

детали и обозначить свою позицию по этому остро-политическому вопросу, волновавшему в равной степени и Жуковского, еще в июле 1826 года изучившего «Донесение» и готовившегося писать «Записку о Н. И. Тургеневе» для подачи императору,<sup>37</sup> и братьев Тургеневых. Вероятно, именно в осенние месяцы 1826 года в результате таких разговоров у Фридриха и родилась мысль в знак солидарности с жертвами политических преследований в России представить своих *русских* знакомых в виде *немецких* патриотов-либералов, символически вписав их в круг если не единомышленников, то определенно глубоко близких по духу людей и одновременно невольно зафиксировав момент, когда Жуковский, далекий, по его собственному признанию, от всего «политического» и «современного» и еще только вынашивавший план «Записки», внутренне обратился к «общему делу».<sup>38</sup>

<sup>37</sup> См.: Даты жизни и творчества В. А. Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 14. Дневники. Письма-дневники. Записные книжки. 1837–1847. С. 364. Над черновым вариантом «Записки» Жуковский работал в основном в марте–апреле 1827 года (Там же).

<sup>38</sup> См. письмо В. А. Жуковского к А. И. Тургеневу от 20 ноября / 3 декабря 1827 года (Там же. Т. 16. С. 525).

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-128-136

© В. Т. Золотухин

### ЭЛЕГИЯ Е. А. БАРАТЫНСКОГО «ЗАПУСТЕНИЕ» КАК ДИАЛОГ С В. А. ЖУКОВСКИМ

В стихотворении В. А. Жуковского «Вечер» есть строка, ставшая хрестоматийным примером элегической поэтики:

Как слит с прохладю растений фимиам!<sup>1</sup>

По поводу «слитого с прохладю» фимиама Г. А. Гуковский пишет: «Это, если логически, терминологически подходить к слову, не вяжется, так как фимиам — это запах, а прохлада — температура».<sup>2</sup> Обнаруженное исследователем противоречие позволяет ему описать семантический механизм, благодаря которому картины природы превращаются в «пейзаж души». Такая трансформация обеспечивается особым принципом словоупотребления: узуальные, лексические значения отходят на второй план — и освобождают пространство для музыкальной игры стилистических коннотаций. Предметная реальность поглощается «идеальными» смыслами, которые сообщают ей свою призрачную легкость. Поэтому прохлада у Жуковского — «это и не воздух и не температура, так же как фимиам — это не запах. Прохлада — это легкое состояние духа, наслаждение его, легкое, свободное переживание жизни природы в своей жизни <...> Фимиам — это молитвенное настроение, умиление и вдохновение, возносящееся к небу, даже если это фимиам растений».<sup>3</sup>

Приведенной строке из «Вечера» откликаются стихи элегии Е. А. Баратынского «Запустение»:

С прохладой резко дышал  
В лицо мне запах увяданья...<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 1. С. 76.

<sup>2</sup> Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 59.

<sup>3</sup> Там же. С. 60–61.

<sup>4</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2012. Т. 2. Ч. 1. С. 301.

Структура образа у Баратынского в целом та же: место «фимиама» занимает «запах увяданья», а «прохлада» повторена буквально. Подобие это тем более интересно, что оно дает возможность увидеть важное различие между двумя поэтами. На фоне идеальных денотатов Жуковского и «резкая прохлада», и «запах увяданья» из «Запустения» выглядят как непредзаданные традицией живые восприятия. «Слиться» температура и запах могут только в синестетическом отвлечении, но их совместное присутствие в дуновении («дыхании») воздуха не несет в себе никакой логической несообразности. Слова, «свободно поступающие из действительности»,<sup>5</sup> складываются в точное описание чувственного опыта. Интерпретация этого простого и понятного фрагмента, на первый взгляд, не требует особенных герменевтических ухищрений. Однако такое впечатление ошибочно, поскольку переключка приведенных стихов Баратынского со строки старшего поэта, конечно, не случайна. Комментируя «Вечер», Н. Ж. Вётшева пишет, что это стихотворение, «продолжая основные элегические лейтмотивы „Сельского кладбища“ (быстротечность времени, брэнность бытия, память как воскрешение из небытия, одухотворение природы), преобразовывает их в устойчивый комплекс художественно-эстетических тем, определяющих дальнейшее развитие исповедально-психологической поэзии и творчества Жуковского в целом».<sup>6</sup> Тематическая характеристика, данная в приведенной цитате, без изъятия может быть применена к стихотворению Баратынского. Но зависимость поэтики «Запустения» от лирики Жуковского гораздо больше этого содержательного сходства.

В начале «Запустения» дан любимый карамзинистами «locus amoenus»<sup>7</sup> — тоπος, изображающий благожелательное к человеку естественное пространство, где «друг природы» может насладиться уединением и спокойствием. Слог, которым описан открывающий стихотворение пейзаж, являет собой образец «гармонической точности». Почти вся лексика здесь «избранная», а формулы — не напрямую заимствованы из элегического словаря, а заново созданы по его законам.<sup>8</sup> Описание «пленительной сени» необыкновенно «сладкозвучно»: эвфоничное деепричастие «помавая» отзывается в нежном «манишь», передавая ему свою зримую плавность, а словосочетание «очарованный кров» составлено из поэтизмов, через созвучие вторящих друг другу. Вероятно, именно этим объясняется рецептивная особенность зачина, отмеченная В. Н. Топоровым («Читателю, особенно при первом прочтении, в глаза прежде всего бросается **весенняя** картина, и он склонен пренебречь единичным *He* во втором стихе»<sup>9</sup>). Отрицательный способ, которым тоπος присутствует в элегии, скрадывается музыкальностью его исполнения. От актуального небытия «живительного мая» остается только мягкая меланхолия, вообще характерная для элегических пейзажей. Но уже в следующей за «очарованным кровом» строке происходит поворот к иному строению.

Начальные слова текста — «Я посетил...» — формируют хиастическую антитезу с «Замедлил я...» из последней строки зачина: первый стих переходит в свою непрямую противоположность. Понижение интонации, вызванное завершением анафорического ряда («Когда...»), ритмико-синтаксического периода и тематического фрагмента, останавливает внимание на этом «инвертированном» стихе, выделяет его — и в какой-то степени дублирует его семантику, замедляя течение речи. Эта ретардация отлична от

<sup>5</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974. С. 229.

<sup>6</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 465.

<sup>7</sup> «Я посетил тебя, пленительная сень, / Не в дни веселье живительного мая, / Когда, зелеными ветвями помавая, / Манишь ты путника в свою густую тень, / Когда ты веешь ароматом / Тобою бережно взлеянных цветов: / Под очарованный твой кров / Замедлил я моим возвратом» (Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 301).

<sup>8</sup> По данным Национального корпуса русского языка, словосочетания «пленительная сень», «живительный май» и «очарованный кров» впервые в русской поэзии встречаются в «Запустении» Баратынского.

<sup>9</sup> Топоров В. Н. Встреча в Элизии: об одном стихотворении Баратынского // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman = Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford, CA, 1994. С. 214 (Stanford slavic studies; vol. 8). В статье предложен имманентный анализ «Запустения», на который во многом опирается настоящая работа.

эпично-торжественного тона, в целом свойственного «Запустению».<sup>10</sup> Неспешность блаженства, наполняющего описание майского пейзажа, после точки в восьмой строке переходит в паузу неопределенности. Она вводит фрагмент, где происходит радикальная эстетическая трансформация. Изображенное в нем пространство — это *locus amoenus* наоборот. Майским «зеленым ветвям» противопоставлены «деревя», «неприветливые чернеющие» «в осенней нагоде», «бережно взлелеянным цветам» — «промерзлая трава» и «мертвые листья».

Обман ожидания здесь еще относителен: и для героя, которого «смущает не запах увяданья <...> и не отсутствие весны»,<sup>11</sup> и для читателя, который при внимательном чтении заметил, что топос изначально был предъявлен как отсутствующий. Однако сюжет стихотворения и дальше развивается через последовательность опровергнутых предчувствий. И если у героя они сформированы впечатлениями детства, то читатель черпает их из текстов «элегической школы» — в частности, из лирики Жуковского. В его стихотворениях гармонический пейзаж индуцирует обращение к прошлому. Мотив воспоминания / размышления о минувшем варьируется на множество ладов, но неизменно существует в перспективе бренности земного бытия — и, что гораздо более специфично для этого поэта, почти всегда переходит во внутреннее преодоление времени. Чистый пример такой ментальной траектории обнаруживается в отрывке «Невыразимое», но в разных формах она присутствует в большинстве элегий Жуковского. В «Сельском кладбище» созерцание меланхолических картин вызывает мысль о судьбах «праотцов села», которая, превратившись в рефлексию о человеческой участи вообще, разрешается в религиозную надежду бессмертия. Элегия «Вечер», где воспоминание воскрешено сумерками природы, сразу дает его в свете «правосудного неба»; присутствие в тексте «Творца» является имплицитным обоснованием верности «минушему», делая «светлой печалью» то, что в иной онтологии было бы отчаянием. Наиболее близкий к «Запустению» вариант такого сюжета встречается в стихотворении «Славянка». *Locus amoenus*, который предстает перед героем произведения, глубоко трансформирован совмещением в структуре текста нескольких жанровых разновидностей элегии (так, например, в описании «мавзолея» историческая элегия соединяется с кладбищенской). Характеристике этого пространства в пейзажном аспекте могут послужить следующие стихи:

Последний запах свой осыпавшийся лист  
С осенней свежестью сливает.<sup>12</sup>

Приведенный образ более конкретен и строг, чем слитый с «прохладой» «фимиам» «Вечера», но лишен оттенка дисгармоничности, которая присуща «резкой прохладе» и «запаху увяданья» из стихотворения Баратынского. Лирическое «я» Жуковского застаёт «красу полуотцветшия природы», хоть красота эта и «последняя», а герой «Запустения», как уже было сказано, «опаздывает» — и встречает картину, противоположную мечтаемой. После этой исходной «ошибки» Баратынский сходит с традиционного пути элегического сюжета.

Переживание пейзажа героем «Славянки» необычайно остросюжетно. Двигаясь через пространство парка, он словно впервые открывает для себя живописное разнообразие этого места. Резким переходам между видами соответствует смена состояний сознания, и лирическое «я» Жуковского с увлечением следит за визуальной интригой, всякий раз удивляясь неожиданности новых впечатлений. В тексте пять раз встречается слово «вдруг», которое четырежды относится к картинам природы (долине, реке и т. д.). Оно же вводит подлинную тему стихотворения — воспоминание, которое «живет» не в пейзаже, создающем эмоциональную рамку действия, а в культуре. Цен-

<sup>10</sup> Ритмическая структура стихотворения и, в частности, варьирование его темпа подробно описаны Топоровым (см.: Там же. С. 202–205).

<sup>11</sup> Там же. С. 205.

<sup>12</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 76.

тральные образы элегии возникают в связи с творениями рук человеческих: мавзолеем, построенным архитектором Ж.-Ф. Тома де Томоном, «урной Судьбы» и памятником работы скульптора И. П. Мартоса. Даже «семья молодых берез», «меж листов» которых «дышит невидимое», не вполне принадлежит природе и несет в себе память о человеческой истории — «эта роща называется семейственною, ибо в ней каждое дерево означает какое-нибудь радостное происшествие в Высоком Семействе Царском».<sup>13</sup> Не случайно Жуковский сопровождает свою элегию прозаическим комментарием, подробно описывая названные памятники. Внимательное отношение к языку пластических искусств видно и в самом тексте произведения, поскольку поэт исключительно точен в передаче скульптурных поз и архитектурных аллегорий.<sup>14</sup> Последнее, однако, вовсе не свидетельствует о стремлении к адекватному изображению материальных объектов. Жуковский просто возвращает «идеальному» то, что всегда ему принадлежало.

В элегии Баратынского обращение к традиционному сюжету сперва кажется ложным ходом, своего рода обнажением минус-приема. Фрагмент текста, следующий за пейзажным вступлением, раз за разом разыгрывает ситуацию неузнавания: там, где должно «жить воспоминание», герой «с недоумением» не встречает его. Здания и скульптуры в стихотворении Жуковского являются безупречными носителями отвлеченных смыслов, поскольку они *предназначены* для эстетического оформления коллективной памяти. В «Запустении» же предметы оказываются исчезающими подобиями личных воспоминаний. Идя от сознания — к объекту, герой Баратынского различает и отбирает «явления мира» с помощью идеальных образов, которые не узнают себя в реальных вещах. Исследование пространства здесь не менее увлекательно, чем в «Славянке», но совсем по другой причине. Хаос запустения разрушил это место разнобразно и непредсказуемо: грот еще стоит, на ложе утекших вод возникли ульи, знакомая тропа «вдруг» приводит к оврагу, который для читателя превращается в ритмические «обвалы» многоточий и переносов.<sup>15</sup> Стиховая организация произведения тоже как бы подвергается сложной эрозии. Начиная с 21-й строки синтаксическое членение текста временно перестает совпадать с рифмовкой, порождая видимость беспорядка, который задает рваный ритм семантических переходов. По наблюдению Топорова, именно этим стихом открывается новая тематическая единица: «...упорядоченное и организованное творческим духом и теперь приобщенное к культуре, быстро отступает, являя черты упадка, разоренья, разрушенья. О них — фрагмент 21–45 с характерной транскрипцией темы низа, бездны, воды, силой искусства и расчета отторгнутых у хаоса, но снова захватываемых им».<sup>16</sup> Смене картин здесь, как и в элегии Жуковского, соответствует переключение состояний, но в «Запустении» все они варьируют одну и ту же ситуацию неустойчивости с прошлым. Сюжет воспоминания не выдерживает проверки действительностью, необратимо изменившейся под действием времени.

Для лирического «я» Жуковского преодоление времени возможно благодаря вере в вечность. Все ценное, погибая, обретает инобытие в «очарованном Там».<sup>17</sup> Нарастающее переживание бренности разрешается в устремлении «за край земной — / Там все утраченные живы».<sup>18</sup> Герой Баратынского, напротив, принимает время. До конца смирившись с невозвратимостью прошедшего, он в настоящем обнаруживает то, чего не коснулось разрушение:

<sup>13</sup> Там же. С. 440 (авторское примечание к элегии «Славянка»).

<sup>14</sup> Такovy склонившаяся над урной фигура — визуальная метафора скорби, «факел гаснущий и долу обращенный», символизирующий смерть, витязь, чья «твердая щуйца» опирается на щит (император Александр I), и мн. др.

<sup>15</sup> «Движение строки как бы иконически повторяет ею описываемое (два многоточия неопределенности и столкновение двух смысловых Grenzsignale, конечного и начального: обвал / Вдруг)» (Топоров В. Н. Встреча в Элизии. С. 207).

<sup>16</sup> Там же. С. 206.

<sup>17</sup> Жуковский В. А. Весеннее чувство // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 31.

<sup>18</sup> Жуковский В. А. Славянка // Там же. С. 22.

Что ж? Пусть минувшее минуло сном летучим!  
Еще прекрасен ты, заглохший Элизей...<sup>19</sup>

Аксиологическая необусловленность красоты — мотив, проходящий сквозь всю лирику Баратынского — от ранней элегии «Финляндия» до «Рифмы», завершающей книгу стихов «Сумерки». Прекрасное не отменяет времени, но и само оно неотменимо. Из этого противоречия возникает оксюморонный символ «заглохшего Элизея» — вечности, подверженной «запустению». По данным Национального корпуса русского языка, до 1835 года причастие «заглохший» встречается в стихах четырнадцать раз, из которых два приходится на рассматриваемую элегию. Спектр его значений в поэтических контекстах приблизительно соответствует толкованию, которое для глагола «заглохнуть» дает «Словарь русского языка XVIII века»: «1. Сделаться неслышным. <...> 2. Прийти в запущенное состояние; начать увядать, сохнуть. <...> Зарастить сорной травой».<sup>20</sup> В первом смысле лексема используется только однажды,<sup>21</sup> еще в нескольких случаях, вероятно, происходит обыгрывание этой семантики,<sup>22</sup> обыкновенно же слово употребляется применительно к неким безлюдным и заброшенным местам, становясь почти неоощуемой, иногда совершенно стертой метафорой с ограниченной сферой применения.<sup>23</sup> Например, у Жуковского причастие появляется четырежды — поэт говорит так о дороге, тропе, пустырях и обломках («заглохших крапивой»<sup>24</sup>). Именно это, отвлеченное от исходного, значение — заброшенности и одичания — Баратынский относит к обители блаженных, за счет чего происходит взаимоналожение двух дистанций: хронологической — применительно к «заглохшему» локусу прошлого, и онтологической — по отношению к нетленному пространству «Элизея». Присутствует в этом употреблении слова и более конкретный смысл — «заросший сорной травой»; он связан с иным, близким к первичному содержанием, которое соотносится со словами «глохнуть», «глухой», «глушь». В семантической гравитации «заглохшего Элизея» — заросшего сорняками вечного сада — вполне раскрывается внутренняя форма определения. Locus amoenus становится глушью, подобной «чаще дикой и глухой» из батюшковской «Вакханки». Вообще же словосочетание «заглохший Элизей» составлено из эвфоничного и изысканного поэтизма, уходящего корнями в мифологическую древность, и лексем, которая, кроме поэтического, имела

<sup>19</sup> Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 302.

<sup>20</sup> Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1992. Вып. 7. Древо — Залежь. С. 194.

<sup>21</sup> В сатире И. С. Баркова «Катий» встречается выражение «заглохший нутр» (Сочинения и переводы И. С. Баркова. СПб., 1872. С. 153), совершенно свободное от какой-либо метафорической обработки.

<sup>22</sup> Так, сложный случай представляет собой выражение «заглохшие леса» из стихотворения А. А. Дельвига «Богиня Там и Бог Теперь». Оно типологически сходно с множеством других употреблений (см. ниже прим. 23), но, с другой стороны, исходное содержание причастия в нем оживлено контекстом: «При тишине / Лесов заглохших / И вод, умолкших / В спокойном сне» (Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1959. С. 92 (Библиотека поэта. Большая сер.)). Другой подобный пример — стихотворение Е. П. Ростопчиной «Молодой месяц», где возникает сочетание «заглохшее сердце» (Ростопчина Е. Стихотворения. Проза. Письма. М., 1986. С. 30), в котором, скорее всего, имеется в виду значение «начать увядать, сохнуть». Однако эти слова можно прочесть и как метафору, основанную на первичном смысле слова.

<sup>23</sup> «И вдруг пустынный храм в дичи передо мной: / Заглохшая тропа; кругом кусты седые» (Жуковский В. А. Славянка // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 21); «В темном лесе в ночь ненастную / Ты найдешь тропу заглохшую» (Дельвиг А. А. Русская песня // Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 174); «Мой дед в отставке бригадир; / Он цельных не любил окошек... / Глядел из щелочки на мир; / Гулял между кустов в заглохшем огороде...» (Филимонов В. С. Дурацкий колпак // Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л., 1972. Т. 1. С. 140 (Библиотека поэта. Большая сер.)); «Кто, детских игр беглец, объятый дикой думой, / Любил паденью вод внимать с скалы угрюмой, / Прокладывал следы в заглохшие леса...» (Вяземский П. А. Байрон // Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 184 (Библиотека поэта. Большая сер.)); «Так вор седой заглохшая дубравы / Не кается еще в своих грехах...» (Лермонтов М. Ю. К другу // Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 6 т. М.; Л., 1954. Т. 1. С. 59); «...за ворота / Бежал <я> сирый, одинокий, / И обратившись бросил взор / С проклятием на дом высокий, / На тот пустой, унылый двор, / На пруд заглохший, сад широкий!..» (Лермонтов М. Ю. Преступник // Там же. Т. 3. С. 52–53).

<sup>24</sup> Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 191.

конкретное, порой совершенно обыденное употребление.<sup>25</sup> В этой стилистической двойственности отражается концептуальное измерение парадоксального символа: «...двое-ние и выходящая наружу двойственность — не более, чем дефект оптики душевного зрения, но дефект счастливый, поскольку он подталкивает мысль, рефлектирующую над состоянием души, к выводу о единстве этих двух мест, о том, что прекрасный сад блаженства — это и есть царство смерти».<sup>26</sup> Однако верно и противоположное — образ «заглохшего Элизея» является своеобразной метафорой того, как в стихотворении Баратынского трансформирована элегическая поэтика: внешне она подвергается разрушению, но в своих эстетических основаниях остается неизменной.

Сюжет «Славянки» возвращает героя к его собственным ценностям. На протяжении всего действия они являются в формах культуры, но в кульминационный момент переживаются онтологически. Событием элегии является видение — встреча с «таинственным посетителем», которая возникает также в целом ряде других текстов Жуковского («Лалла Рук», «Таинственный посетитель», «Узник к мотыльку, влетьвшему в его темницу» и др.). «Житель эфира» символически воплощает высшую реальность, в которую герой проникает через просветы красоты. Вероятно, именно с этой традицией связан тот поворот, который совершает сюжет «Запустения». Ценности, по-новому обретенные героем стихотворения, приводят его к событию встречи. Лирическое «я» Жуковского, отталкиваясь от предметного мира, движется к контакту с запредельным через память, у Баратынского же дух отца, чьею образа «память не сохранила», живет в «таинственном шуме» деревьев, в «беге троп» — и во вдохновении.<sup>27</sup> Человек, создавший пространство прекрасного, узнается в чувстве «глубокой неги» от соприкосновения с природой. Попытки организовать этот контакт в формах культуры обречены на временность. «Тропы», «клены» и «дубы» — единственное, что выжило из людских усилий, направленных на сознательное упорядочивание жизни, да и то лишь потому, что «своенравные» тропы гармонично вписаны в непостижимый нечеловеческий порядок, а деревья — это и есть природа. Поэтому в заключительной части «Запустения» возникает сентименталистский «друг мечтанья и природы», а «меж листов» «дышит невидимое»,<sup>28</sup> хотя и совсем иначе, чем у Жуковского. В элегии старшего поэта «эфирно» само прозрение в запредельное, тогда как у Баратынского ясная определенность переживания обнаруживается в двух сходно необычных формулировках: «доступный дух» и «убедительно пророчит».<sup>29</sup> В первой из них прилагательное

<sup>25</sup> Такой вывод можно сделать даже из упомянутых стихотворных контекстов, в первую очередь сатиры Баркова и поэмы Филимонова. Подтверждается он и примерами, которые приводят авторы «Словаря русского языка XVIII века» в статье о глаголе «заглохнуть»: «Взяв сухаго березоваго листьа, и оными накрыть гряды тонко, чтоб сѣмена не заглохли. <...> Кустарник так же и чапыжник мелкой вырубить плотно к землѣ <...> от сего земля скорѣ просыхать будет, трава не заглохнет от застоя воздуха» (Словарь русского языка XVIII века. Вып. 7. С. 194). Показательный случай непозитического употребления встречается в современной «Запустению» статье о лесном хозяйстве, само заглавие которой («О посеве леса») заставляет вспомнить про Баратынского: «Посевом рядами называется весьма обыкновенный способ, по которому заглохшая почва, заросшая сорными травами, взрыхляется мотыгою» (Лесной журнал. 1834. Ч. 2. Кн. 2. С. 6).

<sup>26</sup> Топоров В. Н. Встреча в Элизии. С. 209.

<sup>27</sup> «Он не был мыслию, он не был сердцем хладен, / Тот, кто глубокой неги жаден, / Их своенравный бег тропам сим указал, / Кто, преклоняя слух к мечтательному шуму / Сих кленов, сих дубов, в душе своей питал / Ему сочувственную думу. / Давно кругом меня о нем умолкнул слух, / Прияла прах его далекая могила, / Мне память образа его не сохранила, / Но здесь еще живет его доступный дух; / Здесь, друг мечтанья и природы, / Я познаю его вполне: / Он вдохновением волнуетя во мне, / Он славить мне велит леса, долины, воды...» (Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 302). К стиху «Он вдохновением волнуетя во мне» имеется примечание сына поэта, Н. Е. Баратынского: «Поэт говорит о своем отце» (Баратынский Е. А. Соч. / Изд. подг. Н. Е. Баратынский. Казань, 1884. С. 198).

<sup>28</sup> «Как бы эфирное там веет меж листов, / Как бы невидимое дышит» (Жуковский В. А. Славянка. С. 24).

<sup>29</sup> «Он убедительно пророчит мне страну, / Где я наследую бессмертную весну, / Где разрушения следов я не примечу, / Где в сладостной сени невянущих дубров, / У нескудеющих

использовано в прямом значении — тот, к которому есть доступ. Поэзия «элегической школы» дает множество примеров подобного употребления лексемы.<sup>30</sup> Оригинальность Баратынского заключается не в трансформации семантики слова, но в расширении сферы его употребления: «доступным» становится потустороннее. Точный, простой эпитет, полностью лишенный «идеальных» коннотаций, указывает на интеллектуальную трезвость, с которой поэт констатирует свои интуиции. Контакт с нездешним включается в кругозор героя, не разрушая рационалистического мировоззрения, но, напротив, усваивая его неаффективную строгость. Логическое обоснование этого явствует из текста элегии — никакого чуда, строго говоря, не было. Однако интеграция смыслов в пределах словосочетания происходит помимо логики: его содержание невозможно свести к тому, что человек «живет в плодах своих дел» — особенно в контексте заключительных стихов элегии. Второе выражение еще более интересно. Пророчество совершается силой откровения, «убедительно» же можно доказывать. Но в словах «убедительно пророчит» интуитивное переживание обретает несомненность рационального довода. Важно, что смысл меняется именно через смещение сочетаемых границ. Вот, например, что Жуковский пишет о «гении чистой красоты»:

И во всем, что здесь прекрасно,  
Что наш мир животворит,  
Убедительно и ясно  
Он с душою говорит.<sup>31</sup>

«Убедительно говорить» может и человек. Свойство достоверности остается за речью и лишь идеологически, мышлением переносится на откровение. Баратынский же включает рациональное в смысловую структуру самого пророчествования.

«Страна», куда скрылся «чистый ангел» в концовке «Славянки», не имеет образа. Лирическому «я» поэта она «знакома» в «смутной мечте», оставшейся от призрачной встречи. У Баратынского эта «страна» выглядит как *locus amoenus*, чьи традиционные атрибуты (дубровы, ручьи) обретают свойство вечности. В конце стихотворения, как и в начале, топос отсутствует в актуальной действительности, однако на этот раз с противоположным знаком: не как утрата «живительного мая», а как обещание «бессмертной весны».<sup>32</sup> «Посещение пленительной сени есть путешествие в прошлое, и путник признается, что он искал *прошлых лет воспоминанья* (господствующее время большей части «Запущения» — прошедшее). В концовке — очевидная обращенность к плану будущего, сопровождаемая, в частности, введением форм будущего времени (пророчит мне страну, я наследую, не примечу, встречу)».<sup>33</sup> Подобное соотношение темпоральных планов в высшей степени характерно для лирики Жуковского, где оно является не случайной особенностью конструкции, но прямым выражением мета-сюжета, который строится вокруг преодоления элегического времени. В различных вариациях эта структура встречается в элегиях «Сельское кладбище», «Вечер»

ручьев, / Я тень священную мне встречу» (*Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 302).

<sup>30</sup> «В селеенье каждом есть Твой храм / С сияющим крестом, / С молитвой сладкой и с твоим / Доступным алтарем» (*Жуковский В. А.* Песня бедняка // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 52); «Доступный друг веселью и страданью!» (*Плетнев П. А.* К Гнедичу // Плетнев П. А. Статьи. Стихотворения. Письма. М., 1988. С. 274); «Ни вдохновенья сладострастны, / Ни бред влюбленной головы, / Не милы вам! Иного мира / Жизнь и поэзию любя, / Вы им доступного кумира / Не сотворили из себя» (*Языков Н. М.* К \*\*\* // Языков Н. М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 287 (Библиотека поэта. Большая сер.)); «Люди железные, заживо зревшие область Аида, / Дважды узнавшие смерть, всем доступную только однажды» (*Жуковский В. А.* Одиссея // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 6. С. 180).

<sup>31</sup> *Жуковский В. А.* Лалла Рук // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 223.

<sup>32</sup> В других редакциях: «несрочную весну», «бессменную весну» (см.: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 304–305).

<sup>33</sup> *Топоров В. Н.* Встреча в Элизии. С. 213.

и «Славянка», в песне «Весеннее чувство», в «Песне бедняка» и множестве других стихотворений. Стоит отметить, что в некоторых текстах такая временная организация отсутствует только формально. Скажем, в стихотворении «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу» «гость небес» является также своеобразным посланником прошлого, а светлая мечта об освобождении, возникшая в последней строфе, не завершает произведение, но предвещает возвращение в безрадостную действительность. Однако и здесь сохраняется общая ценностная модель — ожидание «будущего, которое осуществило бы идеалы <...> прошлого». <sup>34</sup> В элегиях «Славянка» и «Запустение» эти идеалы представлены в сходно невещественных антропоморфных образах. Скульптурный «ангел», ставший «призраком» под взглядом героя Жуковского, у Баратынского превращается в «священную тень» отца. Традиция дважды усложнена: другой традицией, поскольку христианский «сын небес» становится темной античной «тенью», и плотью биографической конкретности, ведь речь идет о человеке, лично связанном с поэтом. Само же слово, называющее образ, возвращает читателя к «густой тени» деревьев из первого четверостишия. Элегия завершается мотивной рифмой, которая уподобляет тьму небытия ласковой темноте «пленительной сени».

Родство «Запустения» с лирикой Жуковского прослеживается на тематическом, мотивном и сюжетном уровнях, а также в поэтическом языке, ключевых образах и отдельных особенностях композиции. В текстах обоих авторов конфликт, возникающий из проживания элегического времени, разрешается контактом с инобытием, который свидетельствует о вечности. Однако герой «Славянки» проходит этот путь, не встречая на нем никаких препятствий. Хронотоп парка как будто сам ведет его к предельному погружению в прошлое, затем открывая возможность другого внутреннего пути. Эстетический отбор явлений организован так, что встреча с «эфирным посетителем» является естественным завершением и неизбежной кульминацией ряда: меланхолический пейзаж, задающий медитативное настроение, «мавзолеем», в котором живет «унылое воспоминание», снова виды природы, превращающиеся в картину наступающей ночи, и, наконец, «семейственная роща», где с лирическим «я» уже напрямую беседует «незримая душа». Хронотоп «Запустения», напротив, раз за разом не позволяет лирическому «я» встретиться с прошлым, обнаруживая свою одухотворенность вне прямой связи с памятью. Поэт прокладывает для традиционного сюжета новую траекторию, что вызывает масштабную трансформацию художественной структуры элегии. Меняется «чувствование», которое составляет основу этого жанра: сладкая меланхолия, не покидающая поэта в «Славянке», у Баратынского непрестанно осложняется то строгой наблюдательностью, то озадаченностью, а в кульминационный момент переходит в трезвый восторг прозрения. Все это отражается в слоге, которым написано стихотворение. Стремясь предаться воспоминаниям, герой сталкивается с изменившейся действительностью, из-за чего на место «уныния» встает «недоумение», и стилистически, и эмоционально не соответствующее элегическому языку. Надеясь восстановить в душе «виденья прежних дней» у вод знакомого пруда, он обнаруживает высохшее дно с расположившимися на нем осиными ульями; это привлекает к описанию бытовое слово «хозяйственный», но здесь же возникает и поэтизм «приют», обеспечивающий соотносимость образа с чистой областью поэтических значений. <sup>35</sup> Вместо «пленительной сени» лирическое «я» находит «заглохший Элизей» — его атрибуты описаны с эксплицированной ориентацией и на норму топоса, и на ее нарушение. Так, в частности, «растений фимиам» (или «аромат» «бережно взлелеянных цветов») превращается в «запах увяданья», а нежная «прохлада» становится «резкой». На первый взгляд, такие детали просто передают непосредственность впечатления, однако это оказывается иллюзией. Поэт вовсе не отказывается от идеальных денотатов, но размыкает их — позволяет хаосу внеэстетических феноменов оседать в структуре поэтических знаков,

<sup>34</sup> Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 11.

<sup>35</sup> «Далече воды утекли, / Их ложе поросло травой, / Приют хозяйственный в них улья обрели...» (Баратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 301).



размывая и деформируя ее. Одновременно с этим Баратынский строго блюдет законы стилистической точности, благодаря чему гармония Золотого века вбирает в себя диссонансы земных смыслов.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-136-143

© А. А. Карпов

### «АНЕКДОТ О ДВУХ РУССКИХ ЛИТЕРАТОРАХ»

«Анекдот о двух русских литераторах, вложенный в рамки китайской комедии» — так когда-то охарактеризовал пьесу О. И. Сенковского «Фаньсу, или Плутовка горничная» ученик и биограф писателя П. С. Савельев.<sup>1</sup> При публикации в журнале «Библиотека для чтения» она была представлена как перевод, выполненный неким провинциальным чиновником.<sup>2</sup> Действительно, основу произведения составила драма китайского автора Чжэн Гуан-цзу (Чжэн Дэ-хуэй; конец XIII — начало XIV века) «Tchao-meï'-hiang» («Ловкая наперсница»), перевод которой на французский язык вышел в Париже в середине 1830-х годов.<sup>3</sup> Сюжет произведения имел стереотипный для традиционной китайской литературы характер: молодые влюбленные — талантливый юноша Бей-Миньджан и прекрасная княжна циньская Сяо-Мань — при помощи хитроумной служанки героини Фаньсу преодолевают различные препятствия и в итоге соединяются после того, как Бей-Миньджан блестяще сдает необходимый для получения высокого чина государственный экзамен. Однако тривиальная схема любовной драмы была существенно преобразована и усложнена Сенковским за счет введения дополнительной линии и связанных с ней новых действующих лиц — сочинителя повестей и романов Ми-Лашуня, сопровождающего его «мальчика с горшком» и «книжных дел мастера» (т. е. литератора и журналиста) Пху-Лалиня.<sup>4</sup>

Осуществленную Сенковским переработку пьесы открывает Пролог, из которого мы узнаем, что Ми-Лашунь недавно написал повесть «Княжна Циньская», а Пху-Лалинь, «которого имя сделалось предметом омерзения во всем Среднем Царстве», разругал ее «в своем листке» за то, что автор «не напоил его рисовым вином» (с. 54). Ми-Лашунь преследует «злого ябедника» (с. 56), собираясь замазать ему рот дурно пахнущей желтой глиной (эта своеобразная «антикритика» и является содержанием горшка, который носит мальчик). Далее на сцене появляется Бей-Миньджан. Выясняется, что Пху-Лалинь несправедливо поносит и его стихотворения. Оба персонажа пускаются на поиски клеветника, который к тому времени уже успел перебраться в «восточную столицу» Китая, где познакомился с матерью Сяо-Мань — княгиней Хань и, выдавая повесть «Княжна Циньская», полную похвал в ее адрес, за собственное сочинение, сумел добиться ее расположения и обещания выдать за него свою дочь, ранее обещанную Бей-Миньджану.<sup>5</sup> Таким образом, Пху-Лалинь становится со-

<sup>1</sup> [Савельев П. С.]. Библиографический список сочинений Сенковского // Собр. соч. Сенковского (Барона Брамбеуса). СПб., 1858. Т. 1. С. СХХIII.

<sup>2</sup> Фаньсу, или Плутовка горничная. Китайская комедия. Сочинение знаменитого Джин-Дэхуэя. Буквально с китайского переводил на Кяхте и к сему переводу руку приложил: пограничный толмач, десятого класса Разумник Артамонов сын *Байбаков* // Библиотека для чтения. 1839. Т. 35. Ч. 2. Отд. II. Иностранная словесность. С. 53–140. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием номера страницы.

<sup>3</sup> *Рифтин Б. Л.* Русские переводы китайской литературы в XVIII — первой половине XIX в. // Восток в русской литературе XVIII — начала XX века: Знакомство. Переводы. Восприятие. М., 2004. С. 26.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> «Последняя моя проделка достойна знаменитого в древности плута Чхинь-джуана, — хвастается Пху-Лалинь. — Некто Ми-Лашунь издал <...> повесть под названием „Княжна Цинь-