою кружку «дщерью великого ковша», которому бокал Баратынского, по видимому, приходится внуком. Характерны для застольной песни и избранный Баратынским размер, и куплетная форма произведения. Единственная устойчивая черта песенной композиции, которая отсутствует в «Бокале», — тосты-рефрены, и это неслучайное, значимое отсутствие. Дело в том, что герой Баратынского пьет в одиночестве. Из всех метаморфоз, которые такое изменение канонической ситуации вносит в структуру жанра, удаление тостов кажется наименее заметной. Диапазон переживаний, открывающихся «свободным», «не сжатым» «разногласной толпой» «снам» поэта, не вмещается в коллективный мажор обыкновенной застольной песни. В стихотворении начинают звучать то меланхолия унылой элегии («Сердцу милье преданья / Благодатно оживи, / Или прошлые страданья / Мне на память призови!»<sup>6</sup>), то одический пафос библейского стиля («Не в людском шуме, пророк, / В немотствующей пустыне / Обре-

<sup>4</sup> Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хорей // Пушкинские чтения: Сб. статей. Таллинн, 1990. С. 5–6.

<sup>5</sup> Об употреблении этого жанрового определения у Баратынского см.: Мартыненко А. «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте // Русская филология. Тарту, 2016. [Вып.] 27. Сб. науч. работ молодых филологов. С. 54–64.

<sup>6</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2012. Т. 3. Ч. 1 / Ред. тома А. С. Бодрова, Н. Н. Мазур; подг. текстов и текстологический комм. А. С. Бодровой при участии А. Р. Зарецкого, Н. Н. Мазур и А. М. Пескова. С. 47.

тает свет высок!»<sup>7</sup>). Возникает здесь и «круговая чаша» (равно уместная и в песне, и в дружеском послании) — в качестве профанного двойника «бокала уединенья». Она усиливает впечатления «пошлой жизни», которые полагают предел чувствам лирического героя, ограничивая тем самым и жанровые возможности текста.

Топос пира в русской поэзии Золотого века часто служил основой для игрового комбинирования черт разных стихотворных жанров. В ранней поэме Баратынского «Пир» любовную печаль поэта побеждают вино и вакхические призывы «милых друзей». Такой итог борьбы двух состояний возвращает читателя к лейтмотиву поэмы — полупушоточной полемике эпикурейства с другими жизненными стратегиями. Несколько иначе соединяет темы несчастной любви и застолья С. Е. Раич в стихотворении «Грусть на пиру». Сперва не вняв дружеским увещаниям и отказавшись записать «мрачную думу веселым вином»,<sup>8</sup> герой изливает чувства в монологе, и в результате то ли избывает свою печаль, то ли приходит к необходимости «выпить с горя». В дельвиговском «Романсе» («Сегодня я с вами пирую, друзья...») философия вечного праздника сталкивается с реальностью элегического времени. Утратив товарищей по юношеским пирам, поэт оказывается неспособен участвовать в чуждом ему веселье. Беседа вполне органична в текстах Баратынского и Дельвига, где поэтический эксперимент осуществляется на нейтральной территории (в поэме и романсе). У Дельвига, кроме сопряжения разнородных эпизодов, происходит интеграция элегии и анакреонтики на мотивном уровне: диалог на пиру оформлен как воспоминание лирического «Я». В произведении Баратынского обращение друзей к поэту — один из множества фрагментов пестрой тематической мозаики, объединенной топосом пира. Раич же, вводя в застольную песню элегического героя, не удерживается в пределах традиционной для избранного им жанра респонсорной композиции. Диалог «хора» и «солиста» заканчивается в третьей строфе; последние четыре представляют собой прямую речь «разочарованного», выдержанную в уныло-элегическом ключе. У всех трех авторов элегические мотивы входят в текст как контрастные по отношению к ситуации застолья, а противостояние уныния и радости составляет «интригу» лирического сюжета.

В этом плане необычны застольные песни А. С. Пушкина, где разные жанровые голоса могут не только спорить, но и соединяться в гармоническом созвучии. Так, например, слово «свобода» вносит в стихотворение «Веселый пир» «вольнлюбивые» смыслы декабристской оды (политический контекст подкрепляется определением свободы как «законодателя» застолья).<sup>9</sup> Значения лексемы формируют семантический градиент, в крайних точках которого — свободная атмосфера дружеской пирушки и гражданская вольность. Политическое понятие органично вписывается в ситуацию застолья благодаря своей семантико-стилистической поливалентности. В «Вакхической песне» основой жанрового синтеза является сходство поэтических интонаций застольной песни, дифирамба<sup>10</sup> и оды: радость пира, нарастая, переходит в «восторг пиитический». В семантическом плане метаморфоза происходит плавно, почти незаметно. Тост за муз, неизменных участниц поэтических пиров, подготавливает здравницу разуму, которая выводит текст из песенной сферы значений в область оды. Смысловые связи внутри текста усложняются, из-за чего перестраивается способ функционирования жанровых элементов. Традиционное для оды иносказание — солнце<sup>11</sup> — перестает быть только знаком идеи, но становится одновременно и реальным

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Урания, карманная книжка на 1826 год для любительниц и любителей русской словесности / Изд. подг. Т. М. Гольц и А. Л. Гришулин. М., 1998. С. 13 (сер. «Литературные памятники»).

<sup>9</sup> «Я люблю вечерний пир, / Где веселье председатель, / А свобода, мой кумир, / За столом законодатель...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 2004. Т. 2. Кн. 1. С. 65).

<sup>10</sup> См.: Лобанова А. С. Поэтический контекст «Вакхической песни» // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2016. Вып. 32. С. 129–139.

<sup>11</sup> Ср., например: «О ты, прекрасно солнце наше, / Монархиня, внемли мой глас: / Твое правленье, солнца краше, / Бодрит и утешает нас» (Херасков М. М. Ода на день высочайшего рождения ее императорского величества, 1763 года // Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные. М., [1798]. Ч. 7. С. 84); «Уже Рим древний пал, подобно слабой трости, / Уже

солнцем, и символом грандиозной социально-эстетической утопии. Таким образом, полифонизм застольных песен Пушкина возникает благодаря обнаружению неожиданной близости разнородных жанровых структур.

В стихотворении Баратынского «Бокал» расширение смыслового горизонта застольной песни мотивировано бытовой ситуацией, которая вместе с тем сохраняет вакхический пафос этого жанра. Первая строфа вводит читателя в круг традиционных атрибутов пира. Полный «искрометной влагой» бокал в руках поэта-«сладостлюбца» задает эпикурейское настроение, участвующее в движении смысла на протяжении всего произведения. Следуя за каждым поворотом мысли «вольнодумного» лирического героя, это настроение непрестанно трансформируется, однако все-таки остается узнаваемым. Слово «упоение» — поэтизм с возвращенным предметным содержанием — неслучайно возникает в концовке стихотворения. Оно указывает на качество, которое связывает и объединяет все переживания поэта, поскольку «в одиноком упоении» нераздельно сливаются идеальное блаженство и реальное опьянение.

Парадоксально, что именно уединение, в котором пребывает лирический герой, позволяет ввести в текст еще один мотив, часто сопутствующий ситуации пира, — беседу. Традиционная структура песни не оставляет места для свободного и тематически разнообразного разговора, потому как установка на коллективное исполнение либо соединяет индивидуальные голоса пирующих в общий хор, либо ограничивает диалог солиста с хором жесткими рамками респонсорной композиции. Ситуация непринужденной беседы, обуславливающая свободную смену тем, интимность интонации, переключение между шутливостью и серьезностью, сближает стихотворение с традицией дружеского послания. Однако если в послании пир обычно присутствует как мечта и/или воспоминание, то одиночество героя переносит его в актуальное настоящее. В этом отношении стихотворению «Бокал» предшествует пушкинское стихотворение «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...»), где поэт пьет в вынужденном уединении и обращается к далеким друзьям. Герой же Баратынского, напротив, одинок принципиально, поэтому и говорит он не с людьми. Его собеседник — «друг Аи», общение с которым, равно открытое «упоением и отравам бытия», создает коммуникативную основу полисемантической текста. Послания к предметам, символизирующим различные измерения жизни, были распространены в Золотом веке («К перу моему» и «Прощание с халатом» П. А. Вяземского, «К халату» Н. М. Языкова, «К моей чернильнице» А. С. Пушкина и др.). Бокал Баратынского встает в этот ряд как символ «упоения», которое, подобно упоению поэтическому, отпускает дух в «свободную игру» его внутренних сил. Предельным состоянием суверенного, не связанного «людским шумом» сознания в стихотворении «Бокал» оказывается обретение высшего света истины.

Ритм стихотворения «Были бури, непогоды...» подражает тоническому строю народной песни. В статье «„Русские размеры“ в поэзии конца XVIII века» В. А. Западов описывает структуру, «где выдержаны 100% ударений на 3-м и 7-м слогах», и называет ее «правильный двухударник „3–7“». <sup>12</sup> Этот термин вполне подходит для характеристики стиховой организации произведения Баратынского. Ритмообразующими здесь являются «сильные» слоги (третий и седьмой), «тогда как ударения в других

Катонны во прах истлели кости, / Сократов пепл давно в ничто преобращен; / Но добродетель их поныне процветает, / Как солнце, к нам блистает / Из мрачности времен» (Петров В. П. Его сиятельству графу Григорью Григорьевичу Орлову генваря 25 дня 1771 // Поэты XVIII века: В 2 т. Л., 1972. Т. 2. С. 343); «Услышь, услышь меня, о Счастье! / И, солнце как сквозь бурь, ненастье, / Так на меня и ты взгляни» (Державин Г. Р. На Счастье // Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 129); «Закон быть должен как зеркало, / Где б солнце истины сияло / Без всяких мрачных облаков» (Карамзин Н. М. Его Императорскому Величеству Александру I, самодержцу всероссийскому, на восшествие его на престол // Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 263).

<sup>12</sup> Западов В. А. «Русские размеры» в поэзии конца XVIII века // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 397.

местах звучат ослабленно», что требует «особой, напевной манеры чтения».<sup>13</sup> Впрочем, текст можно прочесть и в силлабо-тонической системе стихосложения, поскольку в нем нет отчетливых сверхсхемных ударений, которые бы исключили соблюдение хореической инерции ритма. Однако такое прочтение менее органично и содержательно неполно, поскольку не позволяет уточнить семантический ореол этой вариации четырехстопного хорая, служащей стилизации «русского склада».

Более очевидны в стихотворении языковые черты «русской песни». В качестве фольклорного эквивалента элегического «уныния» выступает плеонастическая конструкция «скорбь-невзгода». Причастие «гнетущий» превращено в прилагательное «гнетучий», которое, хотя и встречается в диалектах,<sup>14</sup> в данном случае скорее является авторским неологизмом, использующим стилистический потенциал чередования [ч'] — [щ'] (слово имеет отчетливые «простонародные» коннотации). Выражения, явно воспроизводящие особенность народно-поэтической речи, составляют систему с рядом других элементов, которые в разной степени обладают соответствующими оттенками значения. Таковы эпитеты и создаваемые ими образы («вольная песня», «лютая кара», «вздых удалый», «вздых могучий»), метафора «разливающейся» песни, образ груди («могучей» по смежности со «вздохом») как средоточия сил и чувств, «естественная» простота базовых оппозиций (черное/белое, молодость/старость), прием параллелизма в начале двустишия, частица -то в первом стихе четвертой строфы, приобретающая разговорную экспрессию в лексическом повторе, и др. «„Разольется“, „распоется“ — необычные звуки у Баратынского, как необычно это стихотворение-песня».<sup>15</sup> По-видимому, уникальное место рассматриваемого текста в творчестве поэта определяется именно его жанровой природой.

Итак, стихотворение «Были бури, непогоды...» безошибочно распознается как «русская песня» благодаря его ритмической организации, народно-поэтическому стилю и соответствующему образному строю. Поэтому особенно важно, что начинается оно сегованиями об ушедших годах. Однако этот мотив, характерный для элегии, не только интонационно, но и семантически развивается в совершенно ином ключе. Так, буря, в элегическом контексте часто символизирующая встречу с роком, который уничтожает наивное счастье лирического героя (ср., например, у Пушкина: «Под бурями судьбы жестокой / Увял цветущий мой венец...»<sup>16</sup>), сама занимает сюжетное место «первичной гармонии». Такая трансформация элегической мотивной структуры разрушает традиционную ситуацию разочарования, подготавливая переход к новой теме — творческому катарсису. Вторая и третья строфы переключаются со стихотворением «Болящий дух врачует песнопенье...», переводя его содержание на язык «народного» жанра. Но и мысль об освобождающей силе «песни» не замыкает произведение, а служит элементом антитезы в его симметричной композиции. «Гармония», своей «таинственной властью» исцеляющая душу, бессильна помочь телу. Зеркальное построение текста, противопоставляющее юность и старость, вписано в сюжет превращения традиционных мотивов: элегическое время становится биологическим.

Беспомощность искусства перед жизнью — одна из ключевых тем «Сумерек». В «Последнем поэте» красоту губит наступление «железного века». В стихотворении «Рифма» подвергается сомнению ценность поэзии. В антологической эпиграмме «Мудрецу» искусства («лира, палитра, резец») напрямую уравнены с житейской суетой («общими смутами»), а основанием для этого является универсальный закон бытия, сформулированный в философской сентенции: «жизнь и волнение — одно». Диалог с «философом», воплощающим античную мудрость, Баратынский неслучайно ведет в самом классическом жанре: элегический дистих придает особенную, древнюю глубину словам поэта. Интересно поэтому, что текст «Были бури, непогоды...», вместе с двумя другими — «Еще как патриарх, не древен я...» и «Благословен святое

<sup>13</sup> Там же. С. 399.

<sup>14</sup> См.: Словарь русских народных говоров. Л., 1972. Вып. 9. С. 114, 123.

<sup>15</sup> Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...»: Лирический мир Баратынского // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 103.

<sup>16</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 2. Кн. 2. С. 18.

возвестивший...», впервые опубликован под заголовком «Антологические стихотворения». <sup>17</sup> Ни народная песня, ни мадригальное посвящение «деве красоты», <sup>18</sup> конечно, не являются антологической лирикой в том же значении, в котором таковой может быть названа «античная» эпиграмма «Мудрецу». В широком смысле эта жанровая дефиниция обозначает просто «мелкие» стихотворения, которые, по выражению сына Баратынского, заключают «в себе нечто грациозное, а чаще всего глубокую мысль». <sup>19</sup> Названные тексты вполне попадают под такое толкование — с поправкой на смещение акцентов в сторону медитативного содержания и философской афористичности. Однако в «русской песне» (и отчасти в мадригале) выходит на первый план и другая черта антологии. Каждое из произведений существует в тесной связи с некой замкнутой традицией, что предполагает дистанцию между поэтом и избранной им лирической ролью. Смысловые эффекты, которые могут возникать благодаря этой дистанции, весьма разнообразны. В стихотворении «Были бури, непогоды...» жанровая рамка мотивирует позицию провозглашения безличной истины. «Фольклорный» голос, опосредующий авторскую речь, придает последней строфе стихотворения «точный смысл народной поговорки», который, несмотря на свою кажущуюся простоту, по-настоящему открывается только в диалоге с высокой поэзией: романтической концепцией творчества и элегическим осмыслением времени. Важно и то, что в биографическом контексте «народная» песня прочитывается как личное высказывание. «Антологичность» жанра обнажает диалектику индивидуального и универсального, которая лежит в основе поэтического творчества: принципиальная нетождественность поэта лирическому субъекту оборачивается их глубинным внутренним сходством.

Обращение Баратынского к фольклору можно прокомментировать, вспомнив его отзыв о сказках Пушкина и Дельвиговых стилизациях народных песен: «Я прочитал здесь „Царя Салтана“. Это — совершенно русская сказка, и в этом, мне кажется, ее недостаток. Что за поэзия — слово в слово привести в рифмы Еруслана Лазаревича или Жар-птицу? И что это прибавляет к литературному нашему богатству? Оставим материалы народной поэзии в их первобытном виде или соберем их в одно полное целое, которое настолько бы их превосходило, сколько хорошая история превосходит современные записки. Материалы поэтические иначе нельзя собрать в одно целое, как через поэтический вымысел, соответственный их духу и по возможности все их обнимающий. Этого далеко нет у Пушкина. Его сказка равна достоинством одной из наших старых сказок — и только. Можно даже сказать, что между ними она не лучшая. Как далеко от этого подражания русским сказкам до подражания русским песням Дельвига! Одним словом, меня сказка Пушкина вовсе не удовлетворила». <sup>20</sup>

Требование творческого переосмысления канона, сформулированное в приведенном отрывке, относится, конечно, не только к «народным» жанрам. Взаимодействие

<sup>17</sup> Современник. 1839. Т. 15. № 3. С. 157–158 (3-я pag.). Мартыненко не исключает того, что это общее заглавие было дано редактором журнала П. А. Плетневым (см.: *Мартыненко А. «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте.* С. 55).

<sup>18</sup> По наблюдениям Д. Хитровой, этот мадригал Баратынского содержит тропы, отсылающие к одической традиции (см.: *Хитрова Д.* Ода как мадригал: К описанию одного стихотворения Баратынского // Пушкинские чтения в Тарту. Тарту, 2007. [Вып.] 4. Пушкинская эпоха. Проблемы рефлексии и комментария: Материалы междунар. конф. С. 331–344).

<sup>19</sup> Цит. по: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 491. Мартыненко отмечает, что в русской поэзии 1820-х годов оформились два «направления» антологической лирики. «С одной стороны, это эпиграммы в духе древних: небольшие стихотворения, написанные элегическим дистихом или гекзаметром, отличающиеся философским содержанием и попыткой передачи античного мировоззрения. Другое понимание Антологии предполагало близкую к „легкой поэзии“ французскую эпиграмматическую традицию: сюда попадают антикизированные сатирические эпиграммы, эпитафии, надписи и пр.» (*Мартыненко А.* «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте. С. 58). Вместе с тем толкование антологической поэзии как «мелких стихотворений» объединяет наиболее репрезентативных представителей обеих линий (см.: *Батюшков К. Н., Уваров С. С.* О греческой антологии. СПб., 1820. С. 1 (2-я pag.); *Иллчевский А. Д.* Опыты в антологическом роде. СПб., 1827. С. V–IX).

<sup>20</sup> *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Проза. Письма / Сост. и прим. В. А. Расстригина, А. Е. Тархова; вступ. статья С. Г. Бочарова. М., 1983. С. 244–245.

поэтических традиций является одной из важнейших черт лирики позднего Баратынского. Структуры, которые восходят к различным формам, иначе функционируют в новой художественной системе, но при этом сохраняют память о своем происхождении. Дискурсивные правила поэзии Золотого века, смещая центр тяжести языковых единиц с лексического значения на стилистические коннотации, превращают жанрово-гетерогенный текст в пространство, где возникают уникальные механизмы смыслообразования. Взаимоналожение жанровых законов порождает систему координат, в которой трансформируется семантика всех элементов лирического произведения. Так, в стихотворении «Бокал» непринужденная дружеская беседа возвышается до одической интонации, вводя метафизику в область интимных переживаний, а фольклорная стилистика песни «Были бури, непогоды...» переводит в философское измерение мотивы унылой элегии. Описанный способ сосуществования жанров довольно точно характеризует метафора полифонии — с той, однако, оговоркой, что в лирике множественность голосов имеет не идеологическую (как ее трактует М. М. Бахтин), а музыкальную природу.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> См. об этом: *Виралайнен М. Н.* О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. 2021. № 4. С. 21–26.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-183-200

© *Н. В. Калинина*

## ФИЛОСОФСКОЕ НАСЛЕДИЕ ФРАНЦУЗСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ В РОМАНЕ И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»

Вопрос об усвоении и интерпретации идей французского Просвещения в творчестве И. А. Гончарова неоднократно поднимался в исследовательской литературе. Впервые значительность наследия энциклопедистов в процессе становления собственного мировоззрения была обозначена в одной из «Автобиографий» самим писателем: «И. А. Гончаров родился <...> в Симбирске, учился сначала дома, потом в одном домашнем пансионе, где под рукой была разрозненная небольшая библиотека, состоявшая из путешествий <...>, исторических книг <...>, поэтов Державина, потом Карамзина, Ломоносова, Жуковского, тут же и Нахимова, потом Фонвизина, Расина, Тасса, разрозненных Вольтера, Руссо — детские — например — а потом вдруг Стерна, — там „Телемак“, тут же и Радклиф, и „Саксонский разбойник“, и „Малек-Адель“ и вдруг один томик Экартсгаузена — словом, *невообразимая смесь, прилежно читавшаяся, почти выученная наизусть*».<sup>1</sup> Интересно отметить, что в этом, наиболее позднем из дошедших до нас вариантов «Автобиографий» (1873–1874) парная конструкция «Вольтер–Руссо», выбранная Гончаровым из многообразия социально-правовых, историософских и антропологических философских систем французского Просвещения, подспудно отображала особенности русской рецепции такого сложного культурно-исторического явления, как столкновение вольтерьянства и руссоизма.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. Статьи, заметки, рецензии, автобиографии, избранные письма. С. 228; курсив наш. — *Н. К.*

<sup>2</sup> Ср.: «...уже в XVIII веке русская мысль создала те образы Руссо и Вольтера, которые будут повторяться (уточняясь и несколько изменяясь) на протяжении всего XIX в. и даже в XX в. Противоположность Вольтер — Руссо составляет одну из глубинных основ русской культуры» (*Златопольская А. А.* Вольтер и Руссо в русской мысли XVIII–XIX века // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии.* 2011. Т. 12. Вып. 4. С. 62); см. также: *Заборов П. Р.* Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978. С. 84–100; *Мелихов А. М.* Между цинизмом и безответственностью // Октябрь. 2000. № 10. С. 155–165; *Златопольская А. А.* Человек и Бог: Восприятие спора Руссо и Вольтера в России // *Век Просвещения и современность:*