

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской академии наук

На правах рукописи

Золотухин Вениамин Тимофеевич

**КНИГА ЕВГЕНИЯ БАРАТЫНСКОГО «СУМЕРКИ»
В ЖАНРОВОМ КОНТЕКСТЕ ЗОЛОТОГО ВЕКА**

Специальность 5.9.1. – Русская литература и литературы народов
Российской Федерации

Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
член-корреспондент РАН,
главный научный сотрудник
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
Виролайнен Мария Наумовна

Санкт-Петербург

2024

Содержание

Введение	3
Глава 1. Жанровая поэтика «Сумерек» в критике и литературоведении	14
§ 1. Жанровые особенности текстов «Сумерек» в прижизненных откликах на книгу стихов	16
§ 2. Поэтика жанров в сборнике «Сумерки»: этапы и проблемы изучения.....	24
Глава 2. Элегия как ораторский жанр.....	54
§ 1. «На что вы, дни!..»: сюжет «унылой» элегии в одическом ракурсе.....	64
§ 2. Поэтика оды в элегии «Осень»	75
Глава 3. Поэтика жанровых доминант в стихотворениях «Сумерек»	96
§ 1. Трансформация элегического канона: диалог с В. А. Жуковским и К. Н. Батюшковым	96
§ 2. Застольная и «русская» песня («Бокал», «Были бури, непогоды...»)	117
§ 3. Балладные контексты стихотворений «Ахилл» и «Приметы».....	130
§ 4. Антологическая лирика: поэтика малых форм	143
Глава 4. Жанровая полифония в стихотворениях «Сумерек».....	165
§ 1. «Рифма»: пиндарическая лирика, дружеское послание и «призывание Музы»	165
§ 2. «Последний Поэт»: шиллеровская баллада, лирическая песня и философическая ода.....	173
§ 3. «Что за звуки? мимоходом...»: переложение псалма и античная песня.....	183
§ 4. «Недоносок»: «русская» баллада, аллегорическая песня и элегические «смешанные ощущения»	190
§ 5. Жанровая композиция книги стихов «Сумерки»	196
Заключение	202
Список использованной литературы	205

Введение

Первое собрание сочинений Е. А. Баратынского,¹ по сей день пользующееся авторитетом среди исследователей творчества поэта, было подготовлено его сыном, Л. Е. Боратынским.² При работе над изданием редактор обратился за помощью к библиографу М. Н. Лонгинову, а в декабре 1860 года отправил ему письмо, в котором содержится следующий фрагмент:

«Перед своей кончиной батюшка, предполагая сделать 3-е издание своих сочинений, хотел разместить их по родам, при этом некоторые из своих стихотворений назвал лирическими, другим оставил заглавие элегий, третьи поместил в антологические и, наконец, в мелкие. Эпиграммы и послания составляют особые отделы, конечно, и поэмы».³

Эстетическая теория первой половины XIX века не знала термина «жанр», наиболее близким к нему по смыслу было слово «род».⁴ Впрочем, само по себе оно не являлось строгим понятием и обозначало любую разновидность чего угодно.⁵ Применительно к художественной литературе говорили об элегическом, драматическом, лирическом, антологическом и многих других «родах»,

¹ *Баратынский Е. А.* Сочинения. М., 1869. В «Летописи жизни и творчества Е. А. Баратынского» ее составитель А. М. Песков пояснял избранное им написание фамилии поэта так: «Видимо, окончательного решения этого вопроса и быть не может, ибо в пользу того и другого правописания существуют одинаково веские аргументы. Наш выбор определяется аргументом биографическим. Большая часть сведений Летописи относится к частной жизни поэта. Поэтому здесь предпочтено правописание *Баратынский*. Если бы нашей задачей стало обратное движение: от литературного творчества к частной жизни – выбор был бы противоположным» (*Песков А. М.* О правописании фамилии поэта // *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского* / Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 472). В настоящей работе, предметом которой является поэтика Баратынского, мы, следуя этой логике, избираем соответствующее написание фамилии.

² Подробнее об истории этого издания см.: *Бодрова А. С.* Поздняя лирика Баратынского: источники, история публикации, проблемы текстологии // *Баратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2012. Т. 3. Ч. 1. С. 488–497. В дальнейшем ссылки на это собрание сочинений даются в скобках с указанием тома, части и страницы. Все тексты, опубликованные в старой орфографии, оформлены в соответствии с современными нормами правописания.

³ Цит. по: *Бодрова А. С.* Поздняя лирика Баратынского: источники, история публикации, проблемы текстологии. С. 490.

⁴ См.: *Васильев А. З.* Из истории категории «жанр» // *Проблемы исторической поэтики.* 1990. № 1. С. 11.

⁵ См., например: *Кормилов С. И.* О теоретико-литературных представлениях Пушкина // *Михайловская пушкиниана.* М., 2001. Вып. 14. С. 80–81.

современное же значение закрепилось за термином гораздо позднее.⁶ Сын Баратынского, как видно из содержания письма, подразумевает под «родами» именно те художественные формы, которые сегодня называются жанрами. Однако указание на то, что жанровая рубрикация издания соответствует последней воле автора, не убедило Лонгинова, и Лев Боратынский продолжил защищать это решение со ссылкой на высказывания и автографы поэта.

«Вы не можете сомневаться в том, сколько я дорожу Вашим мнением и Вашими советами; считаю долгом сообщить Вам мои основания для разделения стихотворений батюшки по родам. Несмотря на то что в 1835 году они вышли без разделений, батюшка очень упирал на то, чтобы сделать третье издание с разделениями. Я думаю, что издание, как замыслил его сам автор, не будет без интереса для публики; это не помешает впоследствии сделать его в другом виде. <...> В отделах же я намерен, сколько возможно, придерживаться исторической последовательности. У меня сохранилось в памяти то, что батюшка говорил об этом распределении в Неаполе. Он почитал лирическими не одни гимны и оды, а все стихотворения, проникнутые в высшей степени восторгом и экзальтацией. Из своих сочинений он причислял к ним: «Финляндию», «Последнего Поэта», «Осень» и друг. Эпиграммы все переписаны им самим в особой тетрадке, с надписью: “Эпиграммы”, и так как в них более общего, нежели частного и личностей, то нет препятствий напечатать их под этим заглавием. К тому же личности без собственных имен. Есть особый отдел стихотворений *в альбом*. Антологические стихотворения недлинные, но заключающие в себе нечто грациозное, а чаще всего – глубокую мысль, как напр. «*Взгляните свежестью молодой*» и также: «*О мысль тебе удел цветка!*» и т. д. «Мадона» названа балладой. Послания и поэмы сами собой определяются и обозначены в заглавиях. Хотя в каждом стихотворении батюшки, если мне позволено выразить это мнение,

⁶ Как отмечает А. З. Васильев (см.: *Васильев А. З.* Из истории категории «жанр». С. 16–17), расхождение понятий «жанр» и «род» относится к началу 1920-х годов, а «четко и однозначно» гипо-гиперонимические отношения между ними были сформулированы только в 1930 году в статье А. Г. Цейтлина (см.: *Цейтлин А. Г.* Жанры // *Литературная энциклопедия*: В 11 т. М., 1930. Т. 4. Стб. 110).

заклучается и лиризм, и элегия, и цвет мысли и чувства, однако Вы видите, что в каждом из этих отделов есть довольно чувствительный оттенок, что есть гармония в этом распределении и что легко отыскать пьесу, которую желаешь, когда вздумается раскрыть книгу и кое-что прочесть; а кто захочет проследить исторический ход сочинений, как воображение внушало их автору в течение жизни, хотя Вы сами сознаетесь, что этого в точности определить невозможно, но Вами в этом отношении сделано все, что можно было сделать».⁷

Надежность любых мемуарных свидетельств не безусловна, но Лев Боратынский вспоминает вполне конкретный эпизод – разговор в Неаполе. И хотя сыну поэта в то время было 14 лет, а Лонгинову он пишет 16 лет спустя, нет никаких причин подозревать, что беседа с отцом, при которой, возможно, присутствовала и мать, является вымыслом. Изложенная в письме к Лонгинову классификация стихотворений близка к представленной в альбомах и тетрадях Н. Л. Боратынской, где тексты тоже сгруппированы «по родам».⁸ Отстаиваемые Львом Боратынским список рубрик и распределение произведений по этим рубрикам в целом соответствуют материалам Настасьи Львовны (см.: III-1, 414–424): «Финляндия» (до середины апреля 1820; 1823–1826), «Последний Поэт» (не позднее февраля 1835; не позднее 6 марта 1842) и «Осень» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала июня 1837) отнесены к «лирическим стихотворениям» (см.: III-1, 421), «Взгляните: свежестью молодой...» (1818 – начало 1819; 1823–1826) – к антологическим⁹ и т. д. Эпистолярные высказывания сына поэта и записи его вдовы дают основания считать, что жанровое мышление было свойственно Боратынскому даже в поздние годы жизни. Последнее справедливо и в отношении приведенных суждений о «лирической» и антологической поэзии,

⁷ Цит. по: *Бодрова А. С.* Поздняя лирика Боратынского: источники, история публикации, проблемы текстологии. С. 490–491. Подробнее об этой переписке см. там же.

⁸ Очевидно, письмо Л. Е. Боратынского составлялось с опорой на тетради матери. Вошедшие в них копии, вероятнее всего, делались уже после смерти поэта (см.: Там же. С. 464–466). Однако сами воспоминания о разговоре с отцом и его металитературных суждениях все же являются независимым свидетельством.

⁹ Этот текст, помещенный Н. Л. Боратынской в тетрадь с «мелкими стихотворениями», сопровождается припиской: «Антологич.» (III-1, 419).

которые, как будет продемонстрировано ниже, развивают понятия жанровой теории XVIII столетия. Несохранившийся план итогового издания, предполагавший разделение текстов «по родам», составляет любопытную параллель неосуществленному замыслу А. С. Пушкина, в 1836 году намеревавшегося опубликовать свои стихотворения с жанровой рубрикацией.¹⁰ Подобное совпадение замыслов двух центральных поэтов Золотого века¹¹ – лишь один из множества фактов, указывающих на то, что устоявшийся взгляд на судьбу жанров в эту эпоху требует существенной корректировки.

Лирика пушкинской поры традиционно рассматривается в рамках историко-литературной модели, предполагающей атрофию жанрового мышления. Тезис, согласно которому с начала «XIX века поэтика жанров сменяется, в сущности, поэтикой *устойчивых стилей*»,¹² был канонизирован в 1960-е годы благодаря работам Л. Я. Гинзбург. Новаторский взгляд исследовательницы на развитие поэзии, убедительность построений, тонкость анализа объясняют доверие позднейших литературоведов к этому постулату. Тем не менее в современной филологии оформилась и противоположная тенденция, связанная со все возрастающим вниманием к поэтике жанров. Труды О. А. Проскурина,¹³ С. Я. Сендеровича,¹⁴ В. И. Козлова,¹⁵ В. М. Марковича,¹⁶ М. Н. Виролайнена¹⁷ и других ученых, на которые во многом ориентируется настоящая диссертация, показывают,

¹⁰ См.: Ларионова Е. О. Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года // Пушкинская конференция в Стенфорде, 1999: Материалы и исследования. М., 2001. С. 271–288.

¹¹ Близкую аналогию находим и в истории прижизненных изданий В. А. Жуковского. Поэт отступил от жанровой композиции лишь в 1849 г. – по инициативе П. А. Плетнева, предложившего жанрово-хронологический принцип. Однако уже по выходе издания Жуковский составил к нему своего рода указатель, в котором произведения распределены по жанровым рубрикам (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).

¹² Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964. С. 19.

¹³ Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.

¹⁴ Сендерович С. Я. Фигура сокрытия: Избранные работы: В 2 т. М., 2012. Т. 1.

¹⁵ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М., 2012.

¹⁶ Маркович В. М. Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература. 2015. № 2. С. 5–28.

¹⁷ Виролайнен М. Н. О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. 2021. № 4. С. 7–26.

насколько продуктивной может быть жанровая оптика при изучении лирики Золотого века. Несмотря на то что названные авторы решают, в сущности, одну и ту же задачу, обращает на себя внимание разность их теоретических установок. В. М. Маркович в своем классическом анализе «Деревни» (1819) Пушкина пользуется терминологическим аппаратом Л. Я. Гинзбург. Обнаруживая в стихотворении черты, восходящие к дружескому посланию, идиллии, сатире и другим жанрам, он приходит к выводу, что текст строится на совмещении «нескольких разнородных устойчивых стилей, “правильно” распределенных между отдельными композиционными единицами».¹⁸ В приведенном заключении слова «устойчивые стили» легко могли бы быть заменены на «жанры» (тем более что, скажем, описание «стилистики» дружеского послания включает в себя оппозицию «малого» и «большого» миров и другие не собственно стилевые элементы). О. А. Проскурин, находя в «Бесах» (1830) признаки баллады, интерпретирует текст как «диалогическую реплику на балладное творчество Катенина».¹⁹ Последний тезис получает свое объяснение в общем взгляде исследователя на лирику позднего Пушкина: она «включает в себя диалог <...> с разнообразными жанровыми традициями и стоящими за ними идеологическими и эстетическими системами».²⁰ Оригинальную концепцию предложил С. Я. Сендерович. По его мнению, лирика «Золотого века <...>, иначе говоря, эпохи Романтизма, была в высокой степени сознательна в своей жанровой ориентации». В это время «канон жанровых предписаний, связанный с эпохой классицизма, отошел в прошлое», однако «романтики <...> остро сознавали жанровую природу литературы – неканоническим образом, который можно охарактеризовать как органический».²¹ Любопытно, что, с точки зрения исследователя, романтизм принес с собой не разрушение, но переосмысление жанровой системы, которая, перестав быть обязательной, осталась естественной. Отчасти сходный взгляд высказан

¹⁸ Маркович. В. М. Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века. С. 21. Курсив наш. – В. 3.

¹⁹ Проскурин. О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. С. 228.

²⁰ Там же. С. 242.

²¹ Сендерович С. Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Т. 1. С. 472.

М. Н. Виролайнен: система «родов поэзии», с детства знакомая современникам Пушкина из учебных пособий по поэтике и риторике, являлась для них «чем-то вроде таблицы умножения, которая запоминается однажды и на всю жизнь».²² Органичность жанрового мышления позволяла формам «быть проницаемыми, оставаясь определенными».²³ Жанры могли обретать новые признаки, переходить друг в друга и взаимодействовать в пределах одного текста. Подобное взаимодействие исследовательница называет «полифоническим», поскольку языки жанров при их соединении «слышны, как слышны голоса инструментов в оркестре».²⁴ Наиболее радикальную позицию формулирует В. И. Козлов, который, опираясь на жанровую теорию Бахтина и русских формалистов, утверждает, что «послежанровой эпохи не существует».²⁵ По его мнению, жанр «в неканоническую эпоху перестал функционировать в качестве литературной нормы, но как особый способ художественного завершения он никуда не исчез».²⁶ Более того, «в русской литературе последних двух веков» он существовал как «явление *магистральное*», а не «остаточное, осколочное <...>, следовательно, маргинальное».²⁷ В соответствии с этим положением исследователь прослеживает историю русской элегической поэзии (во множестве ее разновидностей) от конца XVIII до конца XX вв.

Разумеется, список ученых, писавших о жанрах в лирике Золотого века, может быть расширен.²⁸ Однако уже из сказанного достаточно очевидно, что в современной филологической науке появляются разные историко-литературные модели, которые позволяют интерпретировать жанровые процессы пушкинской поры. Позиции исследователей варьируются от убежденности в том, что произошло полное преодоление поэтических «родов» – до постулирования

²² Виролайнен М. Н. О жанровой природе лирики Золотого века. С. 13.

²³ Там же. С. 19.

²⁴ Там же. С. 26.

²⁵ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. С. 14.

²⁶ Там же. С. 14–15.

²⁷ Там же. С. 12.

²⁸ Ссылки на труды современных исследователей, писавших о жанровой поэтике Баратынского, приведены в первой главе работы.

принципиальной невозможности их преодоления. Представляется, что применительно к эпохе в целом можно говорить и о сохранении, и об упразднении жанрового сознания. Так, тезис Б. М. Эйхенбаума об отсутствии в лирике юного Лермонтова «классических жанров»²⁹ справедлив, как подчеркивает ученый, именно по отношению к творчеству этого поэта: «между 1825-м и 1830-м годами лежит граница, резко отделяющая два соседних поколения. Еще у Рыльева и у Полежаева мы находим и оды, и послания – у Лермонтова их уже нет, как нет и классических элегий».³⁰ Иными словами, в литературе Золотого века действительно сосуществуют разные, подчас совершенно противоположные процессы: эклектическое смешение жанров – и их полифоническое соединение, неожиданные трансформации – и не менее неожиданное воспроизведение поэтики «мертвых» или «устаревших» «родов». Все названные случаи, как и всех упомянутых исследователей, объединяет одно: принципиальная возможность обнаружения жанровых структур (или их «следов») в нетрадиционном поэтическом тексте.

Актуальность представленной к защите диссертации определяется назревшей в современной науке необходимостью усилить внимание к поэтике жанров. Представление об атрофии жанрового мышления в лирике Золотого века на долгие годы вытеснило эту проблему на периферию исследовательского поля, и в результате возникли существенные лакуны в изучении художественных процессов. Одна из подобных лакун – поэтика жанров в текстах позднего Баратынского, заслоненная преимущественным интересом к нему как к «поэту мысли». Такой ракурс предполагает анализ разнородных стихотворений безотносительно их жанровых дефиниций, подмененных условным термином «философская лирика». Между тем, как мы постараемся показать в настоящей работе, именно творческое переосмысление канонических форм составляет важнейший аспект писательского мастерства изучаемого автора, тем более что указание на его «классическое» воспитание является общим местом в суждениях

²⁹ Эйхенбаум Б. М. Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924. С. 101.

³⁰ Там же.

критиков и филологов. Восполнение указанной лакуны определяет **новизну** исследования. При этом вопрос о принадлежности Баратынского к тому или иному литературному направлению по принципиальным соображениям будет вынесен за рамки рассмотрения. Причины такого решения заключаются в следующем.

Тезис об упразднении поэтики жанров был выдвинут за несколько десятилетий до Гинзбург, и контекст, которым он был мотивирован, сегодня вызывает вполне справедливые сомнения. В советском литературоведении 1930–1940-х гг. разрушение жанровой системы связывалось с движением к романтизму³¹ или реализму,³² причем именно последний взгляд послужил обоснованием теории «устойчивых стилей». Оба построения идут от общего к частному: общий постулат – представление о наступившей эпохе романтизма или реализма – предписывает определенный взгляд на частное. Так, например, если романтизму чужд рационализм, если романтизм практикует не размежевание форм, а их произвольное смешение, то дифференциация жанров в романтической поэзии должна интерпретироваться как пережиток предшествующей эпохи. Подобная логика имеет два недостатка. Во-первых, она строится на априорном допущении, требующем истолковывать материал в рамках некоей предзаданной схемы. Во-вторых, сама эта схема вовсе не бесспорна. Представление о реализме поэтов пушкинского круга на сегодняшний день утратило актуальность, а романтизм в лирике Золотого века остается серьезным научным вопросом, который, несмотря на обилие посвященных ему трудов,³³ едва ли можно считать вполне решенным.³⁴

³¹ ««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 // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16–18. С. 425).

³² Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М.; Л., 1941. С. 483–484.

³³ См., например: Вопросы романтизма в русской литературе. Казань, 1963; Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966; Проблемы романтизма: Сб. статей. М., 1967; Манн Ю. В. Русская философская эстетика: (1820–1830-е гг.). М., 1969; Европейский романтизм. М., 1973; К истории русского романтизма. М., 1973; Маймин Е. А. О русском романтизме. М., 1975; Проблемы романтизма в художественной литературе и критике. Казань, 1976; Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976; Русский романтизм. Л., 1978; На путях к романтизму: Сб. науч. трудов. Л., 1984; Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.

³⁴ Эта проблема была сформулирована Ю. Н. Тыняновым еще в 1920-е гг.: «Большинство попыток определить романтизм и классицизм было не суждением о реальных направлениях

Поэтому рабочей гипотезой, принятой в данной диссертации, является сформулированная М. Н. Виролайнен концепция «жанровой полифонии». С одной стороны, предложенный исследовательницей взгляд позволяет рассмотреть поэтику жанров как таковую – без привлечения оптики литературных направлений. С другой – он не претендует на универсальное описание жанровых процессов, но основывается на анализе культуры интересующей нас эпохи.

Теоретической проблемой является и категория жанра, имеющая множество противоречивых определений.³⁵ Источником затруднения следует считать саму природу описываемого феномена: в Золотом веке он часто распознавался по не всегда формализуемым («чувствование») и почти всегда необязательным признакам, каждый из которых, взятый сам по себе (размер, строфика, мотивы, топка, лирический сюжет и т. д.), не выполнял дифференцирующей функции. Приведем лишь один пример. Важной особенностью антологической эпиграммы был элегический дистих, но эпиграммы в антологическом «роде» нередко писались вольным ямбом или александрийцем. При этом дистих допускал экспериментальное использование в других жанрах: таковы, скажем, ранние опыты

литературы, а стремлением подвести под эти понятия никак не укладывавшиеся в них многообразные явления». «Подходя с готовыми критериями “классицизма” и “романтизма” к явлениям тогдашней русской литературы, мы прилагаем к многообразным и сложным явлениям неопределенный ключ, и в результате возникает растерянность, жажда свести многообразное явление хоть к каким-нибудь, хоть к кажущимся простоте и единству. Таков выход, продиктованный историкам самим определением романтизма, которое сложилось не во время борьбы 20-х годов, а позднее, — определением, в котором сложные явления предыдущего литературного поколения, уже стертые в памяти позднейшего, были приведены к насильственному упрощению» (Тынянов Ю. Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 24, 51). Итоги полемики о романтизме, происходившей в XX веке, подводит А. В. Михайлов: «...как только мы пробуем узнать, что такое барокко, или пытаемся назвать его отличительные черты, мы начинаем следовать той логике, согласно которой и “барокко”, и все иные слова-обозначения как вполне однотипны, однородны, одноосновны, так и вполне подлежат некоторым формально-логическим операциям: за каждым из таких слов тогда стоит своя сущность с ее признаками (субстанция с акциденциями), а все эти сущности, взятые вместе, складываются в единую картину истории литературы, разворачивающейся на своем едином основании. Из подобных представлений проистекают стремления во что бы то ни стало дать, например, определение романтизма, поэтому таких определений насчитывается уже много сотен, причем эти дефиниции несколько не продвигают вперед наше знание романтизма» (Михайлов А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб., 2007. С. 80–81).

³⁵ См. об этом: Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание. Екатеринбург, 2010. С. 10–16.

Кюхельбекера («Элегия» (1817; 1820), «Элегия» (1820 <?>), «Закуп» (1823)), в которых поэт стремился привить русской элегии «Тибуллов размер». Вопрос, неразрешимый в теории, тем не менее решается на практике – через ориентацию на норму жанра, то есть максимально полный комплекс его признаков, не обязательно целиком представленный в каждом стихотворении. Этим определяется отбор **материала**, осуществленный в настоящем исследовании. Не ставя перед собой цели описать эволюцию поэтических «родов» во всем ее многообразии, мы, как правило, будем обращаться к тем художественным произведениям и эстетическим трактатам, которые воплощают и кодифицируют актуальный для конкретного стихотворения Баратынского жанровый канон. Большинство подобных текстов возникли в первые десятилетия XIX века, и все же время их создания может сильно различаться в зависимости от того, о каком жанре идет речь. Так, например, при анализе одической поэтики исследователь не может ограничиться контекстом пушкинской поры: эта задача требует привлечения лирических и металитературных высказываний XVIII столетия, по сей день определяющих представление о канонической оде.

Центральный **объект** диссертации – книга стихов «Сумерки», **предмет** исследования – жанровая природа вошедших в нее произведений. Выбор итогового сборника продиктован тем, что он создавался на исходе Золотого века, когда, казалось бы, все основные тенденции эпохи должны были угаснуть, а процесс распада жанровой системы – достигнуть своего логического завершения. **Целью** диссертации является описание поэтики жанров в стихотворениях «Сумерек». Ряд поставленных **задач** обусловлен художественной спецификой рассматриваемого материала. Первая из них – установление жанровой природы анализируемых произведений. Некоторые тексты обнаруживают преимущественную связь с какой-нибудь одной формой, другие же возникают из диалога или полилога нескольких «родов». Вторая задача связана с предыдущей. Жанровая атрибуция произведений требует соотнесения с исторически релевантными дефинициями (принадлежащими самому автору или его вдове, предложенными в прижизненных публикациях и в критике), с «пиитиками» эпохи классицизма и Золотого века, с

художественной практикой современников и предшественников Баратынского. Наконец, третья задача состоит в том, чтобы выявить функцию различных жанровых структур в механизме смыслообразования – каждого отдельного стихотворения и книги стихов в целом. В задачи диссертации не входит одинаково развернутое описание всех текстов «Сумерек». Каждый из них получит жанровую характеристику, но степень обстоятельности анализа будет определяться сложностью жанровой природы конкретного произведения. В тех немногочисленных случаях, когда стихотворение исчерпывающе проанализировано другими учеными в интересующем нас аспекте, мы кратко представим результат их работы с соответствующими ссылками.

В диссертации использованы историко-литературный, поэтологический, имманентный и компаративный **методы** анализа.

Работа состоит из Введения, четырех глав и Заключения. В первой главе реконструируется история вопроса. Во второй главе рассмотрено взаимодействие в стихотворениях «Сумерек» художественных принципов оды и элегии – ведущих жанров классицизма и школы «гармонической точности». Третья глава посвящена чертам отдельных «родов» в тех текстах сборника, для которых возможно установление доминирующего жанрового начала. В четвертой главе диссертации описаны стихотворения «Сумерек», художественная структура которых рождается из полифонического соединения разных жанровых форм. В Заключении подведены итоги работы.

Глава 1. Жанровая поэтика «Сумерек» в критике и литературоведении

Металитературные суждения Баратынского представляют несомненный комментаторский интерес. Некоторые из них показывают, насколько глубоко в литературном сознании поэта были укоренены классицистические установки. Вот, например, как автор «Наложницы», которую А. М. Песков называет опытом «эклектического» романа,³⁶ размышляет о морали в поэзии: «...сии писатели (Г. Р. Державин, И. И. Дмитриев, И. Ф. Богданович, К. Н. Батюшков, А. С. Пушкин. – В. З.) не ограничивались выражением одного чувства; <...> подражатель Анакреона в то же время певец Фелицы, певец Бога; <...> автор стихотворения “Счет поцелуев” в то же время творец “Ермака” и переложитель высоких песней Давида; <...> “Душенька” изобилует не одними сладострастными картинками; <...> между шаловливыми стихотворениями Батюшкова есть и унылые, есть и высокие; <...> автор “Руслана” в то же время автор “Годунова”; и <...> никто не принуждает читателя в целой книге стихотворений твердить одно для него соблазнительное, когда, перевернув страницу, он найдет другое, впечатление которого исправит впечатление первого...».³⁷ В процитированном отрывке неукоснительно соблюдены основополагающие «классические» правила: строгая иерархия ценностей и рационалистическая расчлененность сознания, отраженные в четкой дифференциация жанров. Тем не менее в этом же предисловии, согласно мнению Д. М. Хитровой, прослеживается точное совпадение с позицией «московских романтиков», в частности И. В. Киреевского: полнота описания утверждается в

³⁶ Песков А. М. Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского // *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского*. С. 37. Выражение «эклектический роман» принадлежит самому Баратынскому (См.: *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского*. С. 256 (письмо Е. А. Баратынского к И. В. Киреевскому, вторая половина мая – начало июня 1831 г.)). См. также эпистолярные рассуждения об «эклектической философии» и «эклектическом веке» (*Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского*. С. 257 (письмо Е. А. Баратынского к И. В. Киреевскому, вторая половина мая – начало июня 1831 г.)).

³⁷ *Баратынский Е. А.* Наложница. М., 1831. С. 20–21.

качестве главного критерия оценки литературного произведения, литература вообще уподобляется науке и т. д.³⁸

Не ставя перед собой специальной задачи охарактеризовать эстетические взгляды Баратынского, мы будем обращаться к его высказываниям в тех случаях, когда они позволяют прокомментировать поэтику конкретных текстов. Заметим, однако, что и рассуждения о нравственности «вакхических песней» в предисловии к поэме «Наложница»,³⁹ и употребления жанровых дефиниций в отзыве на «Тавриду» (опубл. 1827) А. Н. Муравьева,⁴⁰ и эпистолярные упоминания термина «элегия»⁴¹ скорее *опираются* на различие художественных форм, чем эксплицируют его принципы. Наиболее богатый материал для реконструкции системы поэтических «родов» дают «пиитики» Золотого века, однако исключительно ценные наблюдения содержатся и в современных поэту критических отзывах на «Сумерки», и в позднейших филологических исследованиях вошедших в книгу произведений. В обзоре литературы,

³⁸ См.: Хитрова Д. М. Литературная позиция Е. А. Баратынского 1820-х – первой половины 1830-х годов: Дис. ...канд. филол. наук. М., 2005. С. 141–142.

³⁹ «Иностранные литературы имеют книги, по счастью, неизвестные в нашей: это подробные откровения всех своенравий чувственности, подробныя хроники развращения <...> С творениями, о которых мы говорили, не должно смешивать эротические стихотворения, вакхические и застольные песни. Не упоминая уже о том, что из похвал красоте не следует позволительности разврата, в эротической поэзии чувственность обыкновенно уравнивается чувством, и большая разница — живописать красоту, обладание которой может быть беспорочным, и живописать своенравия разврата, которые нельзя удовлетворить без преступления. Славить вино и обеды — не значит проповедывать пьянство и обжорство. Каждый это понимает. <...> Батюшков, Пушкин, написавшие несколько эротических элегий и вакхических песней, конечно, не безнравственные писатели» (*Баратынский Е. А. Наложница*. С. 17–20).

⁴⁰ См. замечание о простоте как достоинстве «лирической поэзии», упоминание «эпиграмматического остроумия» и т. д. (Литературная критика 1800–1820-х годов / Сост., примеч. и подгот. текста Л. Г. Фризмана. М., 1980. С. 251, 254).

⁴¹ «Напишу несколько элегий и засну спокойно. Поэзия чудесный талисман: очаровывая сама, она обессиливает чужие вредные чары» (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 161 (письмо Е. А. Баратынского к Н. В. Путьге, начало августа 1825 г.)); «Твори прекрасное, и пусть другие ломают над ним голову. Как ты отделал элегиков в своей эпиграмме...» (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 173 (письмо Е. А. Баратынского к А. С. Пушкину, после 7 января 1826 г.)); «Кстати, послание к Языкову <...> и элегия <...>, которую ты называешь европейской, принадлежит “Европейцу”» (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 279 (письмо Е. А. Баратынского к И. В. Киреевскому от 29 ноября 1831 г.)). Исключение составляет эпистолярное высказывание об «Осени» (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 337), о котором пойдет речь ниже.

представленном в данной главе, описывается история осмысления жанровой поэтики стихотворений, включенных в «Сумерки». Особое внимание уделено тем жанровым дефинициям, которые стихотворения сборника получали в критике и литературоведении.

§ 1. Жанровые особенности текстов «Сумерек» в прижизненных откликах на книгу стихов

Суждения критиков о жанровой природе стихотворений, вошедших в «Сумерки», во многом соответствуют репутации Баратынского, которая сложилась уже на заре его литературной жизни. В сознании современников он был прежде всего мастером «элегического рода»⁴² – это представление зафиксировано в самом, должно быть, знаменитом отклике на его стихотворения: «Баратынский – прелесть и чудо, “Признание” – совершенство. После него никогда не стану печатать своих элегий».⁴³ Репутация «русского Парни», претерпев значительные трансформации, сохраняется за поэтом и к концу 1820-х годов.⁴⁴ Эволюция его эстетических взглядов, происходившая в следующем десятилетии, заставляет современников по-новому осмыслить это представление, но в целом оно скорее развивается, чем разрушается. Так, например, Н. А. Мельгунов в 1838 году пишет о Баратынском как о «поэте мысли»: «Баратынский по преимуществу поэт элегический, но в своем втором периоде возвел личную грусть до *общего* философского значения, сделался

⁴² См., например: Кудрявкин С. С. Жанровое призвание Е. А. Баратынского в понимании русской критики XIX века // Литературные отношения русских писателей XIX – начала XX века. М., 1995. С. 95–106; Мартыненко А. Е. А. Баратынский и «Ученая республика»: К истории формирования литературной репутации поэта // Пушкинские чтения в Тарту. 6. Тарту, 2020. Вып. 2. Пушкинская эпоха. Pushkin's Era (Acta Slavica Estonica XII).

⁴³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] М.; Л., 1937. Т. 13. С. 84 (письмо к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 г.).

⁴⁴ См.: Хитрова Д. Литературная позиция Баратынского и эстетические споры конца 20-х гг. // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева. Тарту, 2004. С. 149–180.

элегическом поэтом современного человечества. “Последний поэт”, “Осень” и пр. это очевидно доказывают».⁴⁵

«Амплуа» элегика продолжает определять мнения критиков о поэте и в начале 1840-х годов. П. А. Плетнев, написавший про раннего Баратынского, что тот «идет новою, своею дорогою»⁴⁶ в жанре элегии, в кратком отзыве на книгу стихов «Сумерки» повторяет это суждение. Рецензент характеризует ее автора как «писателя, столько же открывшего новых воззрений на жизнь, новых картин, незамеченных до него оттенков в красках элегического рода, сколько Крылов в области аполога».⁴⁷ Приведенная в статье обширная цитата из элегии «Осень» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала июня 1837) призвана, по словам критика, проиллюстрировать его замечания о Баратынском, в частности, мысль об исключительном мастерстве поэта в элегическом жанре. Вероятно, поэтому Плетнев акцентирует читательское внимание на жанровой принадлежности стихотворения: «Осень», опубликованная в книге стихов без указания «рода», в отзыве «Современника» приводится с ним. Стоит отметить, что сходный взгляд на творчество Баратынского критик излагает и в некрологической статье, где сказано, что В. А. Жуковский «первый почувствовал в Баратынском истинное, оригинальное элегическое настроение, талант в полном значении слова».⁴⁸ Здесь же содержатся и другие интересные замечания о жанровой специфике произведений поэта. К примеру, стихотворение «Пора покинуть, милый друг...» (1820; 1823–1826) Плетнев описывает как «шуточное послание», которое «неожиданно» превращается в «элегию, столь нежную и полную умилительного чувства, что нельзя читать ее без участия».⁴⁹ Элегиями в шутку названы и

⁴⁵ Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 344 (письмо к А. А. Краевскому от 14 апреля 1838 г.).

⁴⁶ Плетнев П. А. Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах // Северные цветы на 1825 год. СПб., [1824]. С. 66.

⁴⁷ Плетнев П. А. [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. В 12; 88 и II стран. // Современник. 1842. Т. 27. № 3. С. 97.

⁴⁸ Плетнев П. А. Евгений Абрамович Баратынский // Современник. 1844. Т. 35. № 9. С. 300.

⁴⁹ Там же. С. 312.

эпиграммы Баратынского, «потому что многие от них смеялись действительно до слез».⁵⁰

В. Г. Белинский, занятый в рецензии на «Сумерки» преимущественно идейным спором с мрачной историософией Баратынского, оценивает поэта исходя из общего представления о развитии русской словесности. Защищая собственные прогрессистские воззрения, восходящие к философии Гегеля и французскому «утопическому социализму»,⁵¹ критик излагает историю общественной мысли, соотнося ее с историей жанровых форм. «Торжественное», докарамзинское поколение с его одами, эпическими поэмами и трагедиями⁵² сменяется поколением «чувствительным»: «...с Карамзиным начинается совершенно новая литература и совершенно новое общество: к стукотне громких од до того прислушались, что уж больше писали и хвалили их (и то по преданию), чем читали; плакали над “Бедною Лизою”, твердили нежные стихи ее творца».⁵³ В начале следующей эпохи русская литература представляла собой «смешение разных элементов, новое и старое, дружно действовавшее: Капнист допевал свои длинные элегические рассуждения в стихах; Озеров сделал из французской трагедии все, что можно было сделать из

⁵⁰ Там же. С. 320.

⁵¹ Эволюция взглядов Белинского является сложной научной проблемой, насчет которой исследователи порой высказывают диаметрально противоположные мнения. Так, например, Н. О. Лосский полагает, что в начале 1840-х годов Белинский «отвергает философию Гегеля» и затем увлекается утопическим социализмом (*Лосский Н. О. История русской философии*. М., 1991. С. 59–60), а В. Террас, напротив, считает, что в философском отношении Белинский остается «гегельянцем» до конца жизни (*Terras V. Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*. Madison, 1974. P. 62). Применительно к прогрессистскому представлению об истории, изложенному в статье о «Сумерках», более убедительной представляется точка зрения Терраса, поскольку в данном случае французское и немецкое влияния не конфликтуют, но дополняют друг друга. Это оказывается возможным благодаря тому, что «историческая концепция Сен-Симона, в рамках которой человечество движется к совершенству через последовательность чередующихся *époques organiques* и *époques critiques*, <...> напоминает гегельянскую модель истории» (*Ibid.* P. 72).

⁵² «И теперь еще на Руси есть целая публика, хотя и небольшая, которая от всей души убеждена, что Ломоносов “наших стран Малерб и Пиндару подобен”, что Херасков – “наш Гомер, воспевший древни брани, России торжество, падение Казани”, что Сумароков <...> в трагедиях далеко оставил за собою и Корнеля, и Расина, и господина Вольтера, и что с этими тремя поэтами кончился цветущий век российской словесности» (*Белинский В. Г. [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского*. Москва, 1842. Стихотворения Евгения Баратынского. Две части. Москва, 1835 // *Отечественные записки*. 1842. Т. 25. № 12. С. 51, 5-я паг.).

⁵³ Там же.

нее для России <...> Крылов продолжал создание народной басни; <...> князь Вяземский был творцом особенной, так называемой светской поэзии».⁵⁴ В эту эпоху начинает свое поприще Жуковский, который, в части своих произведений следуя за Карамзиным, вместе с тем вносит «романтический элемент в русскую поэзию: вот его великое дело, его великий подвиг».⁵⁵ Однако для того чтобы осмыслить новаторство Жуковского, русской публике потребовалось время, первоначально же поэта называли «балладником, певцом могил и привидений».⁵⁶ Следующий период начался с приходом Пушкина, когда нарастающее самосознание общества вызвало интерес к историческим и сатирическим сочинениям. «Пользуясь этим направлением времени, некоторые ловкие литературщики с успехом пустили в ход разные нравоописательные, нравственно-сатирические и исправительно-исторические романы и повести <...> В Гоголе это направление нашло себе вполне достойного и могучего представителя».⁵⁷ Приведенные фрагменты исторического экскурса, который предлагает Белинский, не отражают всей полноты нарисованной критиком картины, но показывают, что смена жанровых предпочтений истолкована им как свидетельство эволюции культурного сознания. Литературные формы несут в себе «дух эпохи», их динамика – возникновение, борьба, отживание – выражает изменение общественных ценностей, смену идей и настроений.

В жанровых терминах критик определяет и творческую индивидуальность Баратынского. «Если мы скажем, что преобладающий характер поэзии г. Баратынского есть *элегический*, то скажем истину <...> Что такое *элегический тон* в чьей бы то ни было поэзии? – грустное чувство, которым проникнуты создания поэта. Но чувство само по себе еще не составляет поэзии: надо, чтоб чувство было рождено идеею и выражало идею. <...> К чести г. Баратынского должно сказать, что *элегический тон* его поэзии происходит от думы».⁵⁸ Разбор отдельных текстов

⁵⁴ Там же. С. 53.

⁵⁵ Там же. С. 52.

⁵⁶ Там же. С. 53.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же. С. 56–57.

Белинский строит как полемику с пессимистической философией поэта, с его фаталистическим отношением к приходу «железного века» – цивилизации промышленности, науки и прогресса, чреватой самоотчуждением человека. Критик восстает против высказанной в стихотворениях «идеи», которую он считает виновницей «элегического характера» лирики Баратынского и ее «величайшим недостатком». Поэт, чуждый прогрессивной эпохе своей «господствующей мыслью», не может стать выразителем «духа времени», сыграть подлинно историческую роль в развитии общественного сознания. Он обречен на трагический разрыв с современностью, за которым, в соответствии с воззрениями Белинского, неизбежно следуют оскудение таланта и/или утрата «справедливо стяжанной» славы. Даже художественное совершенство произведений не извиняет ошибки в истолковании хода истории. Вот, например, что в статье говорится о заключительной строфе «Последнего Поэта» (не позднее февраля 1835; не позднее 6 марта 1842): «Опять повторяем: какие дивные стихи! Что, если бы они выражали собою истинное содержание! О, тогда это стихотворение казалось бы произведением огромного таланта! А теперь, чтоб насладиться этими гармоническими, полными души и чувства, стихами, надо сделать усилие: надо *заставить себя* стать на точку зрения поэта, согласиться с ним на минуту, что он прав в своих воззрениях на поэзию и науку; а это теперь решительно невозможно!.. И оттого впечатление ослабевает, удивительное стихотворение кажется обыкновенным».⁵⁹ Таким образом, в статье «Отечественных записок» «элегический тон» поэзии Баратынского интерпретируется не только как ее основное настроение, но и как важнейший симптом пессимистического заблуждения, которое предопределяет литературный «упадок» несвоевременного поэта.

Рецензия «Отечественных записок» оказала огромное влияние на историческую судьбу лирики Баратынского. Мало кто из последующих критиков и исследователей обходится без упоминания имени Белинского – хвалебного,

⁵⁹ Там же. С. 58–59.

полемиического или нейтрально-аналитического. Так, во второй половине XIX в. на эту статью о «Сумерках» ссылаются С. А. Андреевский, С. А. Венгеров, А. Н. Пыпин. Обращаются к ней и исследователи XX века.

Взгляду на Баратынского как на певца элегической грусти противостоит другая точка зрения, также сформулированная уже в 1820-е годы. Сущность ее была высказана С. П. Шевыревым, который, рецензируя сборник 1827 года, объявил его автора скорее поэтом формы, «нежели мысли и чувства». Отметив «щеголеватость выражений», «чистоту и гладкость слога», «дидактический тон» и другие подобные черты, критик пришел к неизбежному выводу о «заметном влиянии французской школы». ⁶⁰ Некоторые из приведенных характеристик могут показаться нейтральными или даже положительными, однако в устах «любомудра» все они превращались в приговор. Признавая за стихами внешние достоинства, вроде «мастерской отделки», Шевырев на деле обвинял Баратынского в однообразии, поверхностной рассудочности и приверженности устаревшему «французскому суеверию». ⁶¹ Вердикт критика «Московского вестника» был повторен в ранней статье Белинского, чью оценку, данную за семь лет до выхода «Сумерек», можно проиллюстрировать ироническим восклицанием: «И говорят еще иные, что XVIII век кончился!...». ⁶² Отказав «паркетной музе» поэта в глубине, основанием его творчества Белинский назвал «ум, изредка задумчиво рассуждающий о высоких человеческих предметах, почти всегда слегка

⁶⁰ Шевырев С. П. Обзорение русской словесности за 1827 год // Московский вестник. 1828. Ч. 7. № 1. С. 71.

⁶¹ Более поздняя статья Шевырева содержит отзыв на элегию «Осень», в котором такое представление о поэте одновременно развито и пересмотрено (см.: Шевырев С. П. Перечень Наблюдателя // Московский наблюдатель. 1837. Ч. 12. С. 319–323). Давая высокую оценку стихотворению, критик отмечает в нем борьбу новых смыслов со старыми формами. В «мир глубокой мысли» муза Баратынского «вносит <...> красоту прежних форм, но эти формы как будто тесны для широких дум поэта. Легкий стих слишком хрупок и ломок, чтобы служить оправою полновесному алмазу мысли. Еще не всегда ей покорный, он иногда даже темен и непонятен простому глазу: впрочем, свойство глубины – темнота» (Там же. С. 320). Форму «Осени» Шевырев связывает с традицией дескриптивной поэзии: по этому признаку он сближает элегию с ранней «Финляндией» (до середины апреля 1820; 1823–1826). Склонность Баратынского к описательной поэзии отмечена и в статье Сенковского, о которой речь пойдет ниже.

⁶² Белинский В. Г. О стихотворениях г. Баратынского // Телескоп. 1835. Т. 27. № 9. С. 136.

скользящий по ним, но всего чаще рассыпающийся каламбурами и блещущий остротами». ⁶³ В проекции на область поэтических «родов» отточенность формы и светское остроумие означали, в частности, предпочтение всевозможных «мелочей»: эпиграмм, мадригалов, стихотворений на случай и т. п. Именно к этим жанрам близки многие тексты, которые цитирует в своей рецензии Белинский.

Среди журнальных отзывов на «Сумерки» эта линия критики подхвачена в статье О. И. Сенковского. Рецензент, по мнению которого лирике Баратынского всегда было свойственно «эпиграмматическое направление», ⁶⁴ находит в сборнике эпиграммы, замечая, что склонность к названному жанру является «слабостью умных людей». К числу эпиграмм Сенковский относит стихотворения «Филида с каждую зимою...» (не позднее 10 января 1842) и «Сначала мысль воплощена...» (не позднее конца марта 1838), называя первое «очень едким», а во втором обнаруживая «совершенно справедливую» мысль. ⁶⁵ Жанровая дефиниция в данном случае не является формальной: она служит инструментом содержательной характеристики как поэтического своеобразия Баратынского, так и приведенных Сенковским текстов «Сумерек». Комментарии по поводу обоих стихотворений лишь уточняют жанровое определение, акцентируя внимание на том, как две эпиграммы по-разному воплощают художественный потенциал «рода». Интересно, что описание целого ряда произведений Баратынского, которое Сенковский дает в другой, вышедшей уже после смерти поэта статье, построено по тому же принципу. В «теплохладном» отношении к поэзии критик видит «источник той *образности*, какую любил изображать Баратынский, но его изображения всегда принадлежали *описательной поэзии*, введенной в моду в прошедшем веке французскими

⁶³ Там же. С. 132.

⁶⁴ <Сенковский О. И.> [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва, в тип. Семена, 1842, в-12, стр. 88 // Библиотека для чтения. 1842. Т. 53. № 7. С. 4, 6-я паг.; без подп. Стоит отметить, что в рецензии на издание 1835 года критик дал Баратынскому отчасти противоположную характеристику. «Г. Баратынский – поэт элегический по преимуществу. <...> Когда он выходит из элегий, он теряет всю свою силу и прелесть. Его эпиграмма не остра: она не колет, но тихо режет; его вакхические песни несколько принужденны: заметно, что они сочинены; его мадригалы не льстят женского самолюбия...» (<Сенковский О. И.> [Рец. на:] Стихотворения Евгения Баратынского. Москва, 1835. Две части // Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. № 4. С. 2–4, 5-я паг.; без подп.).

⁶⁵ Там же.

стихотворцами. Это рисовка ландшафтов, писанные акварелью красивые пейзажи, а не образы природы, чудесно отразившиеся в волшебном зеркале поэзии. Отсюда также и *дидактическое* направление некоторых стихотворений Баратынского, особенно в последнее время. Здесь также источник легких небольших стихотворений Баратынского, которые не есть произведения *антологические*, но принадлежащие к *мадригальной*, светской поэзии, к стихотворениям гостиных, как принадлежит им светское *искусство разговаривать* (causer). Здесь, где требуется иногда немножко мысли, иногда только изысканная ловкость оборота, Баратынский был превосходен – прочтите его: “Когда б избрать возможно было мне” – “Желанье счастья в меня вдохнули боги” – “Перелетай к веселью от веселья” – “Мила, как грация” – “В дорогу жизни снаряжая” – “Нет, обманула вас молва” – “Как много ты в немного дней” – “Храни свое неопасенье” – “Выдь, дохни нам упоеньем” – “Не знаю, милая, не знаю” – “Очарованье красоты”, и прочая.⁶⁶ В приведенной цитате, как и в рецензии 1842 года, критик, характеризуя жанровые традиции, тем самым дает общую оценку творчеству поэта. Отнесение всех названных текстов к светской, мадригальной поэзии призвано доказать читателю, что в лирике Баратынского больше «щеголеватости выражений», чем глубины чувства и мысли.

Вниманием к «отделке» текстов «Сумерек» отмечена рецензия «Литературной газеты»,⁶⁷ выходявшей в это время под редакцией Ф. А. Кони. Жанровые дефиниции в статье отсутствуют, но в суждениях критика прослеживается внимание к «родовой» принадлежности стихотворений. Написанные элегическим дистихом эпиграммы «Алкивиад» (не позднее февраля 1836) и «Ропот» (не позднее конца июня 1841) выделены в отдельную группу. В этих текстах критик подчеркивает оригинальность и изящество формы – на

⁶⁶ <Сенковский О. И.> [Рец. на:] Стихотворения Евгения Баратынского. Две части. Москва, в тип. А. Семена, 1835, в-8, стр. 240, 183. Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва, в тип. А. Семена, 1842, стр. 88. // Библиотека для чтения. 1844. Т. 66. № 132–133. С. 12, 5-я паг.; без подп.).

⁶⁷ См.: [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва. 1842 // Литературная газета. Вестник наук, искусств, литературы, новостей, театров. 1842. № 32. С. 663–665; без подп.

последнем сделан особый акцент. Похожая оценка дана стихотворениям «Рифма» (ред. «Сумерек» – не позднее декабря 1840) и «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..» (не позднее февраля 1840), первое из которых связано с традицией пиндарической оды, а второе принадлежит к антологической лирике: в них отмечено опять-таки *изящество* выражения мысли. Однако в этом достоинстве отказано стихотворению «Были бури, непогоды...» (не позднее середины февраля 1839). Очевидно, рецензент «Литературной газеты» – пурист, который ценит изысканную утонченность слога и предпочитает классические жанры «простонародной» русской песне.⁶⁸

§ 2. Поэтика жанров в сборнике «Сумерки»: этапы и проблемы изучения

Несколько десятилетий, последовавших за смертью поэта, отличает отсутствие интереса к «Сумеркам» со стороны читателей и критиков. Князь П. А. Вяземский в наброске статьи по поводу издания 1869 года писал об отношении современников к Баратынскому: «Как непонятна и смешна в наше время была бы сентиментальная проза Карамзина, так равно покажется странным и совершенно отсталым движением обращение мое к поэту, ныне едва ли не забытому поколением ему современным и, вероятно, совершенно незнакомому поколению новейшему».⁶⁹ Однако, несмотря на то, что работы о Баратынском, написанные в эти годы, единичны, в них встречаются ценные наблюдения над жанровой природой его стихотворений.

Особенно примечателен историко-литературный очерк М. Н. Лонгинова, который предназначался для чтения в Обществе любителей российской словесности 7 декабря 1860 года. Характеризуя особенности лирики Баратынского,

⁶⁸ Стоит отметить, что текст «Были бури, непогоды...» при первой публикации (Современник. 1839. Т. 25. № 3. С. 158, 3-я паг.) был напечатан под заглавием «Антологические стихотворения». Неизвестно, принадлежало ли такое жанровое определение редактору или самому поэту. Как бы то ни было, произведение, подражающее фольклорной песне и потому резко выбивающееся из антологической традиции на уровнях стиля, ритма и композиции, не могло удовлетворить ригористическим вкусам критика «Литературной газеты».

⁶⁹ Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: [В 12 т.]. СПб., 1882. Т. 7. С. 268.

исследователь строит ее описание «по родам»: отдельные фрагменты статьи он посвящает элегии, посланию, антологической лирике и эпиграмме. Об элегиях поэта Лонгинов говорит, что они, будучи «болезненными откровениями души нежной, впечатлительной», отличаются исключительной глубиной психологического анализа, который часто переходит в философское обобщение. Стихотворения этого жанра тяготеют к «форме исповеди», которая высказывается «любимой когда-то женщине или сочувствующему другу». В качестве шедевра в статье приводится «Разуверение» (до сентября – ноября 1821), названное «необходимым конспектом» элегической поэзии Баратынского. Рефлексию «об общей судьбе ума и души человека» Лонгинов находит в стихотворениях «Череп» (1824; 1825–1826) и «Смерть» (до 10-х чисел декабря 1828; поздн. ред. («Тебя из тьмы не изведу я...»)) – конец 1832–1833), раскрывающих, по его мнению, противоположные отношения к теме смерти.⁷⁰

Послания Баратынского разделены исследователем на три типа. Часть посланий – «те же элегии и отличаются от них только некоторыми частными подробностями». Другие произведения скорее похожи на «любезные комплименты» – они «увлекательны» в первую очередь «прелестью стихотворства». Тексты третьего типа, к которым относятся два послания к Гнедичу («Г–чу» (1822–1823; 1824–1826; 1832 – 1833) и «Н. И. Гнедичу» (до ноября 1823; 1824–1826)), а также «эпistolы» «Богдановичу» (до июня 1824; 1825–1826; 1832–1833) и «Дядьке-итальянцу» (1844),⁷¹ «напоминают блестящие произведения в этом роде Вольтера, А. Шенье,⁷² Делавиня и других мастеров французской школы “здорового смысла”». По поводу стихотворений последней разновидности в работе сказано, что «эти полусатирические, полуфилософские “речи в стихах” реже впадают у Баратынского в резонерство» и отличаются большей поэтичностью, чем их французские образцы.⁷³

⁷⁰ Лонгинов М. Н. Баратынский и его сочинения // Русский архив. 1867. № 2. Стб. 257–258.

⁷¹ О жанровом родстве этих произведений ранее писал П. А. Плетнев в некрологической статье о Баратынском (См.: Плетнев П. А. Евгений Абрамович Баратынский. С. 328).

⁷² В статье опечатка: I. Шенье.

⁷³ Лонгинов М. Н. Баратынский и его сочинения. Стб. 259.

Сходство с элегиями Лонгинов отмечает и в некоторых антологических стихотворениях поэта. Насчет произведений этого жанра он замечает, что в них высказано «удивительное понимание древнего мирозерцания». Антологическая лирика Баратынского иногда не уступает «строфам Жуковского в его дивных переложениях античных пьес Шиллера».⁷⁴ Для того чтобы проиллюстрировать свое суждение, исследователь приводит 8-ю строфу стихотворения «Последний Поэт». Этот факт особенно интересен в свете того, что названный текст определенно не принадлежит к антологической лирике в традиционном понимании.

Высочайшая оценка в очерке дана эпиграммам Баратынского: по мнению Лонгинова, для понимания «аттической насмешки» поэта необходимо тонкое эстетическое чутье. Доказывая эту мысль, исследователь приводит обширную цитату из Пушкина, писавшего, что обыкновенная эпиграмма «скоро стареет и, живее действуя в первую минуту, как и всякое острое слово, теряет всю свою силу при повторении. Напротив, в эпigramме Баратынского, менее тесной, сатирическая мысль приемлет оборот то сказочный, то драматический и развивается свободнее, сильнее. Улыбнувшись ей как острому слову, мы с наслаждением перечитываем ее как произведение искусства».⁷⁵

К сказанному стоит добавить, что в статье содержится множество любопытных замечаний о разных произведениях Баратынского. Например, стихотворение «На смерть Гете» (1832) Лонгинов называет «великолепной одой».⁷⁶ В этой же работе сформулировано часто цитируемое впоследствии высказывание о реакции современников на книгу стихов «Сумерки», которая «произвела впечатление привидения, явившегося среди удивленных и недоумевающих лиц, не умеющих дать себе отчета в том, какая это тень и чего она хочет от потомков!»⁷⁷

⁷⁴ Там же. Стб. 259–260.

⁷⁵ Пушкин А. С. <Баратынский> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] Т. 11. С. 186. У Лонгинова цитата приведена с небольшими неточностями.

⁷⁶ Лонгинов М. Н. Баратынский и его сочинения. Стб. 261.

⁷⁷ Там же. Стб. 262.

Именно известие о том, что Лонгинов написал очерк о жизни и творчестве Баратынского, побудило сына поэта привлечь исследователя к подготовке издания 1869 года. Однако биографическая заметка, помещенная в собрании сочинений, была составлена самим Л. Е. Боратынским. В другой редакции, опубликованной в том же 1869 году в «Портретной галерее русских деятелей» А. Мюнстера, она содержит интересные суждения о жанровой специфике текстов поэта. Про его элегии здесь сказано, что они «преисполнены в высшей степени певучести и лирического настроения».⁷⁸ Судя по процитированному выше письму к Лонгинову, где к собственно «лирическим» стихотворениям отнесены только оды и гимны, под «лирическим настроением» поэт понимал свойственный высоким жанрам «восторг пиитический». Комментируя закрепившуюся за отцом репутацию элегика и отмечая, что «в настоящее время не распределяют стихотворных произведений по родам», Л. Е. Боратынский добавляет: «К тому же элегизм часто переходит в лиризм и наоборот». Приведенные наблюдения могут свидетельствовать о том, что гетерогенность жанровой структуры текста порой вызывала затруднения при попытках его классификации. Впрочем, напомним, что, высказывая похожую мысль в эпистолярном собеседовании с Лонгиновым, Л. Е. Боратынский тем не менее настаивал на построении собрания 1869 года «по родам», каждый из которых сохраняет собственный «чувствительный оттенок». Этот замысел, оставшийся неосуществленным, все же нашел отражение в оглавлении книги. Оно состоит из трех разделов, и первый из них, содержащий лирические стихотворения в современном значении слова, получил название «Лирические стихотворения, элегии, послания, эпиграммы», которое впоследствии было повторено во многих дореволюционных сборниках стихотворений Баратынского.⁷⁹

⁷⁸ *Боратынский Л. Е.* Боратынский, Евгений Абрамович // Портретная галерея русских деятелей: [В 2 т.]. СПб., 1869. Т. 2. С. 72; подп.: Л. Е. Б.

⁷⁹ См.: *Боратынский Е. А.* 1) Сочинения. С портретом автора, его письмами и биографическими о нем сведениями. 4-е изд. Казань, 1884; 2) Полн. собр. соч. С портретом автора, биографией и его письмами. Киев; Харьков, 1894; 3) Стихотворения. Ч. 1: Лирические стихотворения, элегии, послания и эпиграммы; Ч. 2: Поэмы. Казань, 1900; 4) Сборник стихотворений. Лирические стихотворения, элегии, послания и эпиграммы. Казань, 1901.

Постепенная «реабилитация» поэта началась с наступлением эпохи символизма. Одной из первых работ, поспособствовавших включению имени Баратынского в литературный канон, стала появившаяся в 1891 году статья С. А. Андреевского, написанная под влиянием Д. С. Мережковского.⁸⁰ Полемизируя с оценкой Белинского, данной в посвященной «Сумеркам» статье, исследователь называет их автора «отцом современного пессимизма» в русской литературе. Именно за свой «пессимизм» Баратынский при жизни получил «кличку» элегика: современники, за неимением лучшего термина, обозначили этим «старинным» словом ту «новую ноту», которая прозвучала в его лирике, предсказавшей «сушь, тяготу и безверие» грядущих поколений.⁸¹ Прогрессистскому взгляду на поэта, согласно которому он ошибочно истолковывает историческую роль просвещения и потому обречен на забвение, Андреевский противопоставляет мысль об универсальной значимости лирики Баратынского, мотивы которой «неудержимо повторяются в наши дни, пять поколений спустя – и думаем мы, будут повторяться вечно, ибо примеры тому мы видим во всемирной истории поэзии: разлад ума и чувства – да это вечная трагедия человеческая...»⁸² Встречаются в статье и наблюдения над жанровой природой текстов поэта. В его ранней лирике критик находит «не одни философские темы “мировой скорби” и отчаяния», но «и мадригалы, и послания к женщинам и друзьям, и эпиграммы»⁸³ и прочие «разнородные мелкие пьесы на разные темы».⁸⁴ Говоря о совершенстве «отделки» произведений, Андреевский отмечает, что «пьесам идиллическим, мадригалам,

⁸⁰ По словам П. П. Перцова, Андреевский в очерке 1891 года был уникален «в нашей литературе по своему новаторскому воззрению на Баратынского как на крупного и своеобразного поэта-мыслителя, тогда как к нему было принято относиться как к одному из рядовых представителей пушкинской плеяды, наравне с Языковым, Дельвигом и т. д. Справедливость требует прибавить, что новая точка зрения была подсказана и вся статья внушена Андреевскому <...> Мережковским, развивавшим в разговорах этот взгляд на Баратынского с гораздо большим блеском и силою» (*Перцов П. П. Литературные воспоминания 1890–1902 гг. / Вступ. статья, сост., подг. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 157–158*).

⁸¹ *Андреевский С. А. Поэзия Баратынского // Андреевский С. А. Литературные чтения. СПб., 1891. С. 13.*

⁸² Там же. С. 35.

⁸³ Там же. С. 19.

⁸⁴ Там же. С. 22.

посланиям» и поэмам присуща «легкость формы»: в этих жанрах слог Баратынского мало отличим от пушкинского.⁸⁵ Стихотворения «Сумерек» интересуют исследователя преимущественно с идейной точки зрения, однако некоторые из них получают также жанровые дефиниции. Открывающее книгу стихов посвящение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» (не позднее начала ноября 1834 <?>; 1836) названо «чудесным душевным посланием»,⁸⁶ а стихотворение «Недоносок» (1842; ран. ред. – не позднее второй половины апреля 1835) охарактеризовано как «нечто в роде баллады о ничтожестве человека».⁸⁷

Полемика с Андреевским содержится в статье С. А. Венгерова, помещенной в «Критико-биографическом словаре русских писателей и ученых». Признавая за стихами Баратынского безупречность формы и силу мысли, критик отказывает им в «глубине чувства». Перевес «ума» над «сердцем» делает поэта «половинчатой натурой», сомневающимся «Гамлетом», которого никак нельзя считать «родоначальником русского пессимизма». Однако это не отменяет достоинств его лирики, которые, кроме всего прочего, обнаруживают себя в жанровой специфике произведений. «Совершенство стихотворной техники» позволяет «создать первоклассный шедевр из *стихотворения на случай* – самого неблагодарного и непоэтичного из всех родов поэтического творчества». «Ум» Баратынского определяет жанровый состав его поэзии: среди двух сотен «небольших стихотворений вы насчитаете едва ли один десяток мадригалов, альбомных стишков и тому подобных безделушек». В основном же «поэт-мыслитель» занят созданием «поэтических трактатов» о глубочайших вопросах человеческой жизни.⁸⁸

Несколько статей разного объема и уровня вышли в связи с 50-й годовщиной смерти поэта.⁸⁹ В некоторых из них жанровые дефиниции употребляются

⁸⁵ Там же. С. 12.

⁸⁶ Там же. С. 24.

⁸⁷ Там же. С. 26.

⁸⁸ Венгеров С. А. Баратынский, Евгений Абрамович // Критико-биографический словарь русских писателей и ученых: [В 6 т.]. СПб., 1891. Т. 2. Вып. 22–30. С. 139–141.

⁸⁹ Адамович В. И. Е. А. Баратынский // Нива. 1894. № 26. С. 618; Андриевский А. А. Е. А. Баратынский. (1800–1844). Речь, читанная на акте 13 октября 1893. Киев, 1900; Котляревский Н.

мимоходом и не представляют специального историко-литературного интереса. Так, например, в доброжелательной и даже почтительной заметке В. А. Адамовича элегия «Финляндия» названа поэмой (в одном ряду с «Эдой»), тогда как Д. Д. Языков в биографической работе о Баратынском говорит об этом тексте как об «отрывке».⁹⁰ Тот же Языков именует стихотворение «Небо Италии, небо Торквата...» сонетом, а ряд жанровых определений (послание, повесть) заключает в кавычки, вероятно, желая дать эти старинные понятия как чужое слово. В свете проблемы жанров малоинтересна статья А. Н. Пыпина, который, характеризуя историческую роль поэта, много и сочувственно цитирует Белинского.⁹¹ В других работах этой группы жанровой специфике лирики Баратынского уделено несколько больше внимания. К их числу относится лекция А. А. Андриевского, который, во многом опираясь на труды предшественников, ограничивается общими замечаниями о преимущественно лирическом даровании Баратынского, остроумии и изяществе его эпиграмм, об автобиографическом материале, содержащемся в посланиях, и т. п. Любопытное соображение формулирует В. Е. Чешихин: он полагает, что использование в любовной лирике приемов, свойственных французской мадригальной поэзии (каламбуров, пуантов, острых афоризмов), сближает «эротические стихотворения» Баратынского с жанром эпиграммы. Замечательна лекция Н. И. Стороженко, прочитанная на литературном вечере Общества любителей российской словесности и позднее изданная в сборнике работ этого исследователя. Здесь, кроме прочих ценных мыслей, находим и наблюдения над жанровыми особенностями стихотворений Баратынского. Его первые поэтические опыты «в анакреонтическом роде», с восторгом встреченные

А. Памяти Е. А. Баратынского // Вестник Европы. 1895. Т. 4 (174). Кн. 7. С. 177–217; Пыпин А. Н. Пушкин. Историческое его значение. Его сверстники: II // Вестник Европы. 1895. Т. 6 (176). Кн. 11. С. 288–293 (указаны страницы раздела о Баратынском); Стороженко Н. И. Поэт-мыслитель: (По поводу пятидесятилетия смерти Баратынского) // Почин: Сборник Общества любителей российской словесности на 1895 год. М., 1895. С. 265–278; Чешихин В. Е. Баратынский // Рижский Вестник. 1895. № 1, 6, 11; Языков Д. Д. Евгений Абрамович Баратынский. М., 1894 (Жизнь русских деятелей; [№ 1]). Далее указанные работы цитируются по их последним изданиям.

⁹⁰ Возможно, он имеет в виду «отрывок из описательной поэмы». В таком случае дефиниции, данные «Финляндии» Адамовичем и Языковым, дополняют друг друга.

⁹¹ Пыпин А. Н. История русской литературы: В 4 т. 3-е изд. СПб., 1907. Т. 4. С. 451–455.

русской публикой, существенно нарушали нормы анакреонтики. В них «мы тщетно стали бы искать той неги, того вакхического упоения, которыми проникнуты стихотворения современных ему поэтов. По всему видно, что чувственный угар не мог наполнить собой души поэта, на дне которой с ранней поры свили свое прочное гнездо рефлексия и разочарование».⁹²

Особенно пристального рассмотрения заслуживает посвященная памяти поэта статья Н. А. Котляревского, последняя редакция которой была напечатана в его книге «Старинные портреты». Заинтересованность филолога в жанровой природе стихотворений Баратынского проистекает из общего взгляда на поэтическую культуру «александровской эпохи», которая, по его мнению, была своего рода русской античностью. «Читая эту русскую лирику с ее эпистолами, эпиграммами, мадригалами, сатирами, элегиями, идиллиями, – видишь, что наши поэты были хорошо знакомы с классическим Парнасом». Древняя словесность воспринималась ими не с конкретно-исторической точки зрения: в ней искали и находили символический язык, который позволял переносить опыт современности в область чистых поэтических смыслов. «Кульм поэзии», возвышающейся над бытом и чуждой житейских забот, влечет литераторов «пушкинской плеяды» к гармонии классических форм. Представление о неразрывной связи эстетических принципов Золотого века с жанровой природой лирики этой эпохи наиболее ясно выражено Котляревским в следующем фрагменте: «“Слова поэта – дела его” – так говорили эти люди, подражая Ювеналу и Марциалу в своих сатирах и эпиграммах, Горацию – в своих одах и посланиях, Вергилию – в идиллиях и буколиках, Анакреону – в застольных и любовных песнях; и ничто тогда не нарушало их веры в святое призвание и чудотворную силу их красивого слова».⁹³ Но поскольку Котляревский не ставит перед собой задачи описывать поэтику жанров в творчестве Баратынского, его замечания на этот счет сравнительно немногочисленны. О «вакхических песнях» Баратынского он пишет, что их содержание в целом

⁹² *Стороженко Н. И.* Из области литературы. Статьи, лекции, речи, рецензии. М., 1902. С. 377.

⁹³ *Котляревский Н. А.* Старинные портреты. СПб., 1907. С. 13–16.

соответствует канону жанра: поэт славит Вакха, Киприду и прочие эпикурейские наслаждения. «Ночная беседа в дружеском кружке за столом, беседа непринужденная, быть может совсем пустая, но беседа игривая, где шутки и песни запивались вином и чередовались со стихами, только что сочиненными, а может быть и сказанными экспромтом – вот та обстановка, среди которой раздавалась эта молодая русская песня».⁹⁴ Про «Эду» (1826) Баратынского в работе сказано, что достоинство этой «незатейливой повести» не в сюжете, слишком обыкновенном для времени ее создания, но в описаниях, пейзажах и «нежном идиллическом тоне».⁹⁵ В чем-то сходная оценка дана поэме «Цыганка» (1842; ран. ред. под загл. «Наложница» опубли. 1831): в ней хороши «элегические места», тогда как «драма» скучна и стереотипна.⁹⁶ Примечательно, что для описания «лирических» свойств обеих поэм Котляревский использует жанровые термины.

На рубеже столетий – и особенно в начале XX века – осмысление лирики Баратынского претерпевает качественную трансформацию, подготовленную трудами Андреевского, Стороженко, Котляревского и вполне осуществившуюся в историко-литературных работах В. Я. Брюсова.⁹⁷ В стихах самобытного, но полузабытого автора «пушкинской плеяды» новое поколение расслышало «неясный шепот Сибиллы»⁹⁸ – пророчество о духовном кризисе наступившей эпохи.⁹⁹ Число посвященных Баратынскому публикаций в эти годы закономерно

⁹⁴ Там же. С. 19.

⁹⁵ Там же. С. 34.

⁹⁶ Там же. С. 51.

⁹⁷ Брюсов В. Я. 1) Мировоззрения Баратынского // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 35–42; 2) О собраниях сочинений Е. А. Баратынского // Русский архив. 1899. Кн. 3. № 11. С. 437–446; 3) К столетию со дня рождения Е. А. Баратынского // Там же. 1900. Кн. 1. № 4. С. 537–566; 4) Баратынский и Сальери // Там же. 1900. Кн. 2. № 8. С. 537–545; подп.: В. Б.; 5) Пушкин и Баратынский // Там же. 1901. Кн. 1. № 1. С. 158–164; подп.: В. Б.; 6) Эпиграммы и пародии на Е. А. Баратынского // Там же. 1901. Кн. 1. № 2. С. 347–349; подп.: В. Б.; 7) Старое о г-не Щеглове // Там же. 1901. Кн. 3. № 12. С. 574–579; 8) Неизданные стихи Е. А. Баратынского // Весы. 1908. № 5. С. 53–58; 9) Баратынский, Евгений Абрамович // Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1911. Т. 5. Стб. 173–180.

⁹⁸ Мережковский Д. С. Пушкин // Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб., 1897. С. 474.

⁹⁹ Предлагаемый ниже обзор посвящен в первую очередь научному осмыслению жанровой поэтики Баратынского. О судьбах его лирики в литературном сознании XX века см.: Гельфонд М. М. «Читателя найду в потомстве я...»: Баратынский и поэты XX века. М., 2012.

возрастает: филологи и критики спорят о «мировой скорби»¹⁰⁰ и «поэзии мысли»¹⁰¹, о «символизме»¹⁰² и даже «буддизме»¹⁰³ поэта. Примечательно, что названные проблемы занимают не только символистов, но обсуждаются также в академических трудах, предисловиях к популярным изданиям и юбилейных заметках в периодике. Однако «канонизация» поэта мало сказалась на изучении проблемы жанров, поскольку дореволюционные авторы, писавшие о лирике Баратынского, сосредоточены в основном на вопросах его мировоззрения. Поэтика обычно рассматривается в психобиографическом и историко-культурном аспектах, упоминания же о лирических «родах» нередко формальны и ничего не добавляют к тому, что было на этот счет сказано в предшествующую эпоху. Устойчиво повторяется тезис о присущем Баратынскому «элегическом настроении», которое – вслед за Андреевским – трактуют как проявление «пессимизма».¹⁰⁴ Встречаются и характеристики эпиграмм: иногда в них отмечают изящное остроумие, присущее поэту «французской школы», а иногда, напротив, считают эту форму второстепенной в творчестве «несклонного к сатире» автора.¹⁰⁵ В целом,

¹⁰⁰ См.: *Боцяновский В. Ф.* Е. А. Баратынский // Новое время. 1900. № 8614, 19 февр. С. 5–6; подп.: *Дигамма*; *Дороватовская В.* Очерк жизни и творчества Е. А. Баратынского // Баратынский Е. А., Веневитинов Д. В. Собр. соч. СПб., 1913. С. 5–22; *Жураковский Е.* Поэт-пессимист и ближайший спутник поэзии Пушкина // Жураковский Е. Симптомы литературной эволюции. М., 1903. С. 63–120; *Каллаш В. В.* Евгений Абрамович Баратынский // Каллаш В. В. Очерки по истории новейшей русской литературы. М., 1911. С. 31–33; *Саводник В. Ф.* Баратынский. 1800–1900. Критический очерк // Русский вестник. 1900. Т. 266. № 3. С. 479–497.

¹⁰¹ *Айхенвальд Ю. И.* Баратынский // Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. М., 1906. Вып. 1. С. 90–106; Е. А. Баратынский // Галерея русских писателей. М., 1901. С. 128–129; без подп.; *Волынский А. Л.* Современная русская поэзия // Волынский А. Л. Книга великого гнева. Критические статьи. Заметки. Полемика. СПб., 1904. С. 203–204; *Порфирьев И. Я.* История русской словесности: [В 2 ч.]. 4-е изд. Казань, 1910. Ч. 2. Отд. 3. С. 244–251.

¹⁰² *Архиппов Е. Я.* Грааль печали (Лирика Е. А. Баратынского) // Архиппов Е. Я. Рассыпанный стеклярус. Сочинения и письма: В 2 т. М., 2016. Т. 1. С. 292–306; *Верховский Ю. Н.* 1) О символизме Баратынского // Труды и дни. 1912. № 3. Май–июнь. С. 1–9; 2) Поэты пушкинской поры // Поэты пушкинской поры: Сб. стихов. М., 1919. С. 44–54; *Гофман М. Л.* Поэзия Баратынского. Историко-литературный этюд. Пг., 1915.

¹⁰³ *Энгельгардт Н. А.* Е. А. Баратынский // Энгельгардт Н. А. История русской литературы XIX столетия: В 2 т. СПб., 1902. Т. 1. С. 373–379. Ранее о «буддизме» Баратынского писал Брюсов в неопубликованной статье 1898 года (см.: *Брюсов В. Я.* Мировоззрения Баратынского. С. 37, 42).

¹⁰⁴ Об интерпретации «пессимизма» Баратынского в эту эпоху см.: *Хузеева Л. Р.* Русское литературоведение начала XX века о пессимизме Е. А. Баратынского // Духовно-нравственные основы русской литературы: Сб. науч. статей. Кострома, 2014. С. 112–117.

¹⁰⁵ Противоречие отчасти объясняется родством жанра с другими малыми формами – мадригалами, антологическими стихотворениями, всевозможными «альбомными мелочами» и т.

«родовые» дефиниции по большей части употребляются применительно к ранним произведениям Баратынского, где его классицистическое «суеверие» видно невооруженным глазом. Оригинальные суждения по поводу жанровой природы стихотворений «Сумерек» единичны, хотя порой любопытны (например, Брюсов называет «Бокал» (не позднее февраля 1836) «застольной песней»¹⁰⁶).

В свете вопроса о жанрах наибольший интерес представляет очерк М. Л. Гофмана «Поэзия Боратынского», в котором предложена первая историко-литературная периодизация творчества автора. В ее основе лежит строго формальный принцип, – вехами являются сборники 1827-го, 1835-го и 1842-го годов – однако каждый из периодов получает содержательную характеристику, отчасти построенную на жанровых основаниях. В ранний период (1819–1827) поэт следует классицистическим правилам и подразделяет стихотворения на различные «виды»: «послание (необходимое условие – александрийский стих), эпиграмма (*bon mot de deux rimes orné*), элегия, стихотворения на случай, мадригалы (обилие мифологических имен), описательная поэма и т. д. и т. д.».¹⁰⁷ От этой «условной», по мнению исследователя, классификации произведений Баратынский переходит к «свободной лирической и реалистической повести» – преимущественно во втором периоде (1827–1835) – и к «поэзии мысли», которая достигает своего расцвета в третьем периоде (1835–1842). «Стихотворения-думы» тяготеют к двум противоположным формам: антологической, где в небольшом по объему тексте передается «полное ощущение данной минуты», а также к форме развернутых «*лирических поэм*»,¹⁰⁸ к числу которых Гофман относит, в частности, «Осень» и «Последнего Поэта». Суждение это исключительно интересно, поскольку в нем зафиксированы и органичность жанра «антологий» для философического

д. Жанровая специфика эпиграмм Баратынского, преодолевающих сатирическую установку, отмечена еще Пушкиным. По-видимому, авторы, которые считают эпиграммы Баратынского «единичными» и «второстепенными», просто более узко понимают этот жанр.

¹⁰⁶ Брюсов В. Я. Мироззрения Баратынского. С. 37.

¹⁰⁷ Гофман М. Л. Поэзия Боратынского. С. 23

¹⁰⁸ На 23-й странице статьи Гофман дает это словосочетание курсивом, акцентируя внимание на нетрадиционной жанровой дефиниции. «Последнего Поэта» называет «поэмой» и Брюсов, как правило, не употребляющий этого термина применительно к лирическим стихотворениям (см.: Брюсов В. Я. Баратынский, Евгений Абрамович. С. 177).

высказывания, и выход за пределы традиционных поэтических «родов» в масштабных произведениях позднего Баратынского. Вместе с тем преодоление жанровых границ интерпретируется Гофманом исключительно как отказ от «условно-классических» форм, в которых он видит пережиток «французской школы». Освобождаясь от классицистического «суеверия», автор движется в направлении «индивидуальной поэзии», «реализма» (в поэмах) и «символизма». Поэтому, когда речь идет о новаторских стихотворениях «Сумерек», жанровые дефиниции в рассуждениях исследователя почти полностью вытесняются анализом «поэтической мысли». Таким образом, несмотря на чуткость Гофмана к поэтике жанров, их значение для поздней лирики Баратынского получает в работе преимущественно негативное осмысление.

Предложенную Гофманом периодизацию оспаривает П. П. Филиппович, который (не вполне справедливо) считает ее «чисто внешней». При определении этапов творчества он предлагает исходить не из формального критерия, но из внутреннего развития поэзии Баратынского. Раннюю лирику (1819–1823) исследователь называет «условно-элегической»: ¹⁰⁹ в ней преобладают элегии и малооригинальные стихи анакреонтического содержания. Затем следует период художественного самоопределения (1824–1832), когда аналитический взгляд на действительность требует обращения к «реалистической поэме», ¹¹⁰ эпиграмме и малым формам «альбомно-мадригального» характера, а обретение собственного голоса приводит к созданию первых значительных опытов «поэзии мысли». Репутацию «мыслителя» и «метафизика» Баратынскому приносит заключительный этап литературной деятельности (1833–1844) – именно в этот период вполне оформляется «пессимистическое мирозерцание» поэта, а его художественный дар достигает полного развития. Весьма примечательно, что, характеризуя стихотворения последних лет, Филиппович избегает жанровых терминов. Если подражательные ранние произведения обязательно принадлежат к какому-нибудь жанру, а в средний период личность автора порой обнаруживает себя в

¹⁰⁹ Филиппович П. П. Жизнь и творчество Е. А. Баратынского. Киев, 1917. С. 174

¹¹⁰ Там же. С. 201.

предпочтении форм, дающих простор мысли, наблюдательности и остроумию, то «философические» шедевры позднего Баратынского словно существуют вне всяких форм. Филиппович, как и Гофман, сосредоточивается на мировоззренческой проблематике этих стихотворений и не ищет языка, который позволил бы описать их связь с поэтикой классических «родов».

Так складывается картина, в рамках которой жанровое мышление предстает условной схемой, а творческая свобода автора осуществляется как бы поверх поэтической традиции, а не в диалоге с ней. Подобный взгляд на предмет в значительной степени определяет направление его изучения в последующие несколько десятилетий, из-за чего исследователи редко описывают в жанровых категориях стихотворения «Сумерек» – сложно устроенные и плохо поддающиеся классификации.

С началом советской эпохи интерес к Баратынскому становится более узкоспециальным. Поэт окончательно переходит в разряд классических авторов, достойных самого пристального исторического описания, однако в культурной жизни он занимает второстепенное положение. Дальнейшие изменения ракурса, в котором рассматривается творчество Баратынского, во многом обусловлены идеологическими причинами. Если в 1920-е годы еще выходят труды А. Белого,¹¹¹ посвященные поэтике и стиху, – или, например, замечательная статья Л. Андреевской о поэмах Баратынского,¹¹² написанная в духе «формальной школы», то большинство работ, опубликованных в следующее десятилетие, уже имеют преимущественно историко-литературный характер. Концептуальные основания тех из них, которые выходят за рамки чисто позитивистского подхода, можно достаточно наглядно проиллюстрировать полемикой между Д. Д. Благим и Д. П. Святополк-Мирским. Первый считает Баратынского представителем

¹¹¹ *Белый А.* 1) Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // Белый А. Поэзия слова. Пб., 1922. С. 7–19. Впервые: Биржевые Ведомости. 1916. № 15701, 26 июля; 2) Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929. С. 32, 81, 135, 139, 140.

¹¹² *Андреевская Л.* Поэмы Баратынского // Русская поэзия XIX: Сб. статей / Под. ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л., 1929. С. 74–102.

деклассирующегося дворянства,¹¹³ а второй, напротив, не находит у «крепкого помещика» «каких бы то ни было черт деклассированности или “пролезания в tiers-état”». ¹¹⁴ Вместе с тем в названных текстах встречаются тонкие наблюдения и ценные мысли – в особенности это справедливо в отношении работы Мирского,¹¹⁵ который, заметим, совершенно свободен от вульгарного социологизма в статье о Баратынском, написанной в период эмиграции.¹¹⁶ Проблема жанров мало занимает обоих исследователей. Благой дает жанровые характеристики лирике поэта, однако в них воспроизведены суждения, многократно повторенные критиками и литературоведами еще в XIX веке: «Наряду с элегиями, излюбленными жанрами Б. являются характерные “малые жанры” XVIII в.: мадригал, альбомная надпись, эпиграмма. Самые задушевные стихи Б. зачастую завершаются неожиданным росчерком – столь типичным для поэтики XVIII века, блестящим *pointe*’ом, где на место глубокой мысли становится острое словцо, на место чувства — мастерски отшлифованный, но холодный мадригальный комплимент». ¹¹⁷ Мирский, отмечая в статье 1936 года структурно-тематическую логику в распределении элегий на три книги в издании 1827 года, ищет в раннем элегическом творчестве Баратынского прогрессивную «буржуазную субъективность» (т. е. индивидуализацию высказывания, «личность»). Выводы, к которым приходит литературовед, неутешительны: Баратынский «держался в пределах “типического”, общего, условного, и его ранняя поэзия, успех которой был симптомом роста новой буржуазно-субъективной поэзии вширь, не была ни в какой мере шагом к ее углублению. Это относится и к “философским” элегиям первой “книги”. <...> “Финляндия”, “Череп”, “Истина” – риторические развития общих мест ранне-

¹¹³ См.: *Благой Д.* Баратынский Е. А. // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1930. Т. 1. Стб. 335–339.

¹¹⁴ *Мирский Д.* Баратынский // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Ред., коммент. и биограф. статьи Е. Купреяновой и И. Медведевой; вступ. статья Д. Мирского. Л., 1936. Т. 1. С. 5).

¹¹⁵ Особого внимания заслуживает замечание Мирского об «ораторской установке», присущей некоторым стихотворениям «Сумерек»: в частности, «Рифме» и «Осени» (*Мирский Д.* Баратынский. С. 30).

¹¹⁶ См.: *Mirsky D. S. Baratynsky* // *Mirsky D. S. A History of Russian Literature.* London, 1949. P. 100–104.

¹¹⁷ *Благой Д.* Баратынский Е. А. Стб. 337.

субъективной тематики».¹¹⁸ Однако поэт много делает для очищения языка, двигаясь при этом не по пути пушкинской эвфонии. Он придает стиху «металличность»,¹¹⁹ строгую и холодную ясность, достигая «предельного освобождения от “сладкозвучности” и предельной рассудочной афористичности»¹²⁰ в своих посланиях к Гнедичу и Богдановичу, написанных александрийским стихом в духе дидактической традиции XVIII в. В сборнике «Сумерки» исследователь различает только эпиграммы. В одной из них («Коттерии» («Братайтесь, к взаимной обороне...»), 1843–1844, опубл. 1882; ран. ред. – не позднее 6 марта 1842 <?>)¹²¹ он проницательно обнаруживает несвойственную жанру «архаическую окраску», а другую («Благословен святое возвестивший!...», не позднее середины февраля 1839) относит к числу распространенных у поэта «афористических эпиграмм» (по-видимому, так в статье понята антологическая традиция). Иными словами, обращаясь к поздней лирике Баратынского, Мирский почти перестает пользоваться языком жанров. Этой логике следуют и труды другого ученого – Е. Н. Купреяновой. Дав оригинальную характеристику новаторству ранних элегий, в которых углубление «психологического содержания» традиционных для элегического «рода» мотивов сопровождается внесением элементов «реалистического стиля», Купреянова уходит от жанровых терминов при анализе «Сумерек». В книге стихов она отмечает только «философские эпиграммы». Такой подход выражает взгляд на творческую эволюцию Баратынского, которая в одной статье охарактеризована как отход «от жанровых норм и принципов французской элегической поэзии в сторону романтизма»,¹²² а в другой – как «преодоление жанровой условности романтической поэзии».¹²³ При всем взаимном противоречии приведенных

¹¹⁸ *Мирский Д.* Баратынский. С. 12.

¹¹⁹ Там же. С. 13.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ В первое издание «Сумерек» эпиграмма не вошла – вероятно, по цензурным соображениям (см.: III-1, 107–108 (коммент. А. С. Бодровой и др.)).

¹²² *Купреянова Е. Н.* Баратынский тридцатых годов // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 80.

¹²³ *Купреянова Е. Н.* Баратынский // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). М.; Л., 1953. Т. 6. С. 415.

формулировок, которое обусловлено схематизмом «направленческой» оптики, общим для них является представление об искусственности и непродуктивности жанрового мышления.¹²⁴ Наиболее самобытные стихотворения Баратынского, написанные в начале 20-х годов, «только условно могут быть отнесены к элегическому жанру. Среди них особенно выделяются две: элегия “Две доли”, поименованная в первоначальном тексте (1823) “Стансами”, а в издании 1827 года включенная в первую книгу элегий, и “Истина”, первоначально, в 1824 году, названная “Одой”, а в сборнике 1827 года включенная в ту же книгу элегий».¹²⁵ Множественность жанровых дефиниций, данных одному стихотворению, по мнению Купреяновой, указывает на безразличие к ним Баратынского. Неудивительно поэтому, что своеобразие «аналитических элегий» получает в статье чисто тематическое осмысление. В том же тематическом ключе рассмотрены и стихотворения «Сумерек».

На этом фоне исключением является позиция И. Н. Медведевой, отраженная, в частности, в составленном ею сборнике стихотворений Баратынского.¹²⁶ Принципы, лежащие в основе этого издания, сформулированы редактором так: «В первый отдел включены элегии и выросшая из этого жанра философская, психологическая лирика. Второй отдел составляют послания, третий – эпиграммы, четвертый – стихотворения на случай, альбомные записи и сюжетная лирика. В пятый отдел входят “Сумерки” – сборник поздних стихотворений Баратынского, который он рассматривал как единое целое. В шестом отделе помещены две поэмы – “Пиры” и “Бал”».¹²⁷ Из приведенной цитаты может сложиться впечатление, что Медведева отчасти следует общей тенденции рассмотрения лирики Баратынского, в рамках которой жанровые дефиниции вполне применимы только к его ранним

¹²⁴ Сходная мысль высказана Купреяновой и в статье об эстетических взглядах Баратынского. С ее точки зрения, поэт, постепенно освобождаясь от рационалистических принципов французского классицизма, приближается к романтической эстетике немецкой идеалистической философии. Венчающие эту эволюцию стихотворения «Сумерек» «окончательно разрывают тематические, жанровые и стилистические каноны поэзии 20-х годов» (Купреянова Е. Н. Эстетические взгляды Баратынского // Литературная учеба. 1936. № 11. С. 122).

¹²⁵ Купреянова Е. Н. Баратынский. С. 418.

¹²⁶ Баратынский Е. А. Стихотворения / Ред., статья и примеч. И. Медведевой. М., 1945.

¹²⁷ Там же. С. 275 (примеч. И. Н. Медведевой).

стихотворениям. Однако зрелая лирика поэта не исключена редактором из классификации «по родам» (скажем, стихотворение «Дядьке-итальянцу» напечатано в разделе посланий, а «Коттерии»¹²⁸ – среди эпиграмм). Описывая поэтику Баратынского во вступительной статье, Медведева строит свой анализ как раскрытие литературно-критических суждений Пушкина, необычайно внимательного к жанровой природе текстов. Отсюда вырастает оценка поздних эпиграмм Баратынского, в которых эпиграмматическое начало может соединяться с трагическим («Спасибо злобе хлопотливой...», 1842–1843 <?>), а элегическая печаль неожиданно переходит в злую сатиру («Когда твой голос, о Поэт...», не позднее начала ноября 1843). Здесь же источник характеристики поэм, психологизм которых восходит к любовным элегиям, а элегизм при этом свободно сменяется ироническим или «шутливым» тоном. Стихотворениям «Сумерек» Медведева тоже дает жанровые дефиниции: «Осень» она называет «одической элегией»,¹²⁹ «Ахилла» (не позднее июня 1841) и «Алкивиада» – антологическими стихотворениями,¹³⁰ текст «Филида, с каждою зимою...» – эпиграммой¹³¹ и т. д. Внимания заслуживают даже неточности, допущенные исследовательницей, поскольку они указывают на неразработанность теоретического инструментария, который позволил бы полно описать жанровую поэтику «Сумерек». Так, например, относя «русскую песню» «Были бури, непогоды...» к числу элегий, Медведева совершенно права в отношении мотивной структуры этого стихотворения, но его ритмические и стилистические особенности остаются при этом за рамками дефиниции. Намечая жанровое видение лирики поэта, редактор собрания 1945 года ограничивается отдельными наблюдениями и оригинальными формулировками, наподобие приведенного выше определения «Осени». Однако значение проделанной Медведевой работы для истории прочтения Баратынского все же

¹²⁸ В авторитетных изданиях Баратынского это стихотворение часто включается в состав «Сумерек» (см., например: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Е. Н. Купреяновой. Л., 1957; *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы / Изд. подгот. Л. Г. Фризман. М., 1982). И. Н. Медведева следует первой публикации книги стихов.

¹²⁹ *Медведева И. Н.* Баратынский. С. 9.

¹³⁰ Там же. С. 10.

¹³¹ Там же. С. 6.

исключительно велико. Спустя 20 лет после выхода подготовленной ею книги И. А. Бродский написал: «До 1945 г. неоднократно предпринимались издания Баратынского, но книги производили довольно бессвязное, рыхлое впечатление, что, при всех необычайных достоинствах автора, все же несколько отдаляло от него читателя. Одним росчерком пера, т. е. разбив том на шесть разделов (элегии, послания, эпиграммы и т.д.), редактор книги 1945 года представил нам поразительный в своей стройной ясности, законченности, целостности, устремленности, поистине классический образ поэта».¹³² Примечательно, что, с точки зрения Бродского, подлинный облик классического автора позволила восстановить именно жанровая рубрикация стихотворений.

Очередной всплеск интереса к поэту происходит в 1960-е годы. В литературоведческой науке новая эпоха открывается изданием Баратынского в серии «Библиотека поэта», вышедшим в 1957 году,¹³³ и трудами Л. Я. Гинзбург – в частности, книгой «О лирике» (1964).¹³⁴ В этой работе исследовательница многократно повторяет мысль о «классицизме» Баратынского. Одновременно с этим она пишет, что «вечные темы» в поздних стихотворениях «сбросили жанровую оболочку».¹³⁵ Приведенное суждение следует принятой филологом модели литературной эволюции, в рамках которой жанровое мышление в начале XIX века сменилось системой «устойчивых стилей»¹³⁶. Теоретические основания такого взгляда состоят в том, что источником новых смыслов является социально-историческая реальность, а поскольку слово способно вступать с ней в непосредственное взаимодействие, оно должно освободиться от стесняющей матрицы жанра. Отсюда резкое различие тех текстов «Сумерек», что тяготеют «к традиционным формам», – и тех, где возникают «прорывы в новой смысловой

¹³² Цит. по: *Гельфонд М. М.* Неоконченная статья Бродского о Баратынском (1965): текст и контекст // Вестник Владимирского гос. ун-та им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Социальные и гуманитарные науки. 2014. № 4 (4). С. 35.

¹³³ *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений.

¹³⁴ Впервые: *Гинзбург Л. Я.* О лирике, М.; Л., 1964. Далее работа цитируется по дополненному изданию.

¹³⁵ *Гинзбург Л. Я.* О лирике. Л., 1974. С. 82.

¹³⁶ Там же. С. 24.

строй».¹³⁷ Достоинством автора оказывается способность выйти к непредзаданной поэтической традицией «действительности», будь это действительность предмета и переживания (Пушкин), личности (Лермонтов) или мысли (Баратынский и Тютчев). Сказанное особенно наглядно проявляется в разборе «Когда за городом задумчив я брожу...» Пушкина, которое Гинзбург сравнивает со стихотворением Батюшкова «На смерть супруги Ф. Ф. Кокошкина». Противопоставляя «отвлеченно-условный» батюшковский слог «конкретности» пушкинского стиля, открывающего прямой доступ к миру, она указывает на контрастное совмещение реального и символического планов в языке младшего поэта. В этой связи хочется заметить, что в его произведении символический план присутствует не только на стилистическом, но и на жанровом уровне, что можно обнаружить лишь при подборе соответствующего претекста. Если с «надгробной элегией» Батюшкова стихотворение «Когда за городом задумчив я брожу...» связано в основном на уровне «элегического словаря», то из традиции «кладбищенской элегии» оно вырастает все целиком. «Задумчивый» герой, гуляя за городом, забредает на кладбище – однако не старинное сельское, а современное урбанистическое. Происходит разрушение хронотопа «кладбищенской элегии», причем разрушение демонстративное, затрагивающее все обязательные атрибуты жанра (надгробия, урны, скульптурных «гениев», эпитафии, мавзолеи и т. д.). Метаморфоза пространства не дает осуществиться традиционному сюжету, предполагающему созерцание меланхолических картин и философическое раздумье. Вслед за этим трансформируется и жанровое «чувствование» – «томное» уныние становится «злым». Деконструировав «кладбищенскую элегию» на уровнях стиля, мотивной структуры, хронотопа, сюжета и эмоциональной концепции, поэт тут же пересоздает жанр – и опять-таки вспоминает его черты в мельчайших подробностях. Вечер, тишина, дуб, торжественный сон «праотцев», проходящий мимо селянин (!) – все это пришло в текст из «Сельского кладбища» Жуковского. Одним словом, в стихотворении Пушкина жанровая традиция является не

¹³⁷ Там же. С. 84.

«оболочкой» смысла, но тем символическим планом высказывания, который ускользает даже от самого виртуозного стилистического анализа. Все это справедливо и в отношении поздней лирики Баратынского, что мы постараемся показать в настоящей работе.

Историко-литературная модель, утвержденная трудами Гинзбург, в значительной степени определила ракурс дальнейшего изучения поэтики жанров у позднего Баратынского. Сказанное справедливо и в отношении работ И. Л. Альми,¹³⁸ лишь одна из которых, посвященная ранним элегиям поэта, опередила книгу «О лирике». В текстах этой исследовательницы возникает цельная картина творческой эволюции автора, и жанровому своеобразию стихотворений в ней уделено весьма значительное место. Рассматривая элегии 1819–1824 годов, Альми отмечает, что уже в середине 1820-х годов классификация текстов «по родам» становится затруднительной: поэт расширяет рамки жанрового канона и приходит к разрушению его границ. Поэтому к 1824 году поток элегий иссякает; однако «лирика нового типа» по-настоящему возникает лишь на рубеже следующего десятилетия.¹³⁹ Во второй половине 20-х годов – в «промежуточный», «кризисный» для Баратынского период – переход к «внежанровой лирике» еще не совершился, отчего «поэт мысли», пока не нашедший оригинального языка для больших форм, обращается к лаконичной и логически строгой форме «миниатюры».¹⁴⁰ Важно, что,

¹³⁸ Альми И. Л. 1) Элегия Е. А. Баратынского 1819–1824 годов (К вопросу об эволюции жанра) // Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1961. Т. 219. С. 23–50; 2) Идеино-творческие искания Е. А. Баратынского конца двадцатых – первой половины тридцатых годов XIX века (Анализ лирики) // Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1966. Т. 308: Историко-литературный сборник. С. 3–31; 3) Метод и стиль лирики Е. А. Баратынского // Русская литература. 1968. № 1. С. 96–106; 4) Миниатюра в русской лирике первой трети XIX века (Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин) // Учен. зап. Владимирского гос. пед. ин-та им. П. И. Лебедева-Полянского. Сер.: Литература. 1969. Т. 19. Вып. 4. С. 67–95. Далее указанные тексты цитируются по их последним изданиям.

¹³⁹ Альми И. Л. Элегии Е. А. Баратынского 1819–1824 годов (К вопросу об эволюции жанра) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 151.

¹⁴⁰ Альми И. Л. Из истории миниатюры первых десятилетий XIX века: Баратынский // Грехневские чтения: Сб. науч. трудов. Н. Новгород, 2008. Вып. 5. С. 169. В ранней статье о русской миниатюре, положения которой во многом воспроизводит цитируемая работа, исследовательница эксплицитно связывает становление «внежанровой» поэзии с разрушением «нормативной системы мышления классицизма» (см.: Альми И. Л. Миниатюра в русской лирике первой трети XIX века (Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин). С. 67).

говоря об этом «неканоническом жанре», Альми то и дело прибегает к традиционным жанровым категориям. «Аллегорическая миниатюра» Баратынского восходит к карамзинским «безделкам»; «миниатюра-портрет», связанная с альбомной поэзией, представляет собой «осерьезненный мадригал»; поздние «античные эпиграммы» выдержаны в традиции «антологической надписи». Используя термин «миниатюра», исследовательница не отрицает жанровый генезис рассматриваемых произведений, но лишь фиксирует их новаторство по отношению к каноническим «родам». Последнее особенно очевидно в случае с малыми формами, возникающими на элегической основе («Поцелуй» (до начала марта 1822; 1823–1826), «Разлука» (до февраля 1820; 1823–1826) и др.), или в экспериментальном соединении «современности и архаики»¹⁴¹ в стихотворении «Ропот» из сборника «Сумерки». Заметим, что Альми считает этот эксперимент неудачным: возможно, как раз потому, что, акцентируя внимание на парадоксальном столкновении «поэзии» и «прозы», нарушающем необходимое в «античном» жанре единство стиля, она не учитывает игрового соединения двух типов эпиграммы – «острой» и антологической. В целом же при анализе поздней книги стихов филолог почти не использует жанровую оптику, ограничиваясь лишь наблюдением над композиционной функцией малых форм: «В “Сумерках” крупные произведения окружены рамой стихотворных “мелочей” (эпиграмм, посвящений, антологических “надписей”».¹⁴² Альми больше интересуют внесубъектные формы репрезентации авторского сознания в «философских» стихотворениях сборника,¹⁴³ художественное единство

¹⁴¹ Альми И. Л. Из истории миниатюры первых десятилетий XIX века: Баратынский. С. 175.

¹⁴² Альми И. Л. Лирика Е. А. Баратынского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1970. С. 12.

¹⁴³ Альми И. Л. О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения. 2-е изд., испр. СПб.: Скифия, 2021. С. 155–171 (сер. «Littera Terra»). Впервые: Альми И. Л. О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Вопросы литературы. Владимир, 1975. Вып. 9: Художественный метод – художественное своеобразие / Владимир. гос. пед. ин-т им. П. И. Лебедева-Полянского; отв. ред. О. И. Федотов. С. 68–86.

«Сумерек»,¹⁴⁴ идейное содержание текстов и приемы его выражения.¹⁴⁵ Определения, которые она дает крупным произведениям Баратынского, подчеркивают их новаторство, но не раскрывают связи с классическими «родами». Так, например, о стихотворении «Последняя смерть» (до 20-х чисел ноября 1827) исследовательница пишет, что оно являет собой «редкий в литературе жанр – лирическую антиутопию».¹⁴⁶

Научное наследие Альми очень показательное в смысле тенденций изучения творчества Баратынского. Филологи исключительно внимательны к его элегиям (преимущественно ранним), однако при разборе поздней лирики склонны либо формулировать лишь частные наблюдения, касающиеся жанровой поэтики, либо вовсе проходить мимо нее. В этой логике существуют почти все труды о поэте, написанные в 1960–1970-е годы. Так, Л. Г. Фризман, размышляя о «Сумерках» в работе «Творческий путь Баратынского», отдельно останавливается только на эпиграммах,¹⁴⁷ а в своем исследовании жанра элегии¹⁴⁸ из поздних стихотворений разбирает лишь «Осень» и «Когда твой голос, о Поэт...». Между тем он же совершенно справедливо утверждает: «Традиции классицизма чувствуются в лирике Баратынского 30–40-х годов больше, чем в ранней».¹⁴⁹ Правда, уже в 1980-е годы исследователь отмечал смысловую соотнесенность произведений различных жанров, лежащую в основе композиционного построения книги стихов.¹⁵⁰ Примечательно, впрочем, что предметом его анализа стала именно организация поэтического «цикла», а жанровые дефиниции при этом имели служебное

¹⁴⁴ Альми И. Л. Сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Владимир, 1973. Вып. 8: Метод. Стиль. Поэтика. С. 23–81.

¹⁴⁵ Альми И. Л. О некоторых особенностях стиля поздней лирики Е. А. Баратынского // Учен. зап. Владимирского гос. пед. ин-та им. П. И. Лебедева-Полянского. Сер.: Литература. 1972. Т. 41. Вып. 6. С. 25–44.

¹⁴⁶ Альми И. Л. О творческой позиции Е. А. Баратынского конца двадцатых – начала тридцатых годов XIX века (анализ лирики) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. С. 163.

¹⁴⁷ См.: Фризман Л. Г. Творческий путь Баратынского. М., 1966. С. 111–113.

¹⁴⁸ Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973.

¹⁴⁹ Фризман Л. Г. Творческий путь Баратынского. С. 98.

¹⁵⁰ См.: Фризман Л. Г. Поэт и его книги // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. С. 546.

значение. И. М. Семенко, называя раннего Баратынского мастером элегического «рода», в его позднем творчестве находит шедевры «философской лирики». В соответствии с этим меняются и акценты прочтения: от жанровой поэтики исследовательница переходит к описанию содержания и стиля. Жанровая система в русской лирике «отмирает», конструкции «родов» рушатся, и поэтому для сборника «Сумерки» характерны «свободные», нетрадиционные формы. Такой взгляд, однако, не мешает заметить, что в «стихотворении “Осень” поэт *тщательно* воссоздает жанр описательно-медитативной элегии».¹⁵¹ В результате увлекательного анализа Семенко приходит к выводу, согласно которому реконструкция устаревшей формы играет в сборнике ту же роль, что и воспроизведение поэтических стилей Жуковского, Батюшкова, Державина. «Разнотильность словоупотребления у позднего Баратынского (что только частично подготовлялось ранним) выполняет ответственнейшую художественную задачу разрушения гармонического образа мира. <...> Баратынскому нужно, чтобы читатель с наибольшей живостью воспоминаний переживал глубину утраты, чтоб он узнавал прекрасное, прежде чем его потерять».¹⁵² В разделе о «Сумерках» классического труда Г. Хетсо¹⁵³ анализ поэтики жанров отсутствует; исследователь только пару раз употребляет эпитет «элегический» применительно к «Осени».¹⁵⁴ В главе о форме стихотворений приводятся ценные наблюдения над жанровыми ореолами различных размеров и строф.

Однако уже в начале 1970-х годов в лаконичной статье Б. О. Кормана была предложена альтернативная точка зрения, предполагающая не «распад», но эволюцию и трансформацию системы поэтических «родов». Исследователь утверждает, что представление о «преодолении» жанрового мышления в

¹⁵¹ Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 267.

¹⁵² Там же. С. 284.

¹⁵³ Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø, 1973.

¹⁵⁴ Это справедливо и в отношении его статьи об «Осени», в которой исследователь замечает, что «элегическое изображение природы» в стихотворении «сменяется трагическим» (Хетсо Г. Стихотворение Баратынского «Осень» // К 200-летию Баратынского. Сборник материалов международной научной конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва – Мураново). М., 2002. С. 151; впервые: Хетсо Г. Стихотворение Баратынского «Осень» // Scando-Slavica. 1966. Т. 12. P. 13–27).

творчестве «отрицавших классицизм» романтиков нуждается в существенном уточнении. Он анализирует стихотворение «Когда твой голос, о Поэт...» и (вероятно, развивая мысль Медведевой¹⁵⁵) обнаруживает в нем «сочетание и взаимодействие» двух жанровых начал. Первое из них – элегическое, в котором поэт «соотнесен со смертью и роком», а «гибель настигает его в момент наивысшего расцвета творческих сил». Второе – эпиграмматическое, «с традиционным центральным образом злокозненного Зоила», «сниженной лексикой», «атмосферой неукрашенной повседневности». Жанровое многоголосие порождает текст, выражающий такое понимание жизни, «которого не было ни в элегии, ни в сатире и которое полемически направлено против элегического и эпиграммного истолкования действительности».¹⁵⁶ Обнаруженный способ сосуществования «родов» филолог называет «реалистическим», поскольку соединение форм порождает единую, не расчлененную на жанровые рубрики концепцию мира, в котором гибель поэта не отменяет подлости зоила. «Эта концепция, свойственная реализму вообще, сказалась в жанровой природе стихотворения и способе использования дореалистических жанровых форм».¹⁵⁷ Едва ли можно считать удачной попытку Кормана вписать свои пронизательные наблюдения в конвенциональную схему литературной эволюции, интерпретировав их в категориях направлений. «Реалистический» образ действительности, возникающий благодаря преодолению границ «родов», вовсе не предполагает отмеченную исследователем *ощутимость* жанровых признаков. И, поскольку мысль Кормана заключается как раз в том, что каждый из поэтических «родов» сохраняет свой «чувствительный оттенок», способ их взаимодействия точнее было бы назвать не «реалистическим», а «полифоническим». Возможно, именно недостаточная артикулированность выводов, подведенных под стандартные

¹⁵⁵ См.: Баратынский Е. А. Стихотворения. С. 280–281 (примеч. И. Н. Медведевой к стихотворению «Когда твой голос, о Поэт...»).

¹⁵⁶ Корман Б. О. О жанре и композиции стихотворений Баратынского // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник. Калининград, 1974. Вып. 1. С. 31.

¹⁵⁷ Там же. С. 33.

установки, стала одной из причин того, что концепция не получила полноценного развития в русской науке. Кратчайший путь, по которому можно было привести автора к реализму, лежал через разрушение жанровой системы, а прочерченная Корманом траектория оказалась слишком извилистой для такой задачи.

Филологи 1960–1970-х годов заложили основы научного описания поэтики Баратынского, благодаря чему в последней трети XX – начале XXI вв. возникло множество замечательных работ по этой теме. «Сумерки» были рассмотрены с самых разных точек зрения: изучались различные аспекты внутреннего единства сборника,¹⁵⁸ принципы его субъектной организации,¹⁵⁹ ритмико-синтаксический строй,¹⁶⁰ образная¹⁶¹ и мотивная¹⁶² структуры, тематическое и концептуальное

¹⁵⁸ См.: *Ляпина Л. Е.* Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977; *Власенко А. И.* Поэтический сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как художественное единство // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1992. № 6. С. 20–27; *Лосан А.* Лирический сюжет сборника «Сумерки» Е. А. Баратынского: от местоименной структуры к риторичности сборника // Русская филология. 15: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2004. С. 60–67; *Clark E. P.* Fixing a Deep Gaze: Baratynskii's Trilogy of Miniatures as a Cycle of Seeing // *Ulbandus Review*. 2013. Vol. 15. P. 41–56.

¹⁵⁹ См.: *Корман Б. О.* Субъективная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт»: (К вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина) // Пушкинский сб. Псков, 1972. С. 115–130 (Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 483); *Зырянов О. В.* Субъектная архитектоника стихотворных книг в свете исторической поэтики // Авторское книготворчество в поэзии: Материалы междунар. науч.-практ. конф.: [В 2 ч.]. Омск, 2008. Ч. 1. С. 25–36.

¹⁶⁰ См.: *Шахвердов С. А.* Метрика и строфика Е. А. Баратынского // Русское стихосложение в XIX в. М., 1979. С. 278–328; *Швецов И.* Роль хорейских стихотворений в организации структурного единства сборника Е. А. Баратынского «Сумерки» / Русская филология. 13: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2002. С. 61–65; *Патроева Н. В.* «Сумеречный» синтаксис Е. Баратынского: (На материале сборника «Сумерки» 1842 г.) // Вестник Волгоград. гос. ун-та. Сер. 2: Языкознание. 2016. Т. 15. № 2. С. 105–119.

¹⁶¹ См.: *Шестакова Л. Л.* Слово-образ «душа» в поэзии Евгения Баратынского // Русский язык в школе. 1999. № 4. С. 52–59; *Акимова М. С.* Образ цивилизации в русской поэзии первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 2012; *Патроева Н. В.* Образ храма в сборнике Е. А. Баратынского «Сумерки» и проблема композиции // Филологические науки. 2021. № 3. С. 52–58; *Анохина Ю. Ю.* Поэтика стихий в философской лирике Е. А. Баратынского // Русская словесность. 2021. № 1. С. 44–52; *Анохина Ю. Ю.* К вопросу о роли античных образов в книге Е. А. Баратынского «Сумерки» // Приношение: Азе Алибековне Тахо-Годи от благодарных учеников и коллег к 100-летию со дня рождения: *Fuga temporum*. СПб., 2023. С. 130–139; *Александров И. А.* Мифологема света в книге стихов Е. А. Баратынского «Сумерки» // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е.А. Баратынского. Коллективная монография. СПб., 2023. С. 42–47.

¹⁶² См.: *Биджиева З. С. М.* Мотив одиночества в стихотворении Е. А. Баратынского «Осень» // *Chronos*. 2019. № 10 (37). С. 33–35; *Даренский В. Ю.* Мотив «второго рождения» в

содержание,¹⁶³ хронотоп,¹⁶⁴ интертекстуальные связи и другие актуальные для книги контексты.¹⁶⁵ В исследованиях некоторых литературоведов содержатся ценные суждения и по поводу жанровой природы стихотворений. К их числу принадлежат труды М. Н. Дарвина,¹⁶⁶ А. И. Журавлевой,¹⁶⁷ В. И. Козлова,¹⁶⁸ Е. Н.

поэзии Е. А. Боратынского // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского. Коллективная монография. СПб., 2023. С. 30–38.

¹⁶³ *Platt K. M. F. Boratynskii's The Last Poet and the Theme of Conflict Between Poetry and Society: Dialectic and Double Bind // Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman = Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана. Stanford (Calif.), 1994. P. 169–196 (Stanford Slavic Studies. Vol. 8); Савинков С. В., Фаустов А. А. «Недоносок» Е. А. Боратынского как авторский миф // Венок Боратынскому: Материалы I и II Российских научных чтений «Е. А. Боратынский и русская культура» [21–23 июня 1990 г., 20–23 мая 1994 г.]. Мичуринск, 1994. С. 101–103; Анохина Ю. Ю. 1) Категории бытия и небытия в книге стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского // Научный диалог. 2017. № 10. С. 129–148; 2) Историософия книги стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского и проблема трансформации ценностей // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 5 (83). Ч. 2. С. 225–230; 3) Философские начала книги стихов Е. А. Боратынского «Сумерки» // Русская литература и философия: пути взаимодействия. М., 2018. С. 52–71 (сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1); Касаткина Т. А. Е. А. Боратынский: аспекты художественной антропологии. «Недоносок» // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского. Коллективная монография. СПб., 2023. С. 54–62.*

¹⁶⁴ См.: *Мадзигон Т. М.* Диалектика временных и пространственных отношений в лирике Е. А. Баратынского // Вопросы русской филологии. Алма-Ата, 1978. С. 23–40; *Океанский В. П.* Русская метафизическая лирика XIX века: Е. А. Баратынский, А. С. Хомяков, Ф. И. Тютчев (поэтика пространства): Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Иваново, 2003; *Цзин Ц.* Пространственный контраст в поэзии Е.А. Баратынского // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 106–110; *Анохина Ю. Ю.* Поэтика пространства и времени в книге стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2021.

¹⁶⁵ *Liapunov V.* A Goethean Subtext of E. A. Baratynskij's «Nedonosok» // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 277–281; *Sandler S.* Baratynskii, Pushkin and Hamlet: On Mourning and Poetry // Russian Review. 1983. Vol. 42. P. 73–90; *Тахо-Годи Е. А.* Е. А. Боратынский – искушение недоказуемым // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е.А. Боратынского. Коллективная монография. СПб., 2023. С. 74–107.

¹⁶⁶ См.: *Дарвин М. Н.* 1) Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е. А. Баратынского): Учеб. пособие. Кемерово, 1987; 2) Поэтика лирического цикла «Сумерки» Е. А. Баратынского // Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории: На материале поэзии первой половины XIX в. Красноярск, 1988. С. 96–119; 3) Profession de foi «Последнего поэта» Е. А. Баратынского // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: Межвуз. сб. науч. трудов. Новосибирск, 1989. С. 10–17; 4) «Сумерки» Е. А. Баратынского как художественное целое // Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово, 1997. С. 30–37; 5) Метаморфозы судьбы и поэтика превращений: (Из наблюдений над текстом авторской книги-сборника лирики Е. А. Боратынского «Сумерки» 1842 г.) // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: Сб. статей к юбилею Д. М. Магомедовой. М., 2019. С. 9–19.

¹⁶⁷ *Журавлева А. И.* 1) Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002; 2) Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М., 2013.

¹⁶⁸ См.: *Козлов В. И.* 1) Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М., 2012; 2) Русская элегия неканонического периода: Типология, история, поэтика:

Лебедева,¹⁶⁹ Н. Н. Мазур,¹⁷⁰ Д. М. Хитровой¹⁷¹ и других авторов. Так, например, без учета наблюдений Козлова невозможно изучение взаимодействия элегического и одического начал в «Осени», «родовые» дефиниции, которые дает Лебедев стихотворениям «Бокал» и «Были бури, непогоды...», важны при анализе поэтики песни, а статьи Мазур составляют необходимую основу для прочтения «острых» и антологических эпиграмм, входящих в «Сумерки». К современной научной литературе о творчестве Баратынского – а также о стихотворных жанрах Золотого века – мы еще неоднократно обратимся в ходе нашего анализа. Сейчас остановимся только на тех работах, где предложен целостный взгляд на жанровое своеобразие поздней лирики поэта.

С. В. Рудакова написала о творчестве Баратынского две диссертации.¹⁷² Первая из них специально посвящена поэтике жанров: исследовательница вслед за

Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 2013; 3) Сумма элегий: «Осень» Баратынского // Вопросы литературы. 2014. № 4. С. 253–272.

¹⁶⁹ См.: Лебедев Е. Н. Тризна: Книга о Е. А. Боратынском. СПб.; М., 2000.

¹⁷⁰ См.: Мазур Н. Н. 1) «Недоносок» Баратынского // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М., 1999. С. 140–169; 2) Об одной эпиграмме Баратынского («Увы! Творец непервых сил...») // Тыняновский сборник. М., 2002. Вып. 11: Девятое Тыняновские чтения: Исследования. Материалы. С. 285–300; 3) «Правда без покрова» – об одной эпиграмме Баратынского // In other Words: Studies to Honor Vadim Lipunov. Bloomington, 2002. P. 207–232 (Indiana Slavic Studies. Vol. 11 [2000]); 4) Метафизика мухи: Баратынский и Паскаль // Текст и комментарий. Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова. М., 2006. С. 228–237; 5) Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как патриарх не древен я...») // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Материалы междунар. науч. конф. Тарту, 2007. С. 345–378; 6) О возможных адресатах эпиграммы Баратынского «Сначала мысль, воплощена...» // Natale grate numeras?: Сб. статей к 60-летию Г. А. Левинтона. СПб., 2008. С. 351–361 (Studia Ethnologica. Вып. 6); 7) «Возможна ли женщине мертвой хвала»: О стихотворении Баратынского «Всегда и в пурпуре и в злате» // Пермьяковский сборник: В 2 кн. М., 2010. Кн. 2. С. 272–295; 8) «Небо Италии, небо Торквата»: Итальянская топка в русской поэзии первой половины XIX в. (небо, руины, нег) // Russica Romana. 2012. № 1. P. 33–75; 9) *Mazour N. Alcibiade et son image: autour d'une épigramme par Eugène Baratynski* // Revue des Études Slaves. 2016. T. 87. Fasc. 1. 49. P. 17–34.

¹⁷¹ См.: Хитрова Д. М. 1) Ода как мадригал: К описанию одного стихотворения Баратынского // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария. Материалы междунар. конф. Тарту, 2007. С. 331–344; 2) Things untimely: Death, Birth, and Poetry in Evgenii Baratynsky's «Nedonosok» // The Slavic and East European Journal. 2020. Vol. 64. № 2. P. 284–304.

¹⁷² Рудакова С. В. 1) Жанровая специфика и средства выражения художественного мышления в лирическом мире Е. А. Боратынского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; 2) Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: Дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2014. Содержание диссертаций отражено в многочисленных статьях исследовательницы.

Гинзбург усматривает у зрелого Баратынского тенденцию к формированию «внежанровой лирики» на элегической основе. Скорректированное видение проблемы изложено в более позднем докладе¹⁷³ и одном из разделов докторской диссертации. Эволюцию форм в лирике Баратынского, по мнению Рудаковой, можно «...охарактеризовать следующим образом: поначалу обнаруживает себя стремление поэта создать некое “жанровое образование”, в котором могут совмещаться признаки нескольких жанров, причем не эклектически, а синтетически, но при этом определяющая роль отводится элегическому началу, а затем происходит формирование “философского метажанра”, который вбирает в себя сложность каждого из жанров, которые разрабатывал в своем творчестве Боратынский, однако “метажанр” – “книга стихов” – оказывается много выше по уровню осмысления и выражения жизненного материала отдельно взятого жанра из поэтической системы Боратынского».¹⁷⁴ При рассмотрении интересующего нас вопроса в центре внимания Рудаковой оказывается именно единство книги: «“Сумерки” можно представить как особую разновидность жанра, синтезировавшего в себе черты многих других жанров (традиционной элегии, послания, эпиграммы, антологического стихотворения), но в своей абстрагированности, обобщенности поднявшегося над ними, вобравшего их в себя».¹⁷⁵ Представление о жанровом «синтезе» как основе цельности «Сумерек», вероятно, восходит к работе Дарвина, который считал логику расположения текстов разных жанров внутри сборника важным «циклообразующим»

¹⁷³ Рудакова С. В. Характер изменения жанровых форм в поздней лирике Е. А. Боратынского // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: Материалы 9-й междунар. науч. конф. Екатеринбург, 2009. Т. 1. С. 118–127.

¹⁷⁴ Рудакова С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика. С. 301. «Философский метажанр» – категория, введенная Р. С. Спивак, которая предприняла одну из попыток придать условному понятию «философская лирика» статус термина. В ней, по мнению исследовательницы, предметом изображения «выступают родовые, сущностные особенности сознания и поведения человека как социального существа» (Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 7).

¹⁷⁵ Рудакова С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика. С. 302

фактором.¹⁷⁶ Употребление понятия «жанр» в отношении книги стихов, несмотря на его частотность в научной литературе,¹⁷⁷ кажется не вполне удачным. В поэзии Золотого века живы канонические жанры, генеалогия которых восходит к классической древности, – и поэтому имеет смысл терминологически отличить их от найденного Баратынским новаторского решения. Однако мысль о том, что в текстах поэта формы совмещались «не эклектически», представляется исключительно значимой.

Убедительная интерпретация взаимодействия жанров у позднего Баратынского предложена в статьях М. М. Гельфонд.¹⁷⁸ Справедливо отмечая, что «при всем обилии посвященных Боратынскому прекрасных работ, вопрос о поэтике жанров его поздней лирики не только не решен, но и не сформулирован достаточно отчетливо»,¹⁷⁹ она намечает путь решения этого вопроса. Прочно закрепившаяся за автором репутация элегика определила ракурс, в котором рассматривались как его ранние тексты, так и произведения, написанные им в последние годы жизни; исключение составляли лишь поэмы и эпиграммы, совсем уж не поддающиеся элегическому прочтению. Между тем поздняя лирика поэта «не может быть описана в едином жанровом ключе».¹⁸⁰ Путь, найденный поздним

¹⁷⁶ Дарвин М. Н. Жанрово-стилевой синтез как фактор художественного единства книги стихов Е. А. Баратынского «Сумерки» // Проблемы литературных жанров. Материалы 5-й науч. межвуз. конф. Томск, 1987. С. 42.

¹⁷⁷ См., например: Булкина И. С. Жанровые и художественные особенности сборника Е. А. Баратынского «Сумерки» // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1990. С. 19–36 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 883); Верина У. Ю., Овчаренко А. Ю. Книга стихов как жанр в творчестве поэтов группы «Перевал» (П. Дружинин, Н. Зарудин, Д. Семеновский) // Филологический класс. 2019. № 4 (58). С. 84–93; Хузеева Л. Р. Вопрос о жанре «Сумерек» Е. А. Боратынского в русском и зарубежном литературоведении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 8 (26). Ч. 2. С. 192–195.

¹⁷⁸ Гельфонд М. М. 1) «На посев леса» Е. А. Боратынского: На границе элегии и инвективы // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. Владимир, 2010. С. 229–234; 2) «Пироскаф» Боратынского: Жанровый и метрический контекст // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 70–83; 3) Послание Боратынского Вяземскому как увертюра «Сумерек» и эпилог жанра // Лирическая эволюция: К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича): Сб. статей. М., 2017. С. 128–139; 4) Поэтика жанров поздней лирики Боратынского // Замечательное шестидесятилетие: Ко дню рождения Андрея Немзера: [В 2 т.]. 2017. Т. 1. С. 87–103.

¹⁷⁹ Гельфонд М. М. Поэтика жанров поздней лирики Боратынского. С. 88.

¹⁸⁰ Там же.

Баратынским, был связан «с резким и неожиданным *соединением* разных жанровых установок».¹⁸¹ Этот последний тезис Гельфонд иллюстрирует виртуозной интерпретацией нескольких стихотворений, написанных во 2-й половине 1830-х – начале 1840-х годов. Два из них входят в книгу «Сумерки»: в посвящении «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» на основе дружеского послания соединяются традиции элегии, описательной поэмы и романа в стихах, а в стихотворении «Бокал» звучат «заздравная песня», послание и духовная ода. Поэтику позднего Баратынского, таким образом, определяют «столкновение разных жанров, мгновенное переключение кодов восприятия, апелляция к разным ценностным системам».¹⁸² Из сказанного ясно, что в статье Гельфонд жанровые особенности текстов не просто отмечены, но осознаны в теоретической рамке, которая открывает увлекательную перспективу их исследования.

¹⁸¹ Там же. С. 89.

¹⁸² Там же. С. 101.

Глава 2. Элегия как ораторский жанр

В эпистолярной полемике с Лонгиновым, к которой мы уже обращались выше, Л. Е. Боратынский утверждает, что неосуществленный план итогового издания предполагал выделение «лирических стихотворений» в специальную жанровую рубрику. По-видимому, его убеждение было основано не только на личных воспоминаниях, но и на тетрадях вдовы поэта, в которых тоже присутствует такой раздел – наряду с элегиями, посланиями, эпиграммами, мелкими и антологическими стихотворениями (III-1, 414–424). Как видно уже из приведенного перечня, категория «лирического» в понимании Баратынского мало напоминала о современной классификации «литературных родов» – трех (эпос, лирика, драма) или четырех, если причислять к ним «лироэпос». В наследующих классицизму поэтиках первых десятилетий XIX века определение «лирические» получало этимологическое (и историческое) значение – через связь с *лирой* или подобными ей струнными инструментами: арфой, псалтирью, цитрой.¹⁸³ Нарратив о происхождении лирики был своего рода символическим отражением ее места в системе литературы. За пределами круга «лирических родов» оставались, с одной стороны, элегии, которые в древности исполнялись под аккомпанемент жалобной *флейты*,¹⁸⁴ и, с другой стороны, послания, эпиграммы и прочие жанры, генеалогия которых вообще не восходит к музыке и пению. Именно такими были границы жанровых дискурсов в художественном мышлении Золотого века: если элегия отвечала за изливание «тихих и умеренных» чувств,¹⁸⁵ а, например, «острая» эпиграмма предполагала сатирическую установку, то функция «лирической

¹⁸³ См.: *Державин Г. Р.* Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Державин Г. Р. Избранная проза. М., 1984. С. 276; *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб., 1821. Ч. 2. С. 116, 2-я паг.; *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М., 1822. Ч. 1: Пиитика. С. 177.

¹⁸⁴ См.: *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. С. 357, 2-я паг.

¹⁸⁵ *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 170. О специфике и европейских источниках эмоциональной концепции «смешанных ощущений», резко отличающих каноническую элегию от «лирической поэзии», см.: *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 15–19.

поэзии» заключалась в выражении возвышенных и цельных аффектов – торжественного восторга, священного трепета, чистой радости.

Державин в «Рассуждении о лирической поэзии, или Об оде» (1811–1815) определяет свой предмет так: «...это отлив разгоряченного духа; отголосок растроганных чувств; упоение, или изливание восторженного сердца. Человек, из праха возникший и восхищенный чудесами мироздания, первый глас радости своей, удивления и благодарности должен был произнести лирическим восклицанием. Все его окружающее: луна, звезды, моря, горы, леса и реки напояли живым чувством и исторгали его гласы».¹⁸⁶ Остолопов, открывая статью о «лирической поэзии» приведенной цитатой из державинского «Рассуждения...», продолжает характеристику со ссылкой на авторитет Шарля Батте: «...поэзия лирическая совершенно посвящена чувствам – и потому, когда в эпосе или драме действие прекращается, тогда поэзия изображает одне ощущения душевные, тогда она бывает лирическою».¹⁸⁷ О взглядах русского автора на специфику этих «душевных ощущений» достаточно красноречиво говорит, например, тот факт, что он считает «лирическую поэму» римлян и новоевропейских народов «слабым подражанием» грекам – и при этом пишет: «Поэзия лирическая, кроме Греции у одних разве евреев и, может быть, еще в северных климатах при друидах и бардах, могла иметь *настоящий свой величественный вид*».¹⁸⁸ Наконец, согласно мнению Мерзлякова, «...характер лирической поэзии состоит в полном и сильном изображении чувствований, или в живом, пламенном начертании предмета на языке высоком и сладкозвучном; – в изображении стремительной всеувлекающей страсти, которую исполнена и восторжена душа стихотворца, – воспламенено его воображение, расположены и направлены мысли в полете быстром от начала до конца».¹⁸⁹

Душой лирики – в полном согласии с приведенными дефинициями – считалась ода. Державин устойчиво употребляет название жанра как синоним

¹⁸⁶ Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде. С. 276.

¹⁸⁷ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 116, 2-я паг.

¹⁸⁸ Там же. С. 118, 120, 2-я паг. Курсив наш. – В. 3.

¹⁸⁹ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 177.

«лирической поэзии» вообще (что видно уже из заглавия его труда): поэт, вслед за В. К. Тредиаковским,¹⁹⁰ интерпретирует термин «ода» этимологически, то есть как «песнь», и поэтому считает другие «лирические роды» ее национальными, историческими или функциональными подвидами.¹⁹¹ Остолопов, следуя тому же этимологическому объяснению, начинает характеристику оды переводом греческого слова, а затем называет ее «лирической песней».¹⁹² Он неоднократно ссылается на раздел о лирической поэзии, отмечая, что там дано определение «свойства» оды,¹⁹³ тогда как статья о самом этом жанре посвящена преимущественно его формальной стороне: классификациям, правилам и приемам. У Остолопова просматриваются более ясные, чем у Державина, родо-видовые отношения между понятиями «ода» и «лирическая поэзия», и к последней автор словаря, как и Державин, кроме оды, относит также гимны, дифирамбы, романсы, баллады,¹⁹⁴ стансы, переложения псалмов, «просто песни» разных типов и т. д. Внутреннюю иерархию лирических жанров формирует высота «парения»: скажем, Державин ставит оду (в узком смысле слова), вдохновляемую «ужасом и удивлением», выше гимна с его более ограниченной панегирической задачей,¹⁹⁵

¹⁹⁰ Тредиаковский, указав, что в переводе с греческого слово «Ὠδή» означает «песнь», пишет: «Всяк российский охотник может приметить высоту слова, какова приличествует одам, в Псалмах Святого Песнопевца псалтирического, ибо Псалмы ни что есть иное, как токмо оды, хотя на российский наш и не стихами они переведены, но на еврейском все сочинены стихами» (*Тредиаковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 2009. С. 158 (сер. «Литературные памятники»)*).

¹⁹¹ «Ода, слово греческое, равно как и псалм, знаменует на нашем языке песнь. По некоторым отличиям, в древности носила на себе имя Гимна, Пеана, Дифирамба, Сколии, а в новейших временах иногда она то же, что Кантата, Оратория, Романс, Баллада, Станс и даже простая песня. Составляется строфами, или куплетами, мерным слогом, разного рода и числом стихов; но в глубоком отдалении веков единообразных в ней строф не примечается. В древнейшие времена препровождаема была простою мелодиею; певалась с лирою, с псалтирю, с гусями, с арфою, с цитрою, а в новейшие и с прочими инструментами, но более, кажется, со струнными. По лире, или по составу, к музыке способному, называется Ода лирическою поэзию» (*Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде. С. 275–276*).

¹⁹² *Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 230, 2-я паг.*

¹⁹³ См.: Там же. С. 233, 2-я паг.

¹⁹⁴ Вероятно, под именем баллады в данном случае имеются в виду итальянская и французская разновидности жанра, которые Остолопов отличает от «основанной на чудесном» немецкой баллады (см.: *Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. С. 58–59, 62–63, 2-я паг.*).

¹⁹⁵ *Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде. С. 277.*

тогда как, например, Мерзляков считает гимн разновидностью оды, а лирику вообще подразделяет на два основных «рода» – оду и песнь (первая отличается приподнятостью предмета и пафоса, вторая – сравнительной легкостью содержания и настроения).¹⁹⁶

Металитературные тексты 1820-х годов фиксируют переход жанровой системы к новому состоянию. Уже у Мерзлякова наблюдаются колебания в вопросе о границах лирики. С одной стороны, эстетик по вполне традиционному признаку не относит к ней элегию: «Элегия <...> есть изображение различных чувствований, приятных вместе и неприятных, но всегда в существе своем тихих и умеренных. Она по особому роду сих чувствований и способу выражения отличается от лирической поэзии, в которой господствует не смешанное, но отдельное чувство».¹⁹⁷ С другой – он тут же замечает: «Впрочем, ежели принять чувствование во всех его видах и изменениях за главный характер лирического стихотворения, то элегия не составит особенного рода поэзии».¹⁹⁸ Неприятие подобных колебаний отразилось в знаменитой статье В. К. Кюхельбекера «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие» (1824), сыгравшей значительную роль в формировании литературной позиции Баратынского.¹⁹⁹ Следуя своим «архаистическим» установкам, Кюхельбекер опирается на каноническое понимание лиризма: «Лирическая поэзия вообще не иное что, как необыкновенное, то есть сильное, свободное, вдохновенное изложение чувств самого писателя. Из сего следует, что она тем превосходнее, чем более возвышается над событиями ежедневными, над низким языком черни, не знающей вдохновения».²⁰⁰ Воззрение на «лирическую поэзию» как на широкую категорию, объединяющую все субъективные «роды», решительно отвергнуто критиком «Мнемозины», который настаивает на том, что лишь ода может быть

¹⁹⁶ См.: Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 178.

¹⁹⁷ Там же. 170–171.

¹⁹⁸ Там же. С. 171.

¹⁹⁹ См.: Хитрова Д. М. Литературная позиция Е. А. Баратынского 1820-х – первой половины 1830-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. С. 70–78.

²⁰⁰ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л. 1979. С. 454 (сер. «Литературные памятники»).

названа подлинно лирическим жанром: «Всем требованиям, которые предполагает сие определение, вполне удовлетворяет одна ода, а посему, без сомнения, занимает первое место в лирической поэзии или, лучше сказать, одна совершенно заслуживает название поэзии лирической. Прочие же роды стихотворческого изложения собственных чувств – или подчиняют оные повествованию, как-то гимн,²⁰¹ а еще более баллада, и, следовательно, переходят в поэзию эпическую; или же ничтожностью самого предмета налагают на гений оковы, гасят огонь его вдохновения».²⁰² В конфликте между старой, «классической» дефиницией лирики – и новой, только устанавливающейся дифференциацией форм, в рамках которой *всякое* «изложение чувств», даже «тихий и умеренных», следует считать свойством лирической поэзии, Кюхельбекер принципиально занимает первую позицию. В трактате А. И. Галича «Опыт науки изящного» (1825), вызвавшем эпистолярный отклик поэта,²⁰³ та же проблема решается противоположным образом. Следуя «немецкому» разделению словесного искусства на три «необходимые самостоятельные формы»²⁰⁴ (эпос, драму, лирику) и относя к лирике в том числе элегию, Галич переносит на оду все особенности, в «пиитиках» XVIII – начала XIX веков признававшиеся существом лирической поэзии *вообще*. «Ода, как пение, вылетающее прямо из груди вдохновенного поэта, изображает действительные, в тоне и характере определенные иступления благородной души, глубоко и для того непродолжительно потрясаемой великостью идеального предмета».²⁰⁵ Различие воззрений Кюхельбекера и Галича можно сформулировать так: первый отказывается считать лирическими жанры, не соответствующие «классическому»

²⁰¹ Статус гимна, как видно из вышесказанного, требует отдельного рассмотрения. Можно предположить, что, отказываясь отнести к лирике *даже* этот жанр, критик стремился предельно заострить свою апологию оды.

²⁰² Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. С. 454.

²⁰³ «Галич выдал пиэтику на немецкий лад. В ней поновлены откровения Платоновы и с некоторыми прибавлениями приведены в систему. Не зная немецкого языка, я очень обрадовался случаю познакомиться с немецкой эстетикой. Нравится в ней собственная ее поэзия, но начала ее, мне кажется, можно опровергнуть философически» (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 172–173 (письмо Е. А. Баратынского к А. С. Пушкину, после 7 января 1826 г.)).

²⁰⁴ Галич А. И. Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 257.

²⁰⁵ Там же. С. 262.

истолкованию лиризма, а второй – отказывается считать это истолкование общей дефиницией лирики, превращая его в определение одного жанра. При этом они оба почти дословно повторяют формулировки старинных трактатов и совершенно одинаково характеризуют оду. Более поздние критико-эстетические высказывания, как правило, отражают полную победу иного, не «классического» понимания лирической поэзии. Н. И. Надеждин, разбирая высказывание И. П. Ф. Ансильона в своей диссертации «О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической» (1830), восклицает: «...положение, каким ученый муж хотел подкрепить свое мнение, что будто бы мир древний отличался поэзией эпической и драматической, а возрожденный мир лирической, элегической (*как будто элегия не относится к лирической категории!*) и дидактической – и это положение совершенно несправедливо».²⁰⁶ В «Разделении поэзии на роды и виды» (1841) В. Г. Белинский называет лирику «царством субъективности»,²⁰⁷ замечая при этом, что в оде (!) «больше внешнего, объективного»²⁰⁸ по сравнению с песней. Последнее суждение в корне противоречит каноническим тезисам о песенной природе оды и месте этого жанра в числе прочих «лирических» форм.

Однако Баратынскому, по всей видимости, было присуще традиционное представление о «лирических стихотворениях».²⁰⁹ Комментируя эту жанровую дефиницию, сын поэта пишет: «Он почитал лирическими не одни гимны и оды, а все стихотворения, проникнутые в высшей степени восторгом и экзальтацией» (Ш-

²⁰⁶ Надеждин Н. И. О происхождении, природе и судьбах поэзии, называемой романтической // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 176. Курсив наш. – В. 3.

²⁰⁷ Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954. Т. 5. С. 9.

²⁰⁸ Там же. С. 48.

²⁰⁹ См., например, эпистолярное высказывание Баратынского о «лирической иронии»: «Мне кажется, что мы разно думаем о лирической иронии. По мне лирическая поэзия исключает все похожее на остроумие, потому что лукавство его совершенно противусвойственно ее увлеченности. Сердитесь, но не шутите. Пусть будет ирония горькая, но не затейливая» (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 226 (письмо Е. А. Баратынского к П. А. Вяземскому, конец мая – июнь (?) 1829 г.)). В приведенном фрагменте поэт явно употребляет слово «лирический» в значении, близком к классическому, во-первых, поскольку лиризм предполагает «увлеченность», и, во-вторых, потому что в текстах Баратынского, принадлежащих к разряду «лирики» в новом его понимании, вполне достаточно и «остроумия», и «лукавства».

1, 491). Приведенное суждение в свернутом виде содержит три черты лирики, как ее понимал Баратынский. Две из них, то есть пафос («восторг и экзальтация») и жанровое ядро («гимны и оды»), вполне стандартны. Третья же состоит в том, что в объем понятия включаются не только произведения, принадлежащие к собственно *лирическим* «родам», но и любые тексты, соответствующие «классическому» истолкованию лиризма. Подобный взгляд существует в логике канонического художественного мышления, в котором поэтическая форма определяется через «чувствование», и одновременно описывает новый, так сказать, постнормативный способ функционирования жанровой системы. На это указывает и состав раздела «лирических стихотворений» в плане неосуществленного издания. Если судить по записям Н. Л. Боратынской, из текстов «Сумерек» под такой рубрикой предполагалось напечатать «Приметы» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала октября 1839), «Рифму» (ред. «Сумерек» – не позднее декабря 1840), «Бокал» (не позднее февраля 1836), «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала февраля 1839), «Последнего Поэта» (не позднее февраля 1835; не позднее 6 марта 1842) и «Осень» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала июня 1837). Названные произведения, как будет продемонстрировано ниже, обнаруживают связь с разными поэтическими формами: в частности, с песней и балладой. Но те немногие «лирические стихотворения» из списка Настасьи Львовны, что имеют авторские жанровые определения, принадлежат к числу элегий,²¹⁰ – хотя в итоговом сборнике, конечно, должно было найтись место для соответствующей рубрики (см.: III-1, 417–419). Обозначенная странность находит

²¹⁰ Список включает в общей сложности тринадцать текстов. Три из них («Финляндия», «Две доли» и «Череп») напечатаны среди элегий в «Стихотворениях Евгения Баратынского» (1827). Жанровое определение «Осени» дано в письме к П. А. Вяземскому (см. ниже). Исключением является «Молитва» («Царь небес! Успокой...», опубл. 1844), не получившая авторской дефиниции, но содержащая ее в собственном заглавии. Впрочем, это произведение имеет спорный статус: не записанное самим поэтом, оно было восстановлено его вдовой по памяти (III-1, 146). Кроме того, в другой тетради Н. Л. Боратынской текст причислен к «мелким стихотворениям» (III-1, 415). Хотя обе жанровые дефиниции вполне закономерны (одна дана по признаку содержания, а другая – по признаку объема), все сказанное лишней раз напоминает, что к распределению произведений по жанровым рубрикам, зафиксированному Настасьей Львовной, следует относиться с осторожностью.

объяснение в процитированных выше словах сына поэта, согласно которым «в каждом стихотворении батюшки <...> заключается и лиризм, и элегия». О взаимопроникновении этих жанров может свидетельствовать и письмо к П. А. Вяземскому, сопровождавшее отправку «Осени»: «*Лирическую пьесу* я с первого приема всегда набрасываю более чем с небрежностью; стихами иногда без меры, иногда без рифмы, думая об одном ее ходе, и потом уже принимаюсь за отделку подробностей. Брошенную на бумагу, но далеко не написанную, я надолго оставил мою *элегию*».²¹¹ Вероятно, собираясь поместить произведения элегического «рода» в раздел «лирических стихотворений», автор желал задать определенный ракурс их прочтения.

«Восторг и экзальтация», одушевляющие лирика, должны были быть внушены читателю – или, вернее, *слушателю* «песни». Эстетические трактаты Золотого века требовали от «лирических стихотворений» особой художественной организации, которая бы отвечала их жанровому пафосу. Остолопов, развивая тезис об ориентации лирики на выражение «чувствований», пишет, что ей следует дать «надлежающую форму, чтобы сделать способной к пению».²¹² Мерзляков, комментируя сходную мысль, поясняет: «Внешняя форма, которой требует такой род сочинений, состоит в определенной и особенно для пения предназначенной и единообразной мере стихов, разделенных на равные станцы или строфы».²¹³ Представление о музыкальной доминанте формы выражало исторический взгляд на «лирическую поэзию», который во многом был данью традиции – и далеко не всегда соответствовал реальному бытованию жанров в пушкинскую эпоху. Высокие «лирические роды» на практике, разумеется, не предполагали «пения»: применительно к одам, гимнам или переложениям псалмов ему соответствовала «ораторская установка», описанная в классической статье Ю. Н. Тынянова «Ода как ораторский жанр». По мнению исследователя, одическое «витийство» складывалось из борьбы двух противоположных начал: «...из начала наибольшего

²¹¹ Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 337 (письмо Е. А. Баратынского к П. А. Вяземскому, март (?) 1837 г.). Курсив наш. – В. 3.

²¹² Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 116–117, 2-я паг.

²¹³ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. 177–178.

действия в каждое данное мгновение и из начала словесного развития, развертывания. Первое явилось определяющим для стиля оды; второе – для ее лирического сюжета; при этом лирическое сюжетосложение являлось результатом компромисса между последовательным логическим построением (построение “по силлогизму”) и ассоциативным ходом сцепляющихся словесных масс». ²¹⁴ Распад такого диалектического единства «рода» породил его «разновидности», на материале которых описанные тенденции особенно очевидны: «сухую» оду, где возобладали рационалистический принцип организации сюжета, и оду «бессмысленную», ориентированную на «трескучесть» стиля и суггестию.

Свойства жанра, которые Тынянов считает функционально предопределенными риторической установкой, в поэтиках постоянно описываются как проистекающие из переживаемого одописцем «восторга» – и, разумеется, задачи его адекватного оформления. ²¹⁵ Наиболее полный перечень этих свойств, который в общих чертах повторяют металитературные суждения авторов Золотого века, приводит Державин: «Вдохновение, смелый приступ, высота, беспорядок, единство, разнообразие, краткость, правдоподобие, новизна чувств и выражений, олицетворение и оживление, блестящие картины, отступления или отклонения, перескоки, обороты, околичности, сомнения и вопрошания, противоположности, заимословия, иносказания, сравнения и уподобления, усугубления или усиления и прочие витийственные украшения, нередко нравоучение, но всегда сладкогласие и вкус». ²¹⁶ Соответствие большинства названных особенностей оды жанровому «чувствованию» лежит на поверхности. Так, например, об одическом «беспорядке» Остолопов пишет, что поэт (разумеется, охваченный восторгом) «не успевает располагать мыслями своими». ²¹⁷ Ему вторит Мерзляков, по словам которого

²¹⁴ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 230.

²¹⁵ Н. Ю. Алексеева пишет: «Исступление, энтузиазм, восторг организуют пиндарическую оду, являясь ее внутренней формой. Все, что в оде происходит, находит свое объяснение в том особенном состоянии, в котором она создается. Им все оправдано и через него все приобретает смысл. Внутренняя форма определяет и содержание, и форму внешнюю» (Алексеева Н. Ю. Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005. С. 190).

²¹⁶ Державин Г. Р. Рассуждение о лирической поэзии или об оде. С. 280.

²¹⁷ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 241, 2-я паг.

«выспренное парение» не позволяет лирическому стихотворцу «наблюдать тесные, последовательные связи и отношения своих мыслей, картин и выражений».²¹⁸ Остолопов, ссылаясь на Буало, добавляет – «беспорядок» необходимо поверять разумом, поскольку в противном случае он «не будет действием искусства и никому не понравится».²¹⁹ Этот комментарий, соответствующий сформулированной Тыняновым тенденции к рационалистическому построению оды, на первый взгляд, описывает тенденцию, противодействующую лирической экзальтации. Однако, приводя пример искусного использования приема, автор словаря говорит: «Собранные в следующей строфе мысли не имеют, кажется, никакой между собой связи, но все клонятся к одной цели».²²⁰ Мерзляков же, давая подробную характеристику «единству» оды, напрямую выводит его из установки на воплощение жанрового пафоса. «Предмет», служащий источником вдохновения, должен неизменно оставаться в поле зрения лирика, чтобы не иссяк «восторг». Отсюда, то есть из верности «предмету» и «чувствованию», происходит и «последовательный порядок мыслей», организованный по естественным «законам воспламененного воображения». Иными словами, внутренняя связь логического и ассоциативного начал рассматривалась как обусловленная жанровым заданием оды: *выражением «пиитического восторга»*, которое требовало и психологически органичного «порядка», и рационалистически организованного «беспорядка».

Таким образом, «восторгу и экзальтации», определяющим, согласно мнению Баратынского, природу «лирических стихотворений», функционально соответствует «ораторская установка». Она, по Тынянову, на уровне сюжета обнаруживает себя в борьбе рассудочного схематизма с эмоциональной свободой, а на уровне слога – в стремлении к прямому риторическому воздействию. Ближайшим жанровым контекстом произведений «лирического рода» являются «гимны и оды», выступающие в качестве его эталона. В настоящем разделе

²¹⁸ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 180.

²¹⁹ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 241, 2-я паг.

²²⁰ Там же.

исследования мы остановимся на двух «лирических» элегиях Баратынского, которые традиционно считаются шедеврами его «философской лирики».

§ 1. «На что вы, дни!..»: сюжет «унылой» элегии в одическом ракурсе²²¹

Стихотворение «На что вы, дни!..» (не позднее начала марта 1840) открывается риторическим обращением, которое, конечно, нельзя назвать свойственным именно одическому жанру.²²² Этот прием широко распространен в стихотворениях всех «родов», поскольку он позволяет уже в зачине обозначить предмет речи, включив его в кругозор лирического субъекта. В элегической поэзии постоянно встречается адресация высказывания чувству, месту, символу etc. В качестве примеров можно привести элегию Батюшкова «Мой гений» (1815), начинающуюся разговором с «памятью сердца» («О память сердца! ты сильнее / Рассудка памяти печальной...»),²²³ «Славянку» (1815) Жуковского, где поэт в первой строке говорит с рекой («Славянка тихая! Сколь ток приятен твой...»),²²⁴ или «К моему перстню» (1826–1827) Веневитинова, в котором герой обращается к своему «верному талисману» («Ты был отрыт в могиле пыльной, / Любви глашатай вековой, / И снова пыли ты могильной / Завещан будешь, перстень мой...»).²²⁵

Однако в стихотворении «Сумерек» зачин выступает в функции «смелого» или «стремительного» *приступа*, при котором одописец «принимается за лиру,

²²¹ Текст раздела частично опубликован в журнале, входящем в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть представлены основные научные результаты диссертаций: Золотухин В. Т., Григорьева Е. Н. Сонет Д. В. Веневитинова «К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...»: датировка, поэтика, шеллингианский сюжет // Русская литература. 2021. № 3. С. 156–161. Анализ поэтики выполнен совместно с Е. Н. Григорьевой.

²²² Н. Л. Баратынской стихотворение было отнесено к числу элегий (III-1, 419). Свойства текста, которые сближают его с этим поэтическим «родом», также рассмотрены в настоящем разделе работы.

²²³ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1964. С. 192 (Библиотека поэта. Большая сер.).

²²⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2000. Т. 2. С. 20.

²²⁵ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. М., 1980. С. 48 (сер. «Литературные памятники»).

будучи уже в восторге».²²⁶ Вступление в форме апелляции к неким универсалиям или олицетворенным абстракциям очень часто встречается в одах – во-первых, в силу специфики их содержания, и, во-вторых, потому что восклицательное обращение риторически выражает жанровую «экзальтацию». Можно вспомнить, скажем, хрестоматийные строки из «Оды на день восшествия на всероссийский престол Ее Величества...» (1747) Ломоносова («Царей и царств земных отрада, / Возлюбленная тишина, / Блаженство сел, градов ограда, / Коль ты полезна и красна!»),²²⁷ но применительно к элегии Баратынского особенно важны претексты духовных и философических од. Державинское стихотворение «На смерть князя Мещерского» (1779) открывается репликой, которая адресована бою часов, символизирующему неумолимый ход времени («Глагол времен! металла звон! / Твой страшный глас меня смущает; / Зовет меня, зовет твой стон, / Зовет – и к гробу приближает...»),²²⁸ первое четверостишие сумароковского «Гимна о премудрости Божией в солнце» (опубл. 1760) содержит развернутое обращение к солнцу («Светило гордое, всего питатель мира, / Блистающее к нам с небесной высоты! / О, если бы выиграть могла моя мне лира / Твои достойно красоты!»),²²⁹ карамзинская ода «К милости» (1792) начинается с апелляции к олицетворенной заглавной категории («Что может быть тебя святее, / О Милость, дочь благих небес?»).²³⁰ Текст Боброва «К Новостолетию XIX» (ок. 1800) в жанровом отношении принадлежит к «стихотворениям на случай», однако – поскольку автор поднимается до историософского осмысления темы – по образности и языку скорее напоминает строфу из оды. Поэт, вынужденный разворачивать сюжет высокого

²²⁶ *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 239, 2-я паг.

²²⁷ *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1959. Т. 8. С. 196.

²²⁸ *Державин Г. Р.* Стихотворения. Л., 1957. С. 85 (Библиотека поэта. Большая сер.).

²²⁹ *Сумароков А. П.* Избранные произведения. Л., 1957. С. 87 (Библиотека поэта. Большая сер.).

²³⁰ *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л., 1966. С. 110 (Библиотека поэта. Большая сер.). К заглавию имеется авторское примечание: «Писано в царствование Екатерины». Ода, с одной стороны, имеет функцию государственного панегирика, поскольку за аллегорической фигурой матери-милости явно просматривается образ императрицы. С другой стороны, стихотворение посвящено общему рассуждению о добродетели. Ода «К милости», таким образом, занимает промежуточное положение между торжественной и философической разновидностями жанра.

жанра на пространстве «мелочи», эксплуатирует прием, многократно перифрастически называя время:

Страшна отрасль дней небесных,
Вестник таинств неизвестных,
Вечности крылатый сын,
Рок носяй миров висящих,
Радуйся! – Будь исполин
Меж веков быстропарящих!
Обнови нам ныне ты
Век *сивиллин* золотый!²³¹

Зачин в форме обращения, выполняющего функцию «стремительного» *приступа*, встречается не только в канонических образцах жанра, но и в экспериментальных стихотворениях Золотого века, связанных с одической традицией. Особенно узнаваемая разновидность этого приема присуща духовным одам, генетически восходящим к формам молитвы и псалма: они устойчиво открываются воззваниями к Богу («О Ты, пространством бесконечный...»),²³² небу («Вонми, о! небо, и реку...»)²³³ или человеку («О ты, что в горести напрасно / На бога ропщешь, человек...»)²³⁴ Именно так Д. В. Веневитинов начинает стихотворение «Сонет» («К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...», 1824 или 1825),²³⁵ идейное содержание которого основано на положениях «немецкой метафизики».

На последнем тексте стоит остановиться подробнее, поскольку Веневитинов в каком-то смысле решает ту же, что и Баратынский, художественную задачу: пытается в рамках поэтического дискурса сформулировать философское высказывание, прибегая для этого к соединению черт двух жанров – элегии и оды.

²³¹ Бобров С. П. Рассвет полночи. Херсонида: В 2 т. М., 2008. Т. 1. С. 28 (сер. «Литературные памятники»).

²³² Державин Г. Р. Бог // Державин Г. Р. Стихотворения. С. 114.

²³³ Тредиаковский В. К. Ода XVIII. Парафразис вторья песни Моисеевы // Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. С. 200.

²³⁴ Ломоносов М. В. Ода, выбранная из Иова, глава 38, 39, 40 и 41 // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 387.

²³⁵ Веневитинов Д. В. Стихотворения. Проза. С. 25.

Словосочетание «чистый дух», употребленное в открывающем «Сонет» обращении, можно найти у А. Д. Кантемира, В. К. Тредиаковского и Я. Б. Княжнина. По данным Национального корпуса русского языка, между последним случаем его употребления в поэзии XVIII столетия (в «Россияде» (1771–1779) М. М. Хераскова) и «чистым духом» Матильды» в «Пире во время чумы» (1830) Пушкина – полувековой перерыв, в пределах которого оно встречается лишь однажды: в сонете Веневитинова. У поэтов «докарамзинской» эпохи словосочетание «чистый дух» никогда не служит обозначением Духа Божиего, но всегда относится к человеку, хотя и употребляется исключительно в религиозных контекстах. Тредиаковский («Феоптия. Эпистола V», между 1750 и 1754) использует это словосочетание применительно к сознанию, лишенному чувственного опыта, Княжнин («Письмо графа Комменжа к матери его», не позднее 1771, опубл. – 1779) и Херасков («Россияда») – как синоним «чистой души», а Кантемир в «Сатире IV» (1743, ран. ред. – 1731) – в ряду с «умом здравым», т. е. как обозначение духовного качества. Веневитинов называет «чистым духом» абсолютом – «Бога философов», что оказывается возможным благодаря тому, что в этой «формуле» присутствуют родственные метафизическим религиозные коннотации.

В катренах разбираемого сонета случаи использования классицистического «высокого штиля» единичны и неочевидны. Терцеты же отчетливо связаны с поэтической традицией XVIII века. И экспрессивные восклицания («Греми!»), задающие описанию мировой катастрофы торжественную интонацию, и нанизывание грандиозных абстракций («хаос задавил природу пустотой») заставляют вспомнить о жанре философической оды. Сам образный ряд, который возникает в трехстишиях, невозможен в элегии: здесь Веневитинов, поэтику которого обычно рассматривают в связи с «элегической школой»,²³⁶ подражает скорее Боброву, чем Жуковскому.

²³⁶ См., например: *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 59.

Из приведенных примеров видно, что «высокий штиль» отвечает в стихотворении Веневитинова за «метафизическое» содержание, в то время как элегические формулы («крылья любви», «сердечная глубина» и т. д.), напротив, служат изображению индивидуальных переживаний поэта. Основой для соединения одического и элегического начал является «нейтральная» сонетная форма, распространенная и у элегиков, и у поэтов XVIII века. Результатом же такого соединения оказывается текст, описывающий философствование – опыт, в котором возможно интимное переживание идеалистической онтологии. В этом смысле показательно оксюморонное сочетание «на крыльях любви несется мысль моя». Оно в высшей степени характерно для героя Веневитинова – устремленного «в небесные края» мыслителя, чье отношение к «метафизике» характеризуется предельной степенью эмоциональной вовлеченности. Иными словами, в этом стихотворении лирическим «я» является романтик шеллингианского склада. Поэтому прием обращения в зачине, выстраивающий «вертикаль» текста, создает основу для сюжета, коренным образом отличающегося от канонической оды XVIII века. Одическое «парение» предполагало – хотя бы в теории – видение мира с позиции вечной истины.²³⁷ В «Сонете» же «дух» героя «напрасно силится <...> парить» к абсолютному. Стихотворение (в особенности если прочитать его в общем контексте творчества автора) рассказывает не столько о «небесах» и опыте божественного, сколько о внутренней борьбе героя, запертого в темнице материи. Вот почему некоторые исследователи считают поэтику произведения совершенно неоригинальной. Так, например, Л. А. Тартаковская в своей монографии о Веневитинове пишет: «В “Сонетах” мы наблюдаем весь тот комплекс романтического мироощущения и его словесного выражения, который позволил бы причислить Веневитинова к сонму простых эпигонов Жуковского (и в какой-то степени немецкой романтической школы), если бы вся веневитиновская поэзия уже в первый период творчества не выходила за рамки идейно-эстетических и

²³⁷ См.: Алексеева Н. Ю. Русская ода. С. 191–193.

стилистических принципов, воплощенных в “Сонетах”». ²³⁸ Между тем соединение в рамках сонетной формы одической стихии и элегического начала несомненно было новаторским экспериментом.

В элегии Баратынского «На что вы, дни!..» соединение жанровых начал, из которого рождается «поэзия мысли», осуществлено иначе. Первые два стиха, казалось бы, должны вводить рассуждение на традиционную тему «суеты мира», бывшую «общим местом» духовных и философических од. Ей посвящены «духовная» ода Сумарокова «На суету человека» (1759), «нравоучительная» ода Хераскова «Ничтожность» (опубл. 1769), «грифельная ода» («Река времен в своем стремленьи...», 6 июля 1816) Державина и многие другие стихотворения. Не менее обыкновенна для жанра и тема циклической повторяемости явлений земной жизни, сформулированная Баратынским в заключительных строках первой строфы. Так, Сумароков в оде «На суету мира» призывает читателя «разобрать коловратность» вселенной и называет «свет» «образом колеса». Свой тезис он иллюстрирует множеством примеров, показывающих онтологическую фундаментальность непостоянства. Среди них названы рождение и смерть, смена возрастов и времен года и т. д. Описанный прием, использованный еще Тредиаковским в «Оде о непостоянстве мира» (1730), был столь узнаваемой приметой формы, что становился объектом пародии. Скажем, в «философической оде» Пушкина «Усы» (1816) перечислением свидетельств бренности всего мирского открывается монолог «мудреца»:

Гусар! все тленно под луною;
Как волны следом за волною,
Проходят царства и века.
Скажи, где стены Вавилона?
Где драмы тощие Клеона?

²³⁸ *Гартаковская Л. А.* Дмитрий Веневитинов: (Личность. Мироззрение. Творчество). Ташкент, 1974. С. 77.

В одах такие образные ряды служили риторическому развертыванию философического топоса. Весьма характерно поэтому, что Баратынский использует прием лишь однажды, в последней строфе, сокращая его до единственного образа суточного цикла. Лирический сюжет стихотворения уже во втором четверостишии совершает поворот к области интимных психологических переживаний. Переход от общего тезиса к его значению для человека постоянно встречается в одах, но в них он, как правило, является итогом рассуждения. Из онтологии (например, из представления о ничтожности человека в бесконечной вселенной) обычно следует некий этический в широком смысле слова вывод: одописцы предлагают смирить желанья, любить добродетель, быть послушным воле Творца. Сумароков в стихотворении «На суету мира» (1763) приходит к необходимости умерить «пылание» страстей, Ломоносов в «Утреннем размышлении о Божием величестве» (опубл. 1751) молит Господа наставить его на пути правды, Державин в оде «Фонарь» (опубл. 1804) говорит о том, что человеку следует быть «равнодушным зрителем» божественных «чудес», то есть всего сущего. Даже ода «На смерть князя Мещерского», где звучит пронзительно-жуткий вопрос «Куда, Мещерской! ты сокрылся?», завершается своего рода назиданием:

Сей день, иль завтра умереть,
Перфильев! должно нам конечно, —
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляй судеб удар.²⁴⁰

²³⁹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 170.

²⁴⁰ Державин Г. Р. Стихотворения. С. 87.

Стихотворение Баратынского, начавшись как духовная или философская ода с общей картины «юдольного мира», продолжается как история души – и вступает в жанровую область элегии. У первого «рода» поэт заимствует универсализм точки зрения, а у второго – позицию по отношению к человеку, который, вместо того, чтобы предстать перед судом вечной истины, становится предметом психологического анализа и безусловного сострадания. Более того, Баратынский не просто устраняет дидактику, он превращает высшее достижение мудрости, «атараксию», в состояние трагической бессмысленности, наступающее *неизбежно* – и тем самым разрушает автономное свободное сознание, которому только и может быть адресовано наставление.

В этом отношении «На что вы, дни!..» наследует ранним элегиям Баратынского «Разуверение» (до сентября – ноября 1821) и «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня...», 1823; конец 1832–1833), где «разочарование» из романтической позы превращается в трезвую констатацию внутренней пустоты, а «старость души» не мотивирована ничем, кроме общего закона онтологии – хода времени. Однако если в текстах начала 1820-х годов онтология изображается в индивидуальном, «камерном» ракурсе – через трансформированные элегические формулы («обольщенья прежних дней», «бывалые мечты») или просто биографические факты («промчались дни»), в стихотворении «Сумерек» время как бы выходит на поверхность и предстает уже во вселенском, одическом масштабе (явления «юдольного мира», «тесный круг подлунных впечатлений»). Даже описывая переживания интимной сферы (душа «металась и кипела»), автор сразу переводит их в «высокий штиль» (душа «свершила» «подвиг»), который выражает «внесубъектную», абсолютную точку зрения.

Эксперимент по соединению одической и элегической позиций неоднократно предпринимался Баратынским и ранее, например, в «аналитических элегиях». В стихотворении «Две доли» («Дало две доли Провиденье...», осень 1821 – весна 1822), сперва напечатанном под заглавием «Стансы» (напомним, что это жанр, традиционно относимый к числу «лирических»), а в издании 1827 года

помещенном в разделе элегий (см.: I, 239), поэт предъявляет свои мысли как горький плод размышления и жизненного опыта, отчего в стихотворении звучит не глагол Провидения, но печальный голос человека. В «Истине» («О счастии с младенчества тоскуя...», 1823), при первой публикации вышедшей под жанровым заголовком «ода», но впоследствии (в издании 1827 года) тоже классифицированной как элегия (см.: II-1, 59–60), стоические тезисы провозглашены устами аллегорического персонажа. Лирический герой, сознавая правоту своего неземного «собеседника», тем не менее отказывается принять «суровый хлад» покоя. Даже в «Смерти» (до 10-х чисел декабря 1828; поздн. ред. («Тебя из тьмы не изведу я...») – конец 1832–1833), представляющей собой «хвалебный гимн»,²⁴¹ произнесенный в состоянии одического «энтузиазма», все еще присутствует «земная», человеческая точка зрения – в виде лирического «я» (в поздней редакции) или знаков современности («свет», «наши смутные дни»).

Голос, звучащий в стихотворении «На что вы, дни!...», словно бы не принадлежит никому. Лирический монолог произносится из позиции, равно внеположной и законам времени, и душе человека, к которым обращен текст. Одический «восторг» перестает быть только эмоцией: он становится вознесенностью на сверхсубъектную точку зрения. Н. Ю. Алексеева, прослеживая генеалогию жанрового «чувствования» и обнаруживая его источник в философии неоплатоников, пишет: «Восторг, или восхищение, есть умственное созерцание предмета, рассмотрение его умными очами. Он не выражает качества переживания, может быть “радостный восторг”, может же быть восторг ужаса. <...> Мысленному взору поэта открывается весь мир в его настоящем, прошлом и будущем, во всей его огромности и безбрежности. <...> Поэт, таким образом, оказывается как бы над пространством и временем, или вне времени и пространства, в той метафизической области, куда его призывал Платон».²⁴² Приведенное рассуждение с исключительной полнотой описывает ракурс, в котором мироздание изображается в стихотворении «Сумерек». Поэтому особенно интересно, что оно все же остается

²⁴¹ Андреевский С. А. Поэзия Баратынского. С. 18.

²⁴² Алексеева Н. Ю. Русская ода. С. 191–193.

элегией, лирический сюжет которой разворачивается в области интимной психологии. Универсализм точки зрения превращает элегическую историю «разочарованного» героя в историю человека вообще, при этом до некоторой степени построенную «по силлогизму» – в логике доказательства исходного тезиса об исчерпанности жизни. Душа, спеша чувствовать, сталкивается с непреодолимой преградой, однако в роли последней выступают не утрата юности, измена возлюбленной, смерть близкого или другие традиционные для элегии объяснения внутренней опустошенности, но однообразие и конечность «явлений мира», замкнутых в цикле бессмысленного повторения. Отсюда, то есть из «одической» мотивировки элегического сюжета, происходит взаимопроникновение жанровых поэтик на уровне мельчайших образов, чему наглядным примером может служить словосочетание «возвратные сновиденья». Элегический контекст, как правило, раскрывал мотив сна в психологической плоскости. Так, в «Разуверении» Баратынского он встречается в двух значениях. «Изменившимися сновиденьями» или «бывальными мечтами» названа ушедшая любовь, подобная сну и волшебной прелестью, и призрачной мимолетностью. Состояние лирического героя в настоящем описано как «дремота больного» и сладкое «усыпленье»: в обоих случаях метафора обозначает молчание чувств,²⁴³ являющееся одновременно недугом и наслаждением. Духовные и философические оды, варьируя топос «жизнь есть сон», обычно придавали ему метафизическое наполнение. В «Оде на суету мира» Сумароков называет мечтами и сном «свет» и все дела людей. Державин в «Фонаре» многократно использует близкие к мотиву сна метафоры видения и мечты, заканчивая стихотворение словами: «Сей мир – мечты; их бог творец!»²⁴⁴ «Возвратные сновидения» в элегии «Сумерек» соединяют психологический и метафизический аспекты образа. С одной стороны, сном оказывается субъективный опыт сознания, переживающего «опустевший» мир, и в этом отношении метафора напоминает об элегических «изменивших сновиденьях»

²⁴³ В том же смысле метафора «дремоты» употреблена в третьей строфе элегии «На что вы, дни!..».

²⁴⁴ Державин Г. Р. Стихотворения. С. 297.

с их коннотациями иллюзорности и мгновенности. С другой – эпитет «возвратные» отсылает к метафизике дурной бесконечности, чья «коловратность» воплощена в целой мотивной сети:²⁴⁵ будущее обещает «повторенья», душа сомкнула «круг» впечатлений, тело «бессмысленно глядит» на циклическую смену дня и ночи.

Внутреннему миру человека посвящены центральные строфы стихотворения, тогда как обрамляющие их четверостишия изображают круговращение вселенной – в первом «душа» еще не названа, в последнем – уже «дремлет». Элегический фрагмент заканчивается, поскольку исчезает его предмет: лирический сюжет, совершив круг, возвращается в область философической оды, вобравшей в себя интимную психологию («душу») в виде значимого отсутствия. Мотивная структура произведения, в котором элегию поглощает ода, поддержана и динамизирована его интонационным строем. В тексте встречается лишь один резкий перенос – на слове «оно» (исключительно значимый, что отметил еще Андрей Белый²⁴⁶), при этом стихотворение содержит пять пунктуационных маркеров конца предложения: на четыре восклицательных знака приходится единственная точка. В «элегических» четверостишиях встречается всего одно восклицание – в предельно экспрессивном стихе «Безумная душа!». Остальные расположены в «одических» строфах, причем первые два оформляют метафизически нагруженные и стилистически возвышенные строки, открывающие текст («На что вы, дни! Юдольный мир явленья / Свои не изменит!» – III-1, 51), заключительное же стоит в концовке стихотворения и относится не только к последнему стиху, но и как бы ко всему высказыванию в целом. В совокупности с поэтической «экзальтацией», величавой приподнятостью слога, стремительным развитием философического сюжета названные особенности интонационной организации требуют ораторского прочтения текста. Однако произведение не перестает быть и ламентацией на темы

²⁴⁵ Ср. в Библии (Еккл. 1:5–14).

²⁴⁶ Вспоминая, как Андрей Белый декламировал стихотворение «На что вы, дни!..», вдова поэта пишет: «...с непередаваемой болью начинал выговаривать он Боратынского, подчеркивая острою интонацией отдельные слова и строчки. После глубокой паузы на “ты дремлешь” он обрывал голос в другую, казалось, бездонную паузу: “А оно...” И замолкал надолго, как бы ища нужное слово» (Бугаева К. Н. Воспоминания об Андрее Белом. СПб., 2001. С. 102).

разочарования, отчуждения и увядания: просто возглас скорби во второй строфе вливается в общий поток торжественной декламации, выражающей, так сказать, «восторг отчаяния». Таким образом, в стихотворении «На что вы, дни!..» Баратынский возводит элегическое сетование на «лирическую» (в терминах Золотого века) высоту.

§ 2. Поэтика оды в элегии «Осень»

В «Осени» одическое начало нарастает постепенно. Следы свойственной ему стилистики и жанрового «лиризма» обнаруживают себя уже в пейзаже, открывающем стихотворение. В третьей строфе летние воды, с которыми прощается поэт, названы «златочешуйчатыми». С одной стороны, приведенный эпитет является предельным осуществлением принципов «элегической школы», поскольку изобразительная точность сочетается в нем с привлечением идеального поэтического денотата. Единственное слово целиком содержит в себе картину, описанную в третьем и четвертом стихах первой строфы: «неверное золото» солнечного луча «трепещет» в «зерцале зыбком вод». Схватывая этот образ в колеблющейся динамике, определение «златочешуйчатые» одновременно вбирает его эстетическую чистоту, сомкнутую в стилистическую коннотацию поэтизма «злато→». С другой стороны, авторский неологизм,²⁴⁷ образованный по церковнославянской модели, сложением основ, отчетливо выбивается из элегического слога. Стилистически он ближе не к легким и призрачным эпитетам Жуковского, а к пышным и тяжеловесным определениям Державина.²⁴⁸ Так, например, в одной только оде «Водопад» (1791–1794) трижды (!) употребляются

²⁴⁷ По данным Национального корпуса русского языка, прилагательное «златочешуйчатые» встречается в русской поэзии всего один раз – в «Осени» Баратынского.

²⁴⁸ Стоит заметить, что одическое «сладкозвучие» в «Осени» тоже подвергаются глубокой трансформации: Баратынский явно эксплуатирует принципы «высокого штиля». Так, в частности, слово «златочешуйчатые», в отличие от приведенных примеров из Державина, *трудновыговариваемо*. В настоящей работе мы не касаемся артикуляционного аспекта поэтики «Сумерек», однако в целом о причинах «смещения» одических приемов будет сказано ниже.

прилагательные, структурно совершенно идентичные лексеме Баратынского: «златордяная», «златорунна» и «златозарный». У старинного «высокого штиля» слово заимствует свою торжественность, усиленную к тому же его длиной и ритмико-интонационной позицией. Восклицательная четырехстопная строка «Златочешуйчатые воды!», где отсутствуют ударения на первых двух иктах, прочитывается с декламационным подъемом, что особенно заметно на фоне предыдущей сравнительно «ровной» пятистопной строки «Волшебного шептанья полный лес» с единственным пиррихием на второй стопе. Не менее важен и стилистический контраст двух стихов: по-державински величественный эпитет следует за образом нежным и таинственным – в духе Жуковского. Краткий «витийственный» взлет происходит и органично, ведь предшествующие ему возгласы прощания требуют некоторого повышения интонации, – и неожиданно, поскольку элегическая грусть вдруг обретает возвышенное звучание.

Приведенная строка, служащая первым отчетливым знаком надвигающейся одической стихии, во многом подготовлена спецификой изображенного в «Осени» пейзажа. В элегиях (разных типов) картины сезонного увядания обычно подчинены жанровому «чувствованию»: в «Славянке» Жуковского на них ложится отсвет сладкой меланхолии, как бы ожидания встречи с «таинственным посетителем», в «Элегии» А. И. Тургенева («Угрюмой Осени мертвящая рука...», 1802) они создают эмоциональную атмосферу для пессимистических раздумий героя – и т. д. Отчасти это справедливо и в отношении текста «Сумерек», но здесь видение осени преодолевает границы лирической субъективности. Умирание природы вписано одновременно и в эмоциональную сферу человека – и в вечный круговорот естества. Поэтому пейзажные образы уже в начале стихотворения напоминают о поэтике идиллического «рода»,²⁴⁹ переход к которой вполне совершается в строфах IV и V, описывающих сельское изобилие и крестьянский труд.

²⁴⁹ См.: Козлов В. И. Сумма элегий: «Осень» Баратынского. С. 256–262; Лотман Ю. М. Две «Осени» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 518–519.

Аксиологическая структура идиллического пейзажа задана циклическим временем – тем единственным элементом, который, как считает В. И. Козлов,²⁵⁰ берет у идиллии элегия «осеннего» типа. Основа этой разновидности элегического жанра состоит «в проекции времени созерцаемой на определенном этапе цветения или увядания природы на жизнь человека или даже человечества <...> При этом время года или даже дня может быть любым: утро ли, вечер, весна или осень – любое время природы досказывает циклическую логику, согласно которой у всего живого есть пора рассвета и заката, расцвета и смерти».²⁵¹ Интересно, что значительное число написанных до выхода «Сумерек» стихотворений, в которых также задано со- или противопоставление природного и человеческого, обнаруживают связь не с идиллическим, а с одическим жанром. Таковы «Нравоучительные и элегические оды» В. В. Капниста: в «Оде на счастье» (1792) высшая гармония, которую символизирует возвращение весны, противопоставлена ненасытным человеческим страстям, наступление утра в «Оде на воспоминание Пленериной кончины» (1795) контрастно невозвратимости утраты и т. д. Сказанное справедливо и в отношении стихотворений начала XIX века. Например, ода Д. И. Хвостова «Осень» («Борей свирепыми крылами...»), опубл. 1801) построена на аналогии сезонов и возрастов, а, скажем, стихотворение «Осень» (опубл. 1808) С. П. Жихарева,²⁵² при всей эклектичности его поэтики, строится на включении уныло-элегического сюжета в онтологию философической оды. Во многих названных текстах круговращение природы гармонично, то есть изображено в идиллическом ракурсе, но функционально оно ближе к одической темпоральности, поскольку позволяет ввести в произведение «метафизическую» проблематику (примеры см. выше). У Баратынского в начальных десятистишиях элегии цикличность несомненно имеет идиллический характер, однако уже в них встречаются явные нарушения этого изобразительного принципа. Если в первой

²⁵⁰ См.: Козлов В. И. Сумма элегий: «Осень» Баратынского. С. 261.

²⁵¹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. С. 242–243.

²⁵² См.: Никитин А. С. Zhigarev.art. В поисках воспоминаний: Материалы к биографии и творчеству С. П. Жихарева, неизданные произведения. Тамбов, 2022. С. 26–28.

строфе «Сентябрь» дан как *прекрасный*, то «ненастливый» и «бурнопогодный»²⁵³ «Эол» во второй строфе – уже как *возвышенный*: прах мчится, облака бегут, река темнеет и пенится,²⁵⁴ роща качается и «воет» многократным ассонансом на «о» («Качаяся завоет роща: дол / Покроет лист ее падучий...»). Подобный буре из раннего стихотворения Баратынского («Завыла буря; хлябь морская...», 1824–1825; 1826), морю из «южных» стихотворений Пушкина («Погасло дневное светило...», 1820; «К морю», 1824), водопаду из одноименной оды Державина, «могучий и сумрачный» ветер, конечно, не принадлежит хронотопу идиллии, хотя и возникает в стихотворении отчасти благодаря позиции «незаинтересованного созерцания», свойственной этому жанру. Названная эстетическая особенность первых пяти строф стихотворения, как и встречающиеся в них элементы «высокого штиля», имеет двоякое объяснение. Прежде всего, в «Осени» отчетливо различимы черты «дескриптивной поэзии», требовавшей визуального и эмоционального разнообразия пейзажей.²⁵⁵ На смене картин построены «Первый снег» (1819) Вяземского, «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...» (1829), «Зимнее утро» (1829) Пушкина и многие другие стихотворения в «описательном роде». Однако в свете дальнейшего движения лирического сюжета, которое (как будет показано) резко выбивается из этой традиции, эстетика «возвышенного» в картинах природы обретает совершенно иное значение. Начальные строфы текста по своей функции напоминают одический *тихий приступ*, при котором поэт «начинает играть или петь хладнокровно и мало по малу воспламеняется».²⁵⁶ Все без исключения примеры такого зачина, приводимые Остолоповым в статье об оде, содержат пейзажные зарисовки, ни разу не встречающиеся в приступах

²⁵³ Этот эпитет Баратынский употребляет в стихотворении «Последний Поэт»: «Поклонникам Урании холодной / Поет, увы! он благодать страстей: / Как пажити Эол бурнопогодной / Плодотворят оне сердца людей...» (III-1, 15).

²⁵⁴ Ср. в «Элегии» (1802) А. И. Тургенева: «Холодный, бурный ветр поля опустошает, И грозно пенится ревущая река» (Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 241 (Библиотека поэта. Большая сер.)).

²⁵⁵ См.: Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 312–318, 2-я паг. Связь «Осени» с традицией «описательной поэзии» подробно проанализирована И. М. Семенко (см.: Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. С. 267–275).

²⁵⁶ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 238, 2-я паг.

«стремительных». В этом отношении особенно примечательно начало стихотворения Дмитриева «Освобождение Москвы» (1795), в котором поэт следует за «ответом» Ломоносова на «Оду I» Анакреона («Разговор с Анакреоном», между 1756 и 1761):

Примите, древние дубравы, —
Под тень свою питомца муз!
Не шумны петь хочу забавы,
Не сладости цитерских уз;
Но да воззрю с полей широких
На красну, гордую Москву,
Седящу на холмах высоких,
И спящи веки воззову!²⁵⁷

Несмотря на декларируемый автором отказ от анакреонтической тематики, «тихим» этот приступ делают в первую очередь образы и мотивы «легкой поэзии» конца XVIII столетия, такие как уход «питомца муз» в *locus amoenus*. Баратынский, как и Дмитриев, использует нехарактерную для «лирического стихотворения» поэтику, чтобы выполнить классицистическое требование к его композиции — просто делает это с большей свободой и силой.

В шестой строфе «Осени» подчиненность идиллического материала иным целям становится совершенно очевидной. Сельскохозяйственная и пейзажная образность переводится в метафорический, даже аллегорический план, одновременно облекаясь в «высокий штиль»: «Сентябрь» превращается в «осень дней», «сжатые борозды» — в «житейские бразды», работа пахаря — в «труд бытия», «скошенный злак долин» — в «зерна дум». «Досужего селянина» заменяет «оратай жизненного поля», универсализированный образ человека, «мыслящего человека вообще».²⁵⁸ Герой «Осени» пребывает в ситуации, обыкновенной для жанра «унылой» элегии, в центре которой — сюжет жизненного поражения, «проигрыша

²⁵⁷ Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1967. С. 82–83.

²⁵⁸ Песков А. М. Е. А. Баратынский: Очерк жизни и творчества (I, 63).

человека “Судьбе”». ²⁵⁹ Поэтому здесь возникают формулы, напоминающие об этом поэтическом «роде»: ²⁶⁰ «позлащенные сны» (ср. у Мерзлякова: «сокройтесь, сны златые»²⁶¹) и «обманы души» (ср. у Пушкина: «обман неопытной души»²⁶²). Однако и сходный с элегическим сюжет, и элементы жанрового стиля встроены в картину, увиденную в особом ракурсе. Элегической субъективности соответствует первое лицо, между тем как в «Осени» отсутствует лирическое «я». ²⁶³ Третье лицо, в котором Баратынский говорил об идиллическом селянине, выражает установку на объективное изображение этого персонажа. Затем, когда поэт обращается к главному герою своей элегии, «оратаю жизненного поля», он использует обобщенно-личное «ты»²⁶⁴ философической оды (см. «Оду на суету мира» Сумарокова, ст. 5–12 «нравоучительной оды» Хераскова «Разум» (опубл. 1769) и мн. др.). Форма второго лица позволяет выйти за пределы как внутренней (субъективной), так и внешней (объективной) точки зрения, заняв абсолютную позицию лирического *восхищения* – в этимологическом значении этого слова.²⁶⁵ Возникая сразу вслед за идиллическим фрагментом, такая грамматическая организация речи сохраняется в «Осени» вплоть до ее заключительных строк.

²⁵⁹ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода. С. 92.

²⁶⁰ В ранней редакции стихотворения находим то же соседство «высокого штиля» с элегическими формулами: герой изведal глубину «алкаемых» им страстей и вкусил «отраву сердечных нег».

²⁶¹ Мерзляков А. Ф. К Элизе (1808) // Мерзляков А. Ф. Стихотворения. Л., 1958. С. 74 (Библиотека поэта. Большая сер.).

²⁶² Слово «обман», в силу своей связи с идеей разочарования, постоянно встречается в элегиях – в самых разнообразных сочетаниях (обман судьбы/надежды/любви; обман сладостный/обольстительный/отрадный). Тем не менее мы позволили себе привести цитату из «Евгения Онегина» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] Т. 6. С. 67), поскольку она, будучи совершенным образцом «языка чувств», одновременно обнаруживает наибольшее текстуальное сходство с выражением, которое употребил Баратынский.

²⁶³ О местоимениях в поэтических текстах Баратынского см.: Винокур Г. О. Я и ТЫ в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 241–249.

²⁶⁴ См. об этом: Альми И. Л. О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева. С. 160–161; Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. С. 13.

²⁶⁵ «В ст.-сл. яз. глагол въсхытити “похитить, унести” <...> образован от хытити (хытати) “хватать, похищать” <...> с помощью приставки въз- <...>. По аналогии с одноструктурными глаголами с идентичной приставкой, придающей слову знач. движения, направленного вверх, *восхитить* приобретает знач. “уносить, поднимать на высоту”...» (Этимологический словарь русского языка. М., 1968. Т. 1. Вып. 3. С. 176).

Одический взгляд на мир определяет общую идейную конструкцию текста. Провозгласив в строфах VII–X неизбежной участью человека тотальное разочарование, в следующих трех десятистишиях Баратынский постулирует экзистенциальную альтернативу: усыпить невыносимое страдание стоической атараксией – или, отбросив земные сны, довериться Промыслу. Каждый из элементов антиномии был устойчивой темой философических и духовных од, для которых, впрочем, нехарактерно противопоставление (и уравнивание) двух позиций: обычно авторы предлагают либо «античный» (см.: Сумароков, «Ода на суету мира»), либо «библейский» (см.: Державин, «На смерть князя Мещерского») ответ на катастрофу существования, причем излагается он дидактически, как безусловно истинный. В «Осени» выбор дается как равноценный, предопределенный «последним вихревым вращением» человеческой субъективности, и в этом стихотворении не только наследует «аналитическим элегиям», где герой мечется между «мертвящим хладом» бесстрастности и мучениями надежд, но и доводит до предела их логику – логику принципиально незавершаемой рефлексии, на которую указывает многократное повторение одной и той же философической коллизии в разных произведениях. Вместе с тем в стихотворении «Сумерек» герой уже не связывает никаких чаяний с дольным миром. Нарастание одического начала в семантическом аспекте достигает кульминации в XII – XIII строфах, описывающих опыт религиозного откровения. На первый взгляд, его природа заключается в способности увидеть мир из экстатического состояния, узнав в беспорядочном шуме вселенной стройную музыку Творца, – и в этом отношении Баратынский как будто соответствует характеристике образцового одописца. Однако в «Сумерках» покинутым «*видениям* земли» противопоставлена не ликующая убежденность, а «*благовестящие сны*» веры, само же совершенство мироздания, интуитивно пережитое, все-таки остается непостижимым и недоступным. «*Чувствование*», преодолевающее бездну между двумя полюсами, – величественной гармонией вселенной и неизбывным несчастьем человека –

названо оксюморонным словосочетанием «животворная скорбь».²⁶⁶ «Восторг» не разрешает личной трагедии, но противопоставляет ей сверхличный опыт бесконечного, заставляя склониться перед тайной жизни – и претворяя отчаяние в иррациональную надежду.

Поднимаясь на лирическую высоту, доступную только «одам и гимнам», «Осень» все же обнаруживает сходство не столько с ломоносовской «Одой, выбранной из Иова» (между 1743 и началом 1751), сколько с самой книгой Иова, – поскольку прозрение героя включено в интимный биографический контекст, пусть и *обобщенно*-личный. Отсюда многочисленные приметы элегического стиля, которые встречаются в подводящей к рассматриваемому фрагменту XI строфе: например, формулы «трепет сердца» (см. в элегиях «Прости» (1823) И. И. Козлова, «Поэт и друг» (1827) Веневитинова), «хлад» души (ср. в ранних элегиях Баратынского: «хлад души» в стихотворении «Две доли», «хлад сердца» в «Признании» («Притворной нежности не требуй от меня...», 1823; конец 1832–1833) или, скажем, жанровое слово-сигнал «жалобы»). Но так же, как уныло-элегический сюжет жизненного поражения дан в одическом ракурсе, так и элегические формулы включены в речевую стихию «высокого штиля». Сложный синтаксис ст. 106–107, дополнительно деформированный переносом («Ум бесполезный сердца трепет / Угомонит...»), как бы аналитически «перемалывает» ламентацию, не давая элегическому языку облечься в сладко-певучий интонационный строй, обыкновенный для этого жанра. Формулы расщеплены «стоическими» эпитетами («бесполезный трепет сердца», «тщетные жалобы») и «непоэтичными» глаголами («угомонит», «удушит»). «Хлад» души из ее «преждевременной старости» превращается в «дар опыта» – следствие сознательных и зрелых аскетических усилий. Все это подготавливает почву для перехода к собственно одическому языку в следующих двух десятистишиях.

Напомним, что, согласно наблюдениям Тынянова, стилистика оды служила «наибольшему действию в каждое данное мгновение». «Ораторское действие», в

²⁶⁶ Стих, в котором употреблено это словосочетание, выделен явной аллитерацией: «Иль отряхнув видения земли / Порывом скорби животворной...» (III-1, 74).

свою очередь, являлось «установкой по отношению к ближайшим внелитературным рядам»,²⁶⁷ то есть, в конечном счете, общественной функцией жанра. Идеальная ситуация чтения («пения») оды изображена самим Баратынским в стихотворении «Рифма»: собравшаяся на Олимпийских играх толпа, покорная голосу древнегреческого «питомца муз»,²⁶⁸ разделяет с ним экстатическое переживание. Ораторская организация «Рифмы» – заключительного стихотворения «Сумерек» – во многом задана этой картиной. Широковещательная и ясная, несмотря на архаизированный стиль, начальная часть «Рифмы» может служить образцом лирического витийства, ориентированного на прямой риторический эффект.

Коммуникативные пресуппозиции, на которых построены XII–XIII строфы «Осени», даны в заключительных шести стихах названного фрагмента. Сформулированный здесь взгляд на слово в корне противоречит ораторской норме оды, предполагавшей вовлечение слушателей в «пиитический восторг» стихотворца. У Баратынского передать откровение невозможно, ведь оно вообще не предназначено для земного мира. «Внутренняя» человека, пережившего прозрение, закрыта для окружающих в силу самой природы этого опыта, поэтому задача его «внушения» слушателю лежит за пределами возможностей языка. Поэтика центрального «лирического рода» отрывается от своей социальной прагматики: высказывание приобретает эзотерический характер. Сходный процесс описан Л. В. Пумпянским применительно к поэзии Тютчева, который создал из одического материала «интимно-загадочный жреческий язык», характеризующийся «смещенными» эпитетами, «неловкой» расстановкой слов – и многими другими особенностями,²⁶⁹ свойственными также текстам «Сумерек». В рассматриваемых строках «Осени» властвуют имманентные, внутренние законы «лиризма» – те сформулированные в классицистических трактатах принципы,

²⁶⁷ Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр. С. 230.

²⁶⁸ Как будет показано в разделе о «Рифме», возможным прообразом «питомца муз» в этом стихотворении послужил Пиндар.

²⁶⁹ См: Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000. С. 220–256.

которые определяют структуру жанра со стороны субъекта речи. «Поэт, стремясь высказать мысль, как будто бы “захлебывается”, “торопится” произнести заветную, вдруг открывшуюся в момент озарения истину».²⁷⁰ Отсюда, скажем, затрудненный синтаксис, описанный в лингвистической литературе как сближающийся с языком оды.²⁷¹ При этом прием, освобождаясь от внеэстетической задачи, подвергается явной эксплуатации. Двадцать (!) строк составляют единое предложение, на протяжении десяти стихов «дожидающееся» своей исходной грамматической основы. Подлежащее «ты», к которому относятся три деепричастных оборота в XII строфе (ст. 1–2, 3, 4–5), возникает только в первой строке XIII строфы. Ряд обособленных конструкций прерван трижды – двумя приложениями (ст. 4 и 5), придаточным предложением (ст. 9–10) и причастным оборотом, относящимся опять-таки к местоимению «ты». Синтаксическая структура высказывания могла бы напомнить о «косноязычном» слоге Тредиаковского, причем даже не в ямбических одах, которые тот пишет «более или менее общим для 1750-х годов стилем», а в силлабике и хорях – с их латинизированным, «схоластичеки́м» языком.²⁷² Однако текст Баратынского совершенно не производит такого впечатления, поскольку его непроницаемая грамматика обусловлена *парением*. Поэт прозревает истины, которые «могут быть непонятны для “непосвященных”, если ему не удастся преодолеть “косноязычие”, “невнятицу” (выражение А. Белого) в мучительных поисках адекватного выражения. Божественные истины напоминают и “вдохновенное бормотание” (А. С. Пушкин) как интуитивно постигнутое, вдруг вырвавшееся из груди певца прозрение, и проповедь – отсюда риторический пафос, сложно организованное построение длинной фразы, “темнота” <...>, грамматическая “заумь”».²⁷³

²⁷⁰ Патроева Н. В. «Сумеречный» синтаксис Е. Боратынского: (На материале сборника «Сумерки» 1842 г.). С. 113.

²⁷¹ См.: Там же. С. 109.

²⁷² См.: Пумпянский Л. В. Тредиаковский // История русской литературы: В 10 т. М.; Л., 1941. Т. 3. Ч. 1. С. 234–235.

²⁷³ Патроева Н. В. «Сумеречный» синтаксис Е. Боратынского: (На материале сборника «Сумерки» 1842 г.). С. 108. Прочитанное рассуждение исследовательница иллюстрирует XII–XIII строфами «Осени».

Черты «иератического»²⁷⁴ языка, созданного на одической основе, не менее очевидны в сфере лексики. Текст изобилует словами и понятиями «высокого штиля», что особенно заметно на примере эпитетов: «животворный», «благовестящие», «горняя», «дольная». Акцентированное переносом прилагательное «превыспренный», исключительно редкое в элегическом контексте, используется в духовной оде «Истинное счастье» (1789) Державина, а у Карамзина и Жуковского употребляется в стихотворениях, имеющих одно и то же название – «Гимн» (1789; 1808). Примечательно, что в ст. 8 строфы XII Баратынский обозначает симфонию творения именно этим жанровым термином.

В XI–XIII строфах «Осень» в значительной степени строится «по силлогизму», поскольку в них последовательно изложены две конкурирующие «сотериологии». Ложно-катарсический переход к образам «буйственно» несущегося урагана и бурного океана,²⁷⁵ подготовленный и торжественностью поэтического размышления, и возвышенными картинами природы из начала стихотворения, логического обоснования, на первый взгляд, лишен.²⁷⁶ Исходная мотивировка этого уклонения лирического сюжета имеет эмоционально-экспрессивный, риторический характер, и поэтому оно порождает одический «беспорядок», при котором поэт «не соблюдает постепенности в своих

²⁷⁴ Таким эпитетом Пумпянский характеризует художественный язык Тютчева (*Пумпянский Л. В. Поэзия Ф. И. Тютчева. С. 253*).

²⁷⁵ Любопытно, что XIV строфа «Осени» перекликается с фрагментом из начального десятистишия пародийной «Оды вздорной I» Сумарокова: «Превыше звезд, луны и солнца / В восторге взлетаю нынъ, / Из горних областей взираю / На полуночный океан. / С волнами волны там воют, / Там вихри с вихрями дерутся / И пену плещут в облака...» (*Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 287; курсив наш. – В. 3.*). По-видимому, невольное сходство ракурса и образного ряда имеет свое объяснение в том, что оба поэта воспроизводят одические общие места, хотя и с разными целями. Сказанное позволяет уточнить мысль Ю. М. Лотмана, согласно которой излюбленный «...символ романтиков – буря – дается в своих гигантски преувеличенных очертаниях (ветер превращается в ураган, море заменено океаном). Вся картина носит почти эсхатологический характер...» (*Лотман Ю. М. Две «Осени». С. 520*). «Апокалипсические» метафоры XIV десятистишия «Осени» развивают не столько мотивы романтической поэзии, трудноотделимые от их «байронического» или натурфилософского подтекста, сколько топику одических иносказаний. Как будет показано ниже, это справедливо и в отношении образа падающей звезды, который возникает в XV строфе элегии.

²⁷⁶ «Философические рассуждения вдруг обрываются гигантской и полной вполне романтического напряжения пейзажной картиной» (Там же).

изображениях и, так сказать, от одних к другим перелетает».²⁷⁷ Вместе с тем в конце XIV десятилетия все же происходит возвращение к проблеме эзотеричности слова, описывающего сверхчувственный опыт, ведь «...стремительность <...> непременно должна быть ежели не управляема, по крайней мере сопровождается рассудком»,²⁷⁸ а беспорядок «*постепенностей* или, как некоторые писатели называют, *перескок* <...> много делает красоты в лирическом стихотворении; но в таком беспорядке должна быть сокрыта самая строгая правильность».²⁷⁹ Ярким примером подобного соединения рационалистических и экспрессивных принципов смыслопорождения является текст Боброва «Столетняя песнь, или Торжество осьмогоднадесять века России» (ок. 1801; после 16 мая 1803), в котором одописец пользуется каждой возможностью развернуть свою мысль в исполинскую картину. Так, развивая центральную тему «песни», поэт восклицает по поводу вызванных кометой Галлея исторических предчувствий:

Кто? – Кто не содрогался в страхе?

Кто не вопил: «Увы! падет

Вселенная теперь во прахе?

Сторичный пламень все пожжет,

Пожжет висящи в тверди земли.

Взрвуют горящи океаны,

Кровавы реки потекут;

Плеснут на твердь валы багряны,

Столпы вселенной потрясут».

Так все в комете зло сретали.²⁸⁰

Логическую мотивировку *перескока* Баратынский вводит посредством метафоризации образного ряда, что тоже часто встречается в одах. Вот, например,

²⁷⁷ *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 241, 2-я паг.

²⁷⁸ Там же.

²⁷⁹ Там же. С. 242, 2-я паг.

²⁸⁰ *Бобров С. П.* Рассвет полночи. Херсонида. Т. 1. С. 19.

что Бобров в стихотворении «Ночь» (между 1801 и 1804) говорит о смерти Суворова:

Так шар *в украине* с тьмою нощи
Топленной меди сыпля свет,
Выходит из-за дальней рощи
И, мнится, холм и дол сожжет;
Но дальних гор он не касаясь,
Летит, шумит, кипит в зыбях,
В дожде огнистом рассыпаясь,
Вдруг с треском гибнет в облаках.²⁸¹

Образ падающей звезды возникает и в XV строфе «Осени». Е. Н. Купреянова связывала его со смертью Пушкина и считала заимствованным из стихотворения В. К. Кюхельбекера «Смерть Байрона» (1824),²⁸² однако, как показывает Н. Н. Мазур,²⁸³ этот образ был довольно распространенным иносказанием гибели гения. Названные исследовательницей «Кончина Шиллера» (1805) А. П. Беницкого и стихотворение Вяземского на смерть Пушкина («На память», 1837) по своей эстетике принадлежат элегической традиции. В последнем из этих текстов «сорванная с небосклона» звезда – метафора в значительной степени стертая; она дана на пространстве двух стихов и вписана в один ряд с «вещим лавром», «драгоценной урной» и «венком блестящих роз»²⁸⁴, сложенным с чела скорбящей музы. У Беницкого же в начальных строфах отчасти присутствует нехарактерный для элегии космический масштаб изображения, который, впрочем, быстро сменяется вполне обыкновенной для этого жанра «камерной» ламентацией – с потухшим «пламенником жизни», унылым гением, увядшей ивой, истлевшим надгробным камнем и – опять-таки – печальной музой, обнимающей урну. В

²⁸¹ Там же. С. 78.

²⁸² См.: *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений Т. 2. С. 275 (коммент. Е. Н. Купреяновой и И. Н. Медведевой).

²⁸³ См.: *Мазур Н. Н.* «Подобие того-сего»: Коннотации шампанского в русской поэзии 1810–1830-х годов // *Русская литература.* 2020. № 3. С. 47–48.

²⁸⁴ *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л., 1986. С. 261–262 (Библиотека поэта. Большая сер.).

предпоследней строфе стихотворения вновь появляется вселенский ракурс, накладывающий торжественно-дидактический отпечаток на в целом меланхоличную образность заключительного четверостишия:

*Гений, как в тверди светило,
Век не мерцая,
Греет, живит, восхищает
Взоры вселенной.*

*Яркий светильник не скроют
Мраки туманны;
Ночью луна свет примет:
Узрят в ней солнце.²⁸⁵*

Совмещение одического и элегического начал в тексте Беницкого объясняется тем, что стихотворения «на смерть» могли принадлежать к обоим поэтическим «родам»,²⁸⁶ высказывание же о «кончине» *Шиллера* неизбежно требовало лирического взлета. Более ранние тексты, в которых появляются метеоры или кометы, могут относиться к жанру оды (см.: «На покорение Дербента» (1796), «На победы в Италии» (1799) Державина – и мн. др.),²⁸⁷ поэтому привлечение такого мотива позволяло создать соответствующую теме семантику и экспрессию. Кюхельбекер и Баратынский, используя образ падающей звезды в одной и той же функции (или сходных функциях), делают это в эпоху, когда романтическая поэзия уже освоила его в самых разных литературных жанрах. И все же оба автора опираются в первую очередь на «лирическую» традицию XVIII столетия, еще

²⁸⁵ Поэты 1790–1810-х годов. С. 627.

²⁸⁶ Не случайно Белинский назвал стихотворение Баратынского «На смерть Гете» «образцовой элегией» (*Белинский В. Г. Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 74*), а М. Н. Лонгинов – «великолепной одой» (*Лонгинов М. Н. Баратынский и его сочинения. Стб. 261*). При жизни поэта текст публиковался в хрестоматиях под такими же жанровыми рубриками (и «Элегия», и «Ода», см.: II, 279).

²⁸⁷ Ярким свидетельством связи этого мотива с жанром оды являются опять-таки сумароковские пародии. Так, в «Оде вздорной III» возникает образ свергающихся с неба комет, высмеивающий выпренность и мегаломанию «лирических» поэтов.

живую в первые десятилетия XIX века (см.: «Бренность красоты» (1817) или «На смерть Наполеона» (1822) Капниста). Об этом свидетельствуют и высокий архаизированный стиль, и огромность пространства, которые сближают два стихотворения. Однако у Кюхельбекера летящий по небу метеор увиден с земли:

Или единая от звезд,
Отторгшись, мчится, льет сиянье
Чрез поле неизмерных мест,
Чрез сумрачных небес молчанье —
И око, зря ее полет,
За ней боязненно течет!²⁸⁸

Баратынский, напротив, не только остается на сверхличной позиции и говорит о земной точке зрения одновременно отстраненно и скорбно, как об ограниченной и чуждой, но также создает аудиовизуальный ряд, который буквально выходит за пределы возможностей человеческого восприятия. «Далекий вой» звезды доступен не слуху смертного, но «уху мира». Хотя это странное словосочетание, по данным Национального корпуса русского языка, впервые встречается в «Сумерках», по своей конструкции оно восходит именно к образцам «высокого штиля». Представление явлений всемирного масштаба в антропоморфных метафорах встречалось в русской одической поэзии с самого ее зарождения, – и уже тогда оно становилось объектом пародии. Зачин ломоносовской «Оды на день восшествия на престол Ее Величества...» (конец 1748) («Заря багряною рукою / От утренних спокойных вод / Выводит с солнцем за собою / Твоей державы новый год»)²⁸⁹ был высмеян Сумароковым в третьей «вздорной» оде («Трава зеленою рукою / Покрыла многие места, / Заря багряною ногою / Выводит новые лета»)²⁹⁰ Обычно подобного

²⁸⁸ Кюхельбекер В. К. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1967. Т. 1. С. 205 (Библиотека поэта. Большая сер.). В автографе это стихотворение озаглавлено «Ода на смерть Байрона» (Там же. С. 627).

²⁸⁹ См. также «багряное око зари» из «Оды, в которой Ее Величеству благодарение приносится...» (вторая половина 1750 или начало 1751) (Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 397).

²⁹⁰ Сумароков А. П. Избранные произведения. С. 291.

рода иносказания обыгрывали устойчивые аллегории и языковые метафоры вроде «всевидящего ока» или «перста Божия». Так, первый из названных образов в оде «Правосудие» (1796 или 1797) Державин отчасти трансформирует («Нет! знай, что Правосудья око, / Хоть бодрствует меж звезд высоко, / Но от небес и в бездны зрит...»²⁹¹), а Бобров в «Херсониде»²⁹² (1804; в ран. ред. «Таврида», 1798) использует как синоним исходной идиомы, уже употребленной им выше («Всевидящее страшно око!»; «Ты скрыт, но мрачна мысль твоя / Видна и в ночь пред оком неба»)²⁹³. Еще более многочисленны случаи употребления второго выражения – в самых разных его вариантах («десница Божия», «длань Господня», «Еговы длань» и т. д.): чаще всего оно используется в духовных одах и переложениях псалмов, скажем, в «Преложении псалма 26» (между 1743 и началом 1751) Ломоносова, у Державина же встречается метафора «длань Добродетели» («Добродетель», 12 июля 1810). Образ «уха мира» из «Осени» более всего похож на ломоносовскую «руку зари», или даже на пародийную «ногу зари», ведь он не заимствован ни из расхожей фразеологии, ни из традиционной аллегорике – и не воспринимается автоматически. Отсутствует в нем и стройный предметный план, который бы мотивировал новизну выражения: описанное принципиально невообразимо.²⁹⁴ Однако именно явная неловкость этой метафоры приоткрывает читательскому слуху доступ к неземным (в прямом значении слова) звукам. Баратынский называет опыт, для которого просто нет никакой формулы, не только

²⁹¹ Державин Г. Р. Сочинения / С объяснительными примеч. Я. Грота. СПб., 1865. Т. 2. С. 116.

²⁹² «Лирико-эпическое песнотворение» Боброва, конечно, не является одой, но при этом явно сближается с ней пафосом и стилем.

²⁹³ Бобров С. П. Рассвет полночи. Херсониды. М., 2008. Т. 2. С. 200, 204.

²⁹⁴ О странности этого образа писал, в частности, С. Г. Бочаров: «Ухо мира! Одна из самых резких метафор позднего Баратынского <...> Олицетворение мира – но какое? Мироздание с ухом – чисто метафорическим ухом! <...> Резкостью этой метафоры резко подчеркнута тема поэта. Нам с силой дано понять, что в мире острее всего переживал Баратынский. Мир видится существом, внимающим человеку либо глухим к нему. До вселенской метафоры укрупняется драма человеческого общения» (Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...»: Лирический мир Баратынского // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 101). Е. А. Тахо-Годи высказала гипотезу, согласно которой словосочетание «ухом мира» восходит к немецкому выражению «Welt Ohr» (см.: Тахо-Годи Е. А. Е. А. Баратынский – искушение недоказуемым. С. 77–86).

готовой, но и хоть сколько-нибудь подходящей. Более того, этот опыт вообще не существует по законам человеческого восприятия и обусловленной им гармонии. Отсюда происходит преодолевающий привычную эстетическую «эвфонию» образный «диссонанс», отзывающийся жутким гулом вселенной.

Метафора «ухо мира» включена в образный контекст, в очередной раз выражающий коллизию XII–XIII строф «Осени»: переживание абсолютного не отменяет страданий временного бытия. Трагедия личности вновь увидена из позиции одического «восторга». «Неправильный полет» и «вой» звезды предвещают ее исчезновение, причем если в ранней редакции она «падала» в «бездонный мрак», то в окончательном тексте – «утекает» в «бездонность».²⁹⁵ Индивидуальное безвозвратно *тонет* в бесконечности, сливается с ней; она же безразлична к рождению и смерти, которые оказываются просто «переменой мест слагаемых».²⁹⁶ Сама по себе эта мысль, как показано выше, была одическим топосом, подготавливающим почву для религиозно-философской дидактики. Исключением является «грифельная ода» Державина, да и то, вероятно, лишь потому, что она осталась незавершенной. Итог «Осени», напротив, принципиально свободен от каких бы то ни было этических или сотериологических выводов. «Последнее вихревращенье» дум и чувств оставлено позади, истинное положение дел предстает как бы в очищенном от всякой субъективности виде.

В последней строфе элегии происходит возвращение к антитезе двух темпоральностей, идиллической (вечный круг естества) и элегической (конечный отрезок индивидуального бытия). Приход зимы-смерти неизбежен, но если в мире природы за ней последует возрождение, то для человека нет «грядущей жатвы».

²⁹⁵ Ср., например, в «Оде на смерть Державина» В. В. Капниста: «Так вся мирская скоротечность, / Через тебя вливаясь в вечность, / В глубокой гибнет бездне сей» (Капнист В. В. Избранные произведения. Л., 1973. С. 306).

²⁹⁶ В идейном аспекте описанную ситуацию можно проиллюстрировать словами Л. Н. Толстого, сказанными им в «Исповеди» через несколько десятилетий после смерти Баратынского: «Мне нужно знать смысл моей жизни, а то, что она есть частица бесконечного, не только не придает ей смысла, но уничтожает всякий возможный смысл» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1957. Т. 23. С. 22, 2-я паг.).

Такое противопоставление, конечно, уже встречалось в русской поэзии, например, в заключительных строфах стихотворения Карамзина «Осень» (1789):

Странник, стоящий на холме,
Взором унылым
Смотрит на бледную осень,
Томно вздыхая.

Странник печальный, утешься!
Вянет Природа
Только на малое время;
Все оживится,

Все обновится весною;
С гордой улыбкой
Снова Природа восстанет
В брачной одежде.

Смертный, ах! вянет навеки!
Старец весною
Чувствует хладную зиму
Ветхия жизни.²⁹⁷

Экспериментальный характер этого стихотворения подчеркнут на формальном уровне, поскольку оно написано редким в конце XVIII века трехсложником,²⁹⁸ а при первой публикации даже было сопровождено графическим изображением ритмической схемы.²⁹⁹ Карамзинский текст, как и одноименные произведения Хвостова и Жихарева, строится на совмещении «лирического» начала с

²⁹⁷ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 79.

²⁹⁸ См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 2000. С. 70–71.

²⁹⁹ См.: Московский журнал. 1791. Ч. 4. Кн. 1. С. 11.

элегическими мотивами. Осенний пейзаж и *томные вздохи унылого странника* задают меланхолическое настроение, которое, впрочем, отдано персонажу (специально для этого введенному в текст «страннику»), тогда как лирическое «я» в стихотворении отсутствует. Субъект высказывания не связывает себя элегическим «чувствованием», он способен и к радости по поводу грядущего обновления мира, и к скорби, сопровождающей констатацию участи «смертного». Однако сама эта констатация дана не в интимно-биографическом ключе, но как универсальный закон и окончательная правда о жизни. В этом отношении Баратынский отчасти следует за Карамзиным – и вместе с тем в XVI строфе его «Осени» уже нет и следа элегической грусти. Картины увядания больше не печальны, они страшны, а лексика, которой эти картины написаны, резко выбивается из нормы элегического стиля. «*Тощая земля в широких лысинах бессилья*» – образ старости, возможно, смертельной болезни, странно и пугающе физиологичный для пейзажа; нарочитая деэстетизация осенней природы не оставляет места для «смешанных чувств», вызывая только ужас и отвращение. В последний раз возникают здесь идиллические мотивы – поля, блистающие «златыми класами обилья» и напоминающие о строфах IV и V, – чтобы смениться монотонной «снежной пеленой», метафорически обозначающей небытие.

Стихотворение «Осень», по наблюдениям В. И. Козлова,³⁰⁰ соединяет в себе черты множества поэтических «родов»: разных видов элегии, описательной поэмы, идиллии и т. д. Одним из важнейших контекстов произведения он называет оду, понимая ее как жанр, «имеющий такую точку зрения, с которой открывается миропорядок».³⁰¹ Кроме преодоления элегического мыслительного горизонта,

³⁰⁰ См.: Козлов В. И. Сумма элегий: «Осень» Баратынского. С. 253–272.

³⁰¹ Там же. С. 271. Приведенное определение исследователь дает «новой оде» XIX века, противопоставляя ее «государственному панегирику» XVIII столетия. Отметим, что в работе Алексеевой, на которую ссылается Козлов, панегирическая *функция* жанра четко отделена от его «внутренней формы» – восторга, возносящего поэта над пространством и временем и открывающего «умным очам» всю вселенную, т. е. «мирпорядок» (см.: Алексеева Н. Ю. Русская ода. С. 191–193.). Можно предположить, что именно освобождение от старой социальной прагматики позволило оде возродиться в новом качестве.

среди «одических» особенностей «Осени» Козлов называет отказ от переживающего субъекта, замененного обобщенно-личным «ты» и тем самым универсализированного, – как и в тексте «На что вы, дни!..», а также жесткую десятистишную строфу, нехарактерную для элегии и вызывающую ассоциации с «лирическими» формами.³⁰² В то же время, анализируя произведение как «сумму элегий», исследователь не расширяет приведенный список одических черт – и пишет, что современниками этот жанровый пласт стихотворения едва ли «мог быть опознан», поскольку принадлежит он зарождающейся постканонической оде, в научном обиходе получившей имя «философской поэзии».³⁰³ Однако сам поэт, по-видимому, относивший элегию «Сумерек» к числу «лирических стихотворений», не только сознавал родство текста с «одами и гимнами», но, как уже было сказано, стремился дать недвусмысленную подсказку своему читателю. Представленный нами анализ показывает, что «Осень» обнаруживает связь с одическим «родом» на уровнях стиля, образов и композиции, а также в «чувствовании», религиозно-философской топике и ораторской установке, парадоксально совмещенной с мыслью о невыразимости откровения.

Итак, соединение поэтик разных «родов», в первую очередь оды и элегии, в стихотворениях «Осень» и «На что вы, дни!..» позволило Баратынскому расширить семантический диапазон высказывания и построить метафизическое обобщение, опирающееся на интимный психологический опыт. Основой такого соединения стал «лиризм», который не поддавался формализации и потому мог собирать любые жанровые элементы в эмоционально-интонационное единство, определяемое, с одной стороны, «восторгом и экзальтацией», и, с другой стороны,

³⁰² «Новейшие оды состоят из строф или стансов, в которых число стихов и расположение их зависят совершенно от воли автора; но как скоро сделано расположение первой строфы, то сие служит уже неизменным образцом для всех строф последующих...» (*Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 238, 2-я паг). См. также приведенную выше цитату из Мерзлякова (с. 61 настоящей работы).

³⁰³ Представление об универсализации точки зрения является одним из устойчиво воспроизводящихся положений в литературоведческом осмыслении «философской лирики» (см., например: *Филиппов Г. В.* Русская советская философская поэзия: Человек и природа. Л., 1984; *Павловский А. И.* Советская философская поэзия: Очерки. Л., 1984; *Спивак Р. С.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров).

«витийством» как наиболее адекватным риторическим выражением этого «чувствования». Множественность дефиниций, которые поэт давал подобным текстам, свидетельствует о том, что он ясно слышал каждый голос, заключенный в их полифоническом звучании. Однако в позднейшей исторической перспективе все это способствовало становлению «лирического рода» в современном значении термина: «дух» главного классицистического жанра, воспринимавшегося как архаичный уже в первые десятилетия XIX века, пережил смерть формы и дал имя новому синтезу «чистой лирики».

Глава 3. Поэтика жанровых доминант в стихотворениях «Сумерек»

В «Сумерках» есть целый ряд текстов, созданных с преимущественной ориентацией на поэтику какой-нибудь одной формы. Так, например, стихотворение «Бокал» (не позднее февраля 1836) сохраняет общую конструкцию застольной песни, «философская миниатюра» «Приметы» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала октября 1839) собрана из «осколков» баллады, а эпиграмма «Алкивиад» (не позднее февраля 1836) представляет собой канонический образец антологической лирики. В настоящей главе речь пойдет о произведениях, в которых доминирующее жанровое начало устанавливается с полной определенностью.

§ 1. Трансформация элегического канона: диалог с В. А. Жуковским и К. Н. Батюшковым

Соединение голосов разных поэтических «родов», конечно, не было единственным способом реформирования элегии, к которому прибегал Баратынский. Уже в ранних текстах («Разуверение», до сентября – ноября 1821; «Признание» («Притворной нежности не требуй от меня...») ран. ред. – 1823) обновление жанра осуществлялось в основном за счет его внутренних возможностей: благодаря тонкой работе со стилем, неожиданному освещению привычных тем, углублению аналитического начала и т. д. Однако почти все элегии сборника «Сумерки» так или иначе осложнены другими жанровыми традициями. Пожалуй, в книге есть лишь одно произведение, которое, обнаруживая несомненное родство с элегической поэзией, не содержит достаточного комплекса признаков других «родов» для анализа его *жанровой* полифонии. Речь идет о стихотворении «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее начала февраля 1839), которое, хотя и было отнесено Н. Л. Баратынской к числу «лирических» (III-1, 421), едва ли может быть

возведено к канонической оде. Одним из основных инструментов трансформации элегического жанра служит в этом посвященном теме Фантазии стихотворении его диалогически-полемическое соотношение с элегией К. Н. Батюшкова «Мечта» (1817, ран. ред. – 1802 или 1803) – первой в русской лирике развернутой апологией воображения и эскапизма.³⁰⁴ Однако осуществленному в этом поэтическом тексте «Сумерек» рефлексивному переосмыслению элегического «чувствования» предшествовал более ранний аналогичный опыт, который особенно полно выразился в «Запустении» (не позднее 1832–1833), наследующем поэзии В. А. Жуковского. Поэтому обратимся сначала к рассмотрению художественных задач, решавшихся Баратынским в «Запустении», – это во многом прояснит ту логику жанровой эволюции, которая привела к созданию элегии «Толпе тревожный день приветен, но страшна...».

В стихотворении Жуковского «Вечер» (1806) есть строка, ставшая хрестоматийным примером элегической поэтики:³⁰⁵

Как слит с прохладой растений фимиам!³⁰⁶

По поводу «слитого с прохладой» фимиама Г. А. Гуковский пишет: «Это, если логически, терминологически подходить к слову, не вяжется, так как фимиам – это запах, а прохлада – температура».³⁰⁷ Обнаруженное исследователем противоречие

³⁰⁴ «Батюшков совершил маленький переворот в сознании, потому что мечта в языке русских людей XVIII века – это понятие с негативным значением. Это опасное и вредное явление, это то, чем человек обманывается. Батюшков утверждал обратное: он первым стал понимать мечту как возможность противостоять окружающей действительности, удручающей, ужасной, он снабдил это слово положительной коннотацией» (*Маркович В. М.* Русская литература Золотого века: Лекции. СПб., 2019. С. 14). Приведенное наблюдение подтверждается исследованием, в котором реконструирована история понятия (см.: *Бухаркин П. Е.* Мечта в русской традиции: Историческое и трансисторическое в развитии имени // *Имя – сюжет – миф.* СПб., 1995. С. 178–194).

³⁰⁵ Содержание раздела изложено в журнале, входящем в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций: *Золотухин В. Т.* Элегия Е. А. Баратынского «Запустение» как диалог с В. А. Жуковским // *Русская литература.* 2022. № 4. С. 128–136.

³⁰⁶ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 76.

³⁰⁷ *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М., 1965. С. 59.

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».³⁰⁸

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

С прохладой резко дышал

В лицо мне запах увяданья...

(II-1, 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»,³⁰⁹ складываются в точное описание чувственного опыта. Интерпретация этого простого и понятного фрагмента, на первый взгляд, не требует особенных герменевтических ухищрений. Однако такое впечатление

³⁰⁸ Там же. С. 60–61.

³⁰⁹ Гинзбург Л. Я. О лирике. С. 229.

ошибочно, поскольку переключка приведенных стихов Баратынского со строкой старшего поэта, конечно, не случайна. Комментируя «Вечер», Н. Ж. Вётшева пишет, что это стихотворение, «продолжая основные элегические лейтмотивы “Сельского кладбища” (быстротечность времени, бренность 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».³¹⁰ Тематическая характеристика, данная в приведенной цитате, без изъятия может быть применена к стихотворению Баратынского. Но зависимость поэтики «Запустения» от лирики Жуковского гораздо глубже этого содержательного сходства.

В начале «Запустения» дан любимый карамзинистами «*locus amoenus*»³¹¹ – 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.³¹² 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

³¹⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 465.

³¹¹ «Я посетил тебя, пленительная сень, / Не в дни веселые живительного мая, / Когда, зелеными ветвями помавая, / Манишь ты путника в свою густую тень, / Когда ты веешь ароматом / Тобою бережно взлелеянных цветов: / Под очарованный твой кров / Замедлил я моим возвратом» (II-1, 301).

³¹² По данным Национального корпуса русского языка, словосочетания «пленительная сень», «живительный май» и «очарованный кров» впервые в русской поэзии встречаются в «Запустении» Баратынского.

весенняя картина, и он склонен пренебречь единичным *He* во втором стихе»³¹³). Отрицательный способ, которым топос 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 настроению.

Начальные слова текста – «Я посетил...» – формируют хиастическую антитезу с «Замедлил я моим возвратом» 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 эпично-торжественного тона, в целом свойственного «Запустению».³¹⁴ 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», «неприветливо чернеющие» «в осенней наготы», «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»,³¹⁵ и для читателя, который при внимательном чтении заметил, что топос изначально был предъявлен как отсутствующий. Однако сюжет стихотворения и дальше развивается через

³¹³ *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, Calif., 1994. С. 214 (*Stanford Slavic Studies. Vol. 8*). В статье предложен имманентный анализ «Запустения», на который во многом опирается настоящая работа.

³¹⁴ Ритмическая структура стихотворения и, в частности, варьирование его темпа подробно описаны Топоровым (см.: Там же. С. 202–205).

³¹⁵ Там же. С. 205.

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» (1819), но в разных формах она присутствует в большинстве элегий Жуковского. В «Сельском кладбище» (1802) 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 «минувшему», делая «светлой печалью» то, что в иной онтологии было бы отчаянием. Наиболее близкий к «Запустению» вариант такого сюжета встречается в стихотворении «Славянка» (1815). *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.³¹⁶

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»

³¹⁶ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 76.

Жуковского застаёт «красу полуотцветших 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.³¹⁷ 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. Центральные 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 – авторское примечание гласит, что «эта роща называется семейственной, ибо в ней каждое дерево означает какое-нибудь радостное происшествие в Высоком Семействе Царском».³¹⁸ Жуковский не случайно сопровождает свою элегию прозаическим комментарием, подробно описывая названные памятники. Внимательное отношение к языку пластических искусств видно и в тексте самого стихотворения, поскольку поэт исключительно точен в передаче скульптурных поз и архитектурных аллегорий.³¹⁹ Последнее, однако,

³¹⁷ О типе элегического переживания в «Славянке», его источниках и историко-культурном контексте см.: *Савицкий С.* Повторение прогулки: «Славянка» В. А. Жуковского в контексте литературы о парках // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: Культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч.* Тарту, 2006. Ч. 1. С. 49–68.

³¹⁸ Там же. С. 440.

³¹⁹ Таковы склонившаяся над урной фигура – визуальная метафора скорби, «факел гаснущий и долу обращенный», символизирующий смерть, витязь, чья «твердая шуйца» опирается на щит (император Александр I), и мн. др.

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 разнообразно 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.³²⁰ 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».³²¹ Смене картин здесь, как и в элегии Жуковского,

³²⁰ «Движение строки как бы иконически повторяет ею описываемое (два многоточия неожиданности и неопределенности и столкновение двух смысловых Grenzsignale, конечного и начального: обвал / Вдруг)» (Топоров В. Н. Встреча в Элизии. Р. 207).

³²¹ Там же. Р. 206.

соответствует переключение состояний, но в «Запустении» все они варьируют одну и ту же ситуацию «невстречи» 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».³²² Нарастающее переживание бренности разрешается в устремлении «за край земной – / Там все утраченные живы».³²³ Герой Баратынского, напротив, принимает время. До конца смирившись с невозвратимостью прошедшего, он в настоящем обнаруживает то, чего не коснулось разрушение:

Что ж? Пусть минувшее минуло сном летучим!

Еще прекрасен ты, заглохший Элизей...

(II-1, 302)

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 приходятся 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».³²⁴ В первом смысле лексема используется только однажды,³²⁵ еще в нескольких случаях, вероятно, происходит обыгрывание

³²² Жуковский В. А. Весеннее чувство // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 31.

³²³ Жуковский В. А. Славянка // Там же. С. 22.

³²⁴ Словарь русского языка XVIII века. СПб., 1992. Вып. 7: Древо – Залежь. С. 194.

³²⁵ В сатире И. С. Баркова «Катий» (опубл. 1763) встречается выражение «заглохший нутр» (Барков И. С. Сочинения и переводы. 1762–1764 г. СПб., 1872. С. 153), совершенно свободное от какой-либо метафорической обработки.

этой семантики,³²⁶ обыкновенно же слово употребляется применительно к неким безлюдным и заброшенным местам, становясь почти неоощуваемой, иногда совершенно стертой метафорой с ограниченной сферой применения.³²⁷ Например, у Жуковского причастие появляется четырежды – поэт говорит так о дороге, тропе, пустырях и обломках («заглохших крапивой»³²⁸). 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» (1815 <?>).

³²⁶ Так, сложный случай представляет собой выражение «заглохшие леса» из стихотворения А. А. Дельвига «Богиня Там и Бог Теперь» (между 1814 и 1817). Оно типологически сходно с множеством других употреблений (см. ниже), 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» (между 1829 и 1833, опубл. 1841), 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.

³²⁷ «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. С. 184); «Так вор седой заглохшия дубравы / Не кается еще в своих грехах...» (Лермонтов М. Ю. К другу («Взлелеянный на лоне вдохновенья...»)) // 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).

³²⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 191.

Вообще же словосочетание «заглохший Элизей» составлено из эвфоничного и изысканного поэтизма, уходящего корнями в мифологическую древность, и лексемы, которая, кроме поэтического, имела конкретное, порой совершенно обыденное употребление.³²⁹ В этой стилистической двойственности отражается концептуальное измерение парадоксального символа: «...двоение 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».³³⁰ 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», 1821; «Таинственный посетитель», 1824; «Узник к мотыльку, влетевшему в его темницу», 1813 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

³²⁹ 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 листа, и оными накрыть гряды тонко, чтоб сѣмена не заглохли. <...> Кустарник так же и чапыжник мелкой вырубить плотно к землѣ <...> от сего земля скорѣе просыхать будет, трава не заглохнет от застоя воздуха» (Словарь русского языка XVIII века. Вып. 7. С. 194). Показательный случай непоэтического 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 мотыгой» (Лесной журнал. 1834. Ч. 2. Кн. 2. С. 6).

³³⁰ *Топоров В. Н.* Встреча в Элизии. Р. 209.

«я» Жуковского, отталкиваясь от предметного мира, движется к контакту с запредельным через память, у Баратынского же дух отца, чьего образа «память не сохранила», живет в «таинственном шуме» деревьев, в «беге троп» – и во вдохновении.³³¹ 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»³³², 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».³³³ В первой из них прилагательное использовано в прямом значении – тот, к которому есть доступ. Поэзия «элегической школы» дает множество примеров подобного употребления лексемы.³³⁴ Оригинальность Баратынского заключается не в трансформации

³³¹ «Он не был мыслию, он не был сердцем хладен, / Тот, кто глубокой неги жаден, / Их своенравный бег тропам сим указал, / Кто, преклоня 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 волнуется во мне, / Он славить мне велит леса, долины, воды...» (II-1, 302). К стиху «Он вдохновением волнуется во мне» имеется примечание сына поэта, Н. Е. Баратынского: «Поэт говорит о своем отце» (*Баратынский Е. А. Сочинения. С. 198*).

³³² «Как бы эфирное там веет меж листов, / Как бы невидимое дышит» (*Жуковский В. А. Славянка // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 24*).

³³³ «Он убедительно пророчит мне страну, / Где я наследую бессмертную весну, / Где разрушения следов я не примечу, / Где в сладостной сени невянущих дубров, / У нескудеющих ручьев, / Я тень священную мне встречу» (II-1, 302).

³³⁴ «В селенье 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.,*

семантики слова, но в расширении сферы его употребления: «доступным» становится потустороннее. Простой и точный 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 сочетаемостных 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.³³⁵

«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

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).

³³⁵ Жуковский В. А. Лалла Рук // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 223.

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».³³⁶ «Посещение *пленительной сени* есть путешествие в **прошлое**, и путник признается, что он искал *прошлых лет воспоминанья* (господствующее время большей части «Запустения» – прошедшее). В концовке – очевидная обращенность к плану **будущего**, сопровождаемая, в частности, введением форм будущего времени (пророчит мне страну, я наследую, не примечу, встречу)».³³⁷ Подобное соотношение темпоральных планов в высшей степени характерно для лирики Жуковского, где оно является не случайной особенностью конструкции, но прямым выражением метасюжета, который строится вокруг преодоления эгегического времени. В различных вариациях эта структура встречается в элегиях «Сельское кладбище», «Вечер» и «Славянка», в песне «Весеннее чувство» (1816), в «Песне бедняка» (1816) 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 предваряет возвращение в безрадостную действительность. Однако и здесь сохраняется общая ценностная модель – ожидание «будущего, которое осуществило бы идеалы <...> прошлого».³³⁸ 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

³³⁶ В других редакциях: «несрочную весну», «бессменную весну» (II-1, 304–305).

³³⁷ *Топоров В. Н.* Встреча в Элизии. Р. 213.

³³⁸ *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 11.

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, «мавзолей», 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. Надеюсь восстановить в душе «виденья прежних дней» у вод знакомого пруда, он обнаруживает высохшее дно с расположившимися на нем осинными ульями; это привлекает к описанию бытовое слово «хозяйственный», но здесь же возникает и поэтизм «приют», обеспечивающий соотнесенность образа с чистой областью поэтических значений.³³⁹ 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, размывая и деформируя ее. Одновременно с этим Баратынский строго блюдет законы стилистической точности, благодаря чему гармония Золотого века вбирает в себя диссонансы земных смыслов.

Стихотворение «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» ориентируется на совершенно другой тип элегии, пути трансформации которого, однако, близки к тем, которые были проложены Баратынским при создании «Запустения»: характер «чувствований» существенно изменяется, но природа элегического жанра остается неразрушенной.

В «Запустении» и, например, в «Славянке» сюжет основан на движении через вполне «материальный» хронотоп, который изображается в рамках перцептуального кругозора героя. Текст «Сумерек», напротив, свободен от пространственно-временной определенности, а лирическое «я» в нем отсутствует – оно заменено обобщенно-личным «ты» «сына Фантазии» и собирательным «мы», тоже относящимся к ее чадам. В этом стихотворение наследует целому ряду медитативных элегий, состоящих, по-видимому, в тесном родстве с описательной

³³⁹ «Далече воды утекли, / Их ложе поросло травюю, / Приют хозяйственный в них улья обрели...» (II-1, 301).

поэзией, но по содержанию представляющих собой развернутое рассуждение о каком-нибудь предмете, обычно обозначенном уже в заглавии. Наиболее показательными примерами этой разновидности жанра являются элегии «Меланхолия» (1800, вольное переложение из поэмы Делиля «Воображение»³⁴⁰) Карамзина и «Мечта» Батюшкова. Похвалы Меланхолии и Мечте – то есть самой способности мечтать, воображению – построены по единому принципу. В обоих стихотворениях возникает образ человека, предающегося этим занятиям: у Карамзина в третьем лице (*они* – «кроткие души, угнетенные судьбою» и *он* – «несчастный»), а у Батюшкова – во всех лицах (*я* – поэт, *ты* – мечтательный «любовник», *он* – «любимец» Мечты и т. д.). Описанная грамматическая организация речи служит сразу двум целям, в чем-то противоположным и одновременно довольно похожим. С одной стороны, стихотворение не превращается в риторическое развертывание неких абстрактных тезисов, нанизывание описательных фрагментов и т. д., но включается в эмоционально-интимную сферу человеческой субъективности. С другой – высказывание перестает быть узко индивидуальным, наделяется универсальным смыслом: утешиться фантазией или сладостной печалью может любой, кто по своим душевным качествам вообще способен к этому. Таким образом, каждая из названных элегий является своего рода поэтическим манифестом культуры «чувства и сердечного воображения», утверждающим и, так сказать, пропагандирующим новую внутреннюю практику.³⁴¹

Текст Баратынского, написанный в самом конце 1830-х годов, подводит итоги этой культуры и выступает в роли ее «антиманифеста». Кроме несомненной тематической близости, стихотворения «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» и «Мечта» обнаруживают также формальную соотнесенность. Они оба открываются александрийским стихом, ямбом в его самой жесткой и канонической

³⁴⁰ Карамзин Н. М. Полн. собр. стихотворений. С. 398 (примеч. Ю. М. Лотмана).

³⁴¹ О культурном и, в частности, литературном конструировании эмоционального опыта в эту эпоху см.: Зорин А. Л. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М., 2016 (сер. «Интеллектуальная история»).

версии (шесть стоп, парная рифмовка, словораздел на третьей стопе),³⁴² однако у Баратынского alexandrieц сразу разрушается в вольный ямб с нерегулярным чередованием рифм. Размер начальных строк задает высокую интонацию – почти восторженной похвалы мечте (Батюшков) или глубокомысленного рассуждения о ней (Баратынский). Неупорядоченная ритмика дальнейших стихов выражает «свободную игру» сознания, увлеченного видениями, однако постоянно возвращается к длинным шестистопным строкам, сохраняя связь с первоначально заданной формой. Стиховая динамика «Мечты» во многом следует за лирическим сюжетом стихотворения, в котором оссианические видения сменяются эротическими, разговор с читателем – обращения к «богине» и т. д. В «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» изменения ритма и рифмовки коррелируют с поворотами мысли, при этом сематический и стиховой ряды не всегда симметричны – порой формальная организация текста дополняет своеобразными интонационными «синкопами» его довольно строгую логическую композицию (см. неожиданное укорочение ст. 5, возвращение к Яб в ст. 10).

И вместе с тем элегия Баратынского обнаруживает ряд существенных отличий от «Мечты». Наиболее очевидным из них является присутствие нового слоя в эстетике произведения. Возвращаясь к первоисточнику темы, автор учитывает опыт ее осмысления в поэзии романтиков «немецкой школы» – и вносит в текст антитезу дня и ночи (ср., например, стихотворение Тютчева «День и ночь»,

³⁴² Стоит сказать, что alexandrieц Баратынского резко осложнен несовпадением поэтического и синтаксического членений. Оно проявляется не только в переносе между стихами («...страшна / Ей ночь безмолвная...»), но и внутри самих стихов: в первой строке словораздел ослаблен разрывом синтагмы («Толпе тревожный *день* | *приветен*, но страшна...»). Все это, впрочем, не мешает форме оставаться осязаемой, за счет чего осязаемым становится и ее преобразование. В рукописях пушкинской поэмы «Домик в Коломне» (1830) сохранились слова, свидетельствующие, что alexandrieц мог распознаваться вообще без цезуры: «Hugo с товарищи, друзья природы, / Его гулять пустили без цезуры» (*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: [В 16 т.] М.; Л., 1948. Т. 5. С. 376 (раздел «Другие редакции и варианты»)). Сам Баратынский, судя по забавному эпизоду из воспоминаний Н. М. Коншина, слышал alexandrieц даже в «моностихе»: «мы с моим чином составляем славный alexandrieц: Губернский секретарь Евгений Боратынский» (*Коншин Н. М.* Воспоминания о Боратынском, или Четыре года моей финляндской службы с 1819 по 1823 // Краеведческие записки. 1958. Вып. 2. С. 400–401).

написанное в том же 1839 году, что и элегия «Сумерек»³⁴³. Хотя в ранней редакции стихотворения Батюшков и называет Мечту «дщерью ночи молчаливой»,³⁴⁴ эта характеристика вовсе не выступает в качестве центральной в его весьма светлом и, так сказать, «карамзинистском» произведении. У Баратынского противопоставление дается в связке с другой устойчивой романтической оппозицией – избранных (мечтателей, духовидцев, поэтов) и толпы, и поэтому скорее напоминает о начальных строках «Ночи» (1829) С. П. Шевырева:

Немая ночь! прими меня,
Укрой испуганную думу;
Боюсь рассеянного дня,
Его бессмысленного шуму.³⁴⁵

Сам образ ночной тьмы у Баратынского приобретает осязаемость. Особенно это чувствуется в ст. 7: «возмущенный», то есть зримо волнуемый и колеблющийся «мрак» кажется таким плотным, что его можно «ощупать». Нечто подобное прежде встречалось разве что в лирике Тютчева, где ночь «густеет» («Видение», 1829 <?>), тени смешиваются, а сумрак «льется» («Тени сизые смешались...», не позднее апреля 1836).

Другая особенность элегии Баратынского, связывающая ее с русской романтической поэзией «немецкого» склада, – это «метафизичность». «Мечта» построена на совмещении множества эпизодов и картин, которые, составляя большую часть объема стихотворения, вводятся посредством многочисленных обращений к «богине». В стихотворении «Сумерек» полностью отсутствуют как черты дескриптивной поэзии, так и реплики, адресованные олицетворенной «Мечте» (у Баратынского – «Фантазии»). Младший поэт извлекает из батюшковского претекста медитативное начало, предельно углубляя его, благодаря

³⁴³ «Ночная поэзия» романтиков существовала в самых разнообразных жанровых формах (см.: Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода. С. 30–34). Заметим, впрочем, что сам В. И. Козлов, отмечая гетерогенность «ночной поэзии» 1820–1830-х годов, считает эту традицию достоянием в первую очередь элегического жанра.

³⁴⁴ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 55.

³⁴⁵ Шевырев С. П. Ночь // Поэты 1820–1830-х годов. Т. 2. С. 172.

чему *репрезентация* Мечты и похвала ей превращаются в *рефлексию* мечтающего, направленную на выявление природы этого процесса. Универсальность выводов сохраняется за счет грамматической структуры высказывания: в тексте, как уже было отмечено, отсутствует лирическое «я», зато есть «мы» – все, кто способен мечтать, и «ты» – «сын Фантазии». Философическая направленность произведения обуславливает характерную для Баратынского затрудненность стиля: сложный синтаксис и обилие переносов (ст. 1–2, 11–14), дисгармоничную аллитерацию зачина («Толпе тревожный день приветен, но страшна...») и т. д. Однако наиболее отчетливо «метафизика» элегии воплощается в ее композиции.

Первая строфа³⁴⁶ построена по зеркальному принципу: начальные три стиха посвящены «толпе», а заключительные три – *нам*, то есть мечтателям. Отношение «непосвященных» ко дню и ночи полностью противоположно отношению «избранных»: одни любят день и боятся ночи, другие – наоборот. Так уже в ст. 1–6 возникают по меньшей мере четыре (!) уровня симметрии: архитектурная симметрия (соотношение тематических частей строфы), симметрия внутри оппозиций (день и ночь, толпа и мы), симметрия между оппозициями (толпа и день, мы и ночь) – и перевернутая симметрия оценок (взгляд толпы на день и ночь противоположен взгляду мечтателей). Первые шесть стихов, эксплуатируя романтический прием со- и противопоставления, утверждают привычную аксиологию традиционных антитез.³⁴⁷

³⁴⁶ Строго говоря, стихотворение состоит не из строф, а из строфоидов, однако, как пишет В. Е. Холшевников, употребление понятия «строфа» возможно и в расширительном значении: «Наряду с четкими строфическими формами встречаются такие, в которых строгость чередующихся строф ослаблена: например, неупорядоченно чередуются 4-стишия с разной системой рифмовки – в перекрестные и из двух пар <...> и т. п. – или с разными клаузулами, например, АБАБ и аБаБ и т. п. Такие строфы называются *нетождественными* <...> Еще сильнее размывает строфу чередование строф с разным количеством стихов: 4-стиший с 5-стишиями, 6-стишиями и т. д. Такие нетождественные строфы *называются иногда* (курсив наш. – В. З.) *строфоидами*, т. е. строфоподобными» (Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Сост. В. Е. Холшевников. СПб.; М. 2005. С. 60). В настоящей работе мы будем придерживаться широкого понимания термина.

³⁴⁷ Любопытно, что именно на таком истолковании стихотворения остановился критик «Сына отечества». «Боже великий! что это такое? Неужели Баратынского стихи! А мысль их?.. Толпе страшна *безмолвная ночь, своевольное владение раскованной мечты*, с легкокрылыми грезами, детьми *волшебной тьмы*, но сын фантазии, *счастливый баловень благодатных фей, веселый семьянин духовного мира*, привычный гость на *пире неосязаемых властей*, боится

Центральная строфа функционирует как ось (а)симметрии текста, разделяющая его на две неравные части. В ней происходит семантический сдвиг, выстраивающий новые отношения между элементами оппозиций. «Призра́к» пугает того, к кому обращается поэт, однако форма обращения, обобщенно-личное «ты», не позволяет сказать, что высказывание адресовано представителю суетной «толпы». Напротив, единственное число второго лица может быть прочитано как обращение к читателю, скорее включенному в *мы*, тогда как за толпой в первой строфе закреплено третье лицо. Вообще же четверостишие апеллирует к естественному, общему опыту: ночное видение страшно любому человеку, в том числе и «посвященному» – вопреки сказанному в начальных строках. Обыкновенной реакции на игру воображения соответствует обыкновенная, рационалистическая или даже обывательская онтология: «призрак» – не более чем «заблуждение чувств», смешная иллюзия, не выдерживающая проверки.

Заключительная группа стихов, как и первая, построена по зеркальному принципу. Начальные четыре строки описывают «заочный» мир мечты, лишь одним словосочетанием «веселый семьянин» напоминая о роли «сына Фантазии» в земном мире. «Земная забота» возникает в шестом стихе десятистишия, однако она, как и «призрак», оказывается порождением «мечты» – «облаком», рассеивающимся от прикосновения. Человек, обнаруживший иллюзорность «реального», возвращается в «идеальное», которое в очередной раз меняет свой статус. Уже в первом шестистишии «видения дня» метафорически уравниены с «видениями мечты», однако финал стихотворения превращает эту метафору в философическое высказывание об иллюзорности любого опыта. Внутренняя симметрия первой и последней строфических единиц повторена в зеркальной композиции всего текста, которая, в свою очередь, отражает онтологическую тождественность действительного и воображаемого, замкнутых в цикле взаимной рекурсии.

земных сует, забот юдольных. *Коснись этого призрака рукою (?)*, он исчезнет, и перед тобой откроются *врата заочной области*, и твой ужас улыбнется *заблуждению чувств*» (<Полевой Н. А.> Летопись русских журналов за 1839 год // Сын отечества. 1839. Т. 7. № 2. С. 87–88, 4-я паг.; без подп.).

По-видимому, именно из-за этой вложенности двух миров друг в друга у стихотворения нет названия. Батюшков в «Мечте» не ставит под сомнение подлинность земного мира, но лишь утверждает эпикурейское право человека на внутренние наслаждения, в том числе эскапистские. Это тем более справедливо в отношении «Меланхолии» Карамзина, где вообще нет альтернативной действительности – есть лишь особый способ чувствовать. В обоих случаях высказывание сфокусировано на своем центральном предмете, который и переходит в название. Философический анализ, осуществленный Баратынским, приводит к исчезновению такого предмета. Поэтому любопытно, что заголовок, который элегия имеет в копии жены поэта, «Виденьи дня» (III-1, 59), акцентирует центральную идею произведения – относительность реального.

§ 2. Застольная и «русская» песня («Бокал», «Были бури, непогоды...»)³⁴⁸

К числу жанров, поэтика которых занимает значительное место в книге стихов «Сумерки», принадлежит жанр песни, все обращения к которому объединены здесь общим формальным признаком – стихотворным размером. М. Л. Гаспаров писал: «Специфика 4-стопного хорея – 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 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», родствен по звучанию 4-стопному хорю), и, шире,

³⁴⁸ Содержание раздела изложено в журнале, входящем в перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций: *Золотухин В. Т.* Поэтика песни в книге Евгения Баратынского «Сумерки» // Русская литература. 2022. № 1. С. 177–183.

всякой 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».³⁴⁹

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 хореическими. Ритмическим переходам соответствуют смысловые: мрачная историософия Баратынского изложена пятистопным ямбом, по отношению к которому четырехстопный хорей по преимуществу 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!..» (не позднее 10 января 1842) и «Что за звуки? Мимоходом...» (не позднее середины апреля 1841), как и в «Последнем Поэте», жанровый подтекст четырехстопного хороя не только оформляет «инструментовку» текстов, но и тематически перекликается с их буквальным содержанием: песенным размером Баратынский обращается к «певцам». В «Ахилле» использование хороя обусловлено частотностью этой «меры» в балладном жанре, родственном жанру песни. Более сложен вопрос о семантическом ореоле размера в тексте «Предрассудок! он обломок...» (не позднее 10 января 1842; ран. ред. – не позднее середины марта 1841), близком к антологическим стихотворениям, и в «Недоноске», жанровая природа которого гетерогенна.³⁵⁰

³⁴⁹ Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского четырехстопного хороя // Пушкинские чтения: Сб. статей. Таллинн, 1990. С. 5–6.

³⁵⁰ Подробнее о функциях хороя в книге «Сумерки» см.: Швецов И. Роль хореических стихотворений в организации структурного единства сборника Е. А. Баратынского «Сумерки». С. 61–65

С песнями в собственном смысле слова теснее всего связаны хорейческие стихотворения «Бокал» и «Были бури, непогоды...».

Название стихотворения «Бокал»³⁵¹ указывает на его принадлежность к традиции застольной песни,³⁵² представленной в русской поэзии множеством разнообразных «сосудов»: от державинской «Кружки» (1777) до пушкинского «Заздравного кубка» (1816). Державин называет свою кружку «дщерью великого ковша / Которым предки наши пили»³⁵³ – ему бокал Баратынского, по-видимому, приходится внуком. Характерна для застольной песни и строфика этого произведения. В Золотом веке куплетная форма устойчиво выступала в качестве структурного маркера жанра и являлась достаточно ощутимой, чтобы подать «мелкое стихотворение» анакреонтического содержания в качестве песенного куплета. Как будет показано в разделе об антологической поэзии, во французских антологиях куплет осознавался как самостоятельный поэтический «род», в русских же находим, например, стихотворения «Веселый пир» (1819) Пушкина и «Вакхический куплет» (опубл. 1827) Илличевского. Оба текста, как и текст Баратынского, написаны восьмистишием двусложного размера с перекрестной рифмовкой.

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 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

³⁵¹ Н. Л. Боратынская отнесла этот текст к числу «лирических стихотворений», что полностью согласуется с его песенной природой.

³⁵² Любопытно, что в первоначальный план сборника, который назывался «Сон зимней ночи», входило стихотворение «Мою звезду я знаю, знаю...» (не позднее начала октября 1839). Оно тоже родственно жанру застольной песни и, как отмечает А. С. Бодрова, даже «распространялось в песенном или куплетном качестве» (Бодрова А. С. Из комментариев к поздней лирике Баратынского: «Мою звезду я знаю, знаю...» // Русская филология. 22. Сборник научных работ молодых филологов. Тарту, 2011. С. 40). Сопоставление этого текста с «Бокалом» см. в приведенной статье на с. 37–38.

³⁵³ Державин Г. Р. Стихотворения. С. 81.

коллективный мажор обыкновенной застольной песни. В стихотворении начинают звучать то меланхолия унылой элегии («Сердцу милые преданья / Благодатно оживи, / Или прошлые страданья / Мне на память призови!» (Ш-1, 47)), то одический пафос библейского стиля («Не в людском шуме, пророк, / В немотствующей пустыне / Обретает свет высок!» (Ш-1, 47)). 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 века³⁵⁴ часто служил основой для игрового комбинирования черт разных стихотворных жанров. В ранней поэме Баратынского «Пир» (ран. ред. – 1820, опублик. 1821) любовную печаль поэта побеждают вино и вакхические призывы «милых друзей». Такой итог борьбы двух состояний возвращает читателя к лейтмотиву произведения – полушуточной полемике эпикурейства с другими жизненными стратегиями. Несколько иначе соединяет темы несчастной любви и застолья С. Е. Раич в стихотворении «Грусть на пиру» (опублик. 1826). Сперва не вняв дружеским увещаниям и отказавшись запить «мрачную думу веселым вином»,³⁵⁵ герой изливает чувства в монологе, и в результате то ли избытывает свою печаль, то ли приходит к необходимости «выпить с горя». В дельвиговском «Романсе» («Сегодня я с вами пирую, друзья...», 1820 или 1821, опублик. 1822) 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 «Пирах» Баратынского и стихотворении Дельвига, где поэтический эксперимент осуществляется на нейтральной территории (в поэме и романсе). У Дельвига, кроме

³⁵⁴ См. об этом: *Виролайнен М. Н.* Две чаши: (Мотив пира в дружеском послании 1810-х гг.) // *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 291–311.

³⁵⁵ Урания, карманная книжка на 1826 год для любительниц и любителей русской словесности / Изд. подгот. Т. М. Гольц и А. Л. Гришулин. М., 1998. С. 13 (сер. «Литературные памятники»).

сопряжения разнородных эпизодов, происходит интеграция элегии и анакреонтики на мотивном уровне: диалог на пиру передан как воспоминание лирического «я». В поэме 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 » « вольнолюбивые » смыслы декабристской оды:

Я люблю вечерний пир,
Где веселье председатель,
А свобода, мой кумир,
За столом законодатель...³⁵⁶

Политический контекст подкрепляется определением свободы как « законодателя » застолья. 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 » (1825) основой жанрового синтеза является сходство поэтических интонаций застольной

³⁵⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. Кн. 1. С. 65.

песни, дифирамба³⁵⁷ и оды: радость пира, нарастая, переходит в «восторг пиитический».

Подыдем стаканы, содвинем их разом!
Да здравствуют музы, да здравствует разум!
Ты, солнце святое, гори!
Как эта лампада бледнеет
Пред ясным восходом зари,
Так ложная мудрость мерцает и тлеет
Пред солнцем бессмертным ума.
Да здравствует солнце, да скроется тьма!³⁵⁸

В семантическом плане метаморфоза происходит плавно, почти незаметно. Гост за муз, неизменных участниц поэтических пиров, подготавливает здравицу 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 – солнце³⁵⁹ – перестает быть только знаком идеи, но становится одновременно и реальным солнцем, и символом грандиозной социально-эстетической утопии. Таким образом, полифонизм застольных песен Пушкина возникает благодаря обнаружению неожиданной близости разнородных жанровых структур.

³⁵⁷ См.: Лобанова А. С. Поэтический контекст «Вакхической песни» // Временник Пушкинской комиссии. СПб., 2016. Вып. 32. С. 129–139.

³⁵⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 3. Кн. 1. С. 69.

³⁵⁹ 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. 63); «Уже Рим древний пал, подобно слабой трости, / Уже Катоновы 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. 1. С. 343 (Библиотека поэта. Большая сер.)); «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. 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. С. 263).

В стихотворении Баратынского «Бокал» расширение смыслового горизонта застольной песни мотивировано бытовой ситуацией, которая вместе с тем сохраняет вакхический пафос этого жанра. Первые строки вводят читателя в круг традиционных атрибутов пира. Полный «искрометной влагой» бокал в руках поэта-«сластолюбца» 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 «упоеание» – 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 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.³⁶⁰ Однако если в послании пир обычно присутствует как мечта и/или воспоминание, то одиночество героя переносит его в актуальное настоящее. В этом отношении Баратынский следует за пушкинским стихотворением «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...», 1825), но там поэт пьет в вынужденном уединении и обращается к далеким друзьям, в то время как герой Баратынского, напротив, одинок принципиально, поэтому и говорит он не с людьми. Его собеседник – «друг Аи», общение с

³⁶⁰ Элементы поэтики дружеского послания в «Бокале», а также связь стихотворения с «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор...») Пушкина рассмотрены в статье: *Гельфонд М. М.* Поэтика жанров поздней лирики Баратынского. С. 96–98.

которым, равно открытое «упоениям и отравам бытия», создает коммуникативную основу полисемантической текста.

Послания к предметам, символизирующим различные измерения жизни, были распространены в Золотом веке («К перу моему» (1816) и «Прощание с халатом» (1817) П. А. Вяземского, «К халату» (1823) Н. М. Языкова, «К моей чернильнице» (1821) 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 (как и в «Вакхической песне») обретение высшего света истины.

Ритм стихотворения «Были бури, непогоды...»³⁶¹ 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”».³⁶² Этот термин вполне подходит для характеристики стиховой организации произведения Баратынского. Ритмообразующими здесь являются «сильные» слоги (третий и седьмой), «тогда как ударения в других местах звучат ослабленно», что требует «особой, напевной манеры чтения».³⁶³ Впрочем, текст Баратынского все же написан в силлабо-тонической системе стихосложения, потому, в частности, что в нем нет отчетливых сверхсхемных ударений, которые бы исключили соблюдение хореической инерции ритма. Поэт не воспроизводит тонический стих, но использует внутренние возможности силлабо-тоники для создания вариации четырехстопного хорея,

³⁶¹ Наблюдения над поэтикой этого стихотворения, представленные в настоящем разделе, во многом совпадают с наблюдениями П. Ф. Успенского и С. Я. Сендеровича (см.: *Успенский П. Ф., Сендерович С. Я.* «С черной мыслью белый волос». Этюды о стихотворении Баратынского "Были бури, непогоды..." // *Studi Slavistici*. 2022. Т. 19. № 1. С. 49–61). При этом наш анализ был осуществлен и опубликован в том же 2022 году – независимо от названной работы (см.: *Золотухин В. Т.* Поэтика песни в книге Евгения Баратынского «Сумерки». С. 180–182), что является замечательным свидетельством продуктивности жанрового подхода к текстам позднего Баратынского.

³⁶² *Западов В. А.* «Русские размеры» в поэзии конца XVIII века // XVIII век. СПб., 1999. Сб. 21. С. 397.

³⁶³ Там же. С. 399.

служащей стилизации «русского склада».³⁶⁴ Языковые черты «русской песни» в стихотворении совершенно очевидны. В качестве фольклорного эквивалента элегического «уныния» выступает плеонастическая конструкция «скорбь-невзгода». Причастие «гнетущий» превращено в прилагательное «гнетучий», которое, хотя и встречается в диалектах,³⁶⁵ в данном случае скорее является авторским неологизмом, использующим стилистический потенциал чередования [ч'] – [щ'] (слово получает отчетливые «простонародные» коннотации). Выражения, явно воспроизводящие особенности народно-поэтической речи, составляют общую 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 начальном двустипии, 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».³⁶⁶ Повидимому, 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. Обращение Баратынского к фольклорному жанру 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

³⁶⁴ Сходная ритмическая модель используется и в стихотворении «Бокал», но там она не получает «народного» звучания, поскольку не поддержана содержанием, интонацией и поэтическим языком.

³⁶⁵ См.: Словарь русских народных говоров. Л., 1972. Вып. 9. С. 114, 123.

³⁶⁶ Бочаров С. Г. «Обречен борьбе верховной...»: Лирический мир Баратынского. С. 103.

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». ³⁶⁷ Очевидно, «русские песни» Дельвига являются ближайшим претекстом стихотворения «Были бури, непогоды...», и не только потому, что они сделали жанр популярным в Золотом веке, ³⁶⁸ став его образцом. Освоение этого «рода» Баратынским было, по видимому, биографически связано с песенной культурой салона Пономаревой, который оба поэта посещали с августа 1821 года. ³⁶⁹ Именно тогда написано стихотворение «Страшно воет, завывает...» – первая «русская песня» Баратынского, которую часто называют единственной, неизменно отмечая, что ее уникальность объясняется влиянием Дельвига. ³⁷⁰ Однако и в ней Баратынский идет «своею дорогой», не во всем следуя за другом-поэтом. Дельвиг в «русских песнях» обычно избегает ориентации на стилистику канонических жанров, как и прямого заимствования их сюжетов, ³⁷¹ тогда как сюжет ранней песни Баратынского

³⁶⁷ 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.

³⁶⁸ См.: Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту, 2018. С. 73 (Dissertationes philologiae slavicae universitatis Tartuensis. 38).

³⁶⁹ См.: Там же. С. 62–63.

³⁷⁰ См.: Медведева И. Ранний Баратынский // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 49; Патроева Н. В. К вопросу о фольклорных традициях в русской романтической лирике (на материале «Русской песни» Е. А. Баратынского) // Вестник Ереван. ун-та. Русская филология. 2015. С. 15, 20; Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. С. 69.

³⁷¹ В их числе А. Шеля называет элегии Батюшкова и романс Александра Шарона «La Sentinelle» («L'astre des nuits de son paisible éclat...», 1806) (см.: Шеля А. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. С. 75).

восходит не к фольклорным, а к литературным источникам.³⁷² Как замечает А. Шеля, поэтика стихотворения сильно «смещена в сторону элегии <...>: разлуку с возлюбленной и семьей нельзя преодолеть, героя ждет смерть или забвение, <...> а ветер, который <...> должен перенести песню на родину, <...> в стихотворении Баратынского заглушает пение».³⁷³ Стоит добавить, что, несмотря на сюжетную и стилистическую выдержанность большинства дельвиговских песен, в некоторых аспектах поэтики они все же иногда сближаются с современными автору художественными формами. Так, например, его «русская песня» «Ах ты, ночь ли...» (1820 или 1821) тоже варьирует элегические мотивы. Лирический субъект стихотворения, обращаясь к ночи, жалуется на овладевшее им уныние («грусть-злодейку»). Об элегии напоминает не только жанровое «чувствование», но и отчуждение героя, проявляющееся в болезненной для него непричастности к анакреонтическим радостям (песням, пляскам, девам), а также образ могилы, которым заканчивается текст.

От элегической традиции отталкивается и «русская песня» из книги «Сумерки», открывающаяся сетованиями об ушедших годах. Однако мотив не только стилистически, но и семантически развивается в необычном для элегии ключе. Буря, в этом жанре часто символизирующая встречу с роком, который уничтожает наивное счастье лирического героя (ср., например, у Пушкина: «Под бурями судьбы жестокой / Увял цветущий мой венец...»³⁷⁴), сама занимает сюжетное место «первичной гармонии». Такая трансформация мотивной структуры вызвана разрушением стандартной ситуации разочарования. Речь в стихотворении идет не о «преждевременной старости души», но о буквальной смене возрастов. В этом отношении оно схоже с «русской песней» Дельвига «Голова ль моя, головушка...» (1823), где персонаж, осмысляющий утрату юности, подавлен «крепкой, тяжелой» думой. Подытоживая свое состояние, он, как и

³⁷² См.: Там же. С. 70–71.

³⁷³ Там же. С. 72. Не случайно в тетрадах Н. Л. Боратынской «русская песня» «Страшно воет, завывает...» помещена среди элегий (III-1, 421).

³⁷⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. Кн. 2. С. 18.

лирический субъект Баратынского, приходит к пессимистическим выводам, которые здесь тоже даны с помощью приема образного параллелизма:

Уж не вырваться из клеточки
Певчей птичке конопляночке:
Знать, и вам не видеть более
Прежней воли с прежней радостью.³⁷⁵

Однако в стихотворении «Были бури, непогоды...» мотив утраченной молодости осложнен темой творческого катарсиса. Вторая и третья строфы перекликаются со стихотворением «Болящий дух врачует песнопенье...» (не позднее 1832 – 1833), переводя его содержание на язык «народного» жанра. Мысль об освобождающей силе «песни» служит элементом антитезы в симметричной композиции произведения. «Гармония», исцеляющая душу своей «таинственной властью», 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» (не позднее начала 1840) искусства («лира, палитра, резец») напрямую уравниваются с житейской суетой («общими смутами»), а основанием для этого является универсальный закон бытия, сформулированный в философической 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; моей...» (не позднее середины февраля 1839) и «Благословен святое возвестивший...») впервые опубликован под

³⁷⁵ Дельвиц А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 174. Под местоимением «вы» в песне имеются в виду «сердце» и «ум» героя, то есть он сам.

заголовком «Антологические стихотворения».³⁷⁶ В песенном контексте «антологичность» произведения заставляет вновь вспомнить о Дельвиге, который, по словам В. Э. Вацура, искал в песне «национального характера и понимал его притом как характер “наивный” и патриархальный. Это была своеобразная “антология”, – но на русском национальном материале».³⁷⁷ Вероятно, именно безыскусная «наивность» – и одновременно традиционность песенной точки зрения заставила Баратынского обратиться к «народной» форме. Поскольку Дельвиг в своих «русских песнях» создавал в литературе «нишу для фольклоризованной лирики, своеобразного аналога элегии»,³⁷⁸ в них выражен широкий спектр интимных, зачастую любовных психологических опытов, принадлежащих сфере «простого сознания»: томление одинокой девушки («Скучно, девушки, весною жить одной...», 1824), мучительное переживание измены возлюбленного («Соловей мой, соловей...», 1825), страдания солдата, оставившего на родине «красну девицу» («По небу...», 1828 или 1829). У Баратынского жанровая рамка мотивирует позицию провозглашения безличной мудрости, причем мудрости не философской, а «простонародной» и, так сказать, житейской. «Фольклорный» голос, опосредующий авторскую речь, придает последней строфе стихотворения «точный смысл народной поговорки» (II-1, 197), 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, его связь с замкнутой поэтической традицией обнажает диалектику индивидуального и универсального, которая лежит в основе поэтического творчества. Подобное взаимодействие разных поэтов в значительной степени определяло жанровую природу «русской песни» – как искусственной формы, развивающей литературные темы и мотивы в «простонародной» обработке. В этом

³⁷⁶ Возможно, этим отчасти объясняется тот факт, что Н. Л. Баратынской текст был отнесен к «мелким стихотворениям» (III-1, 420).

³⁷⁷ Вацуро В. Э. Антон Дельвиг – литератор // Дельвиг А. А. Сочинения. Л., 1986. С. 13.

³⁷⁸ А. Шеля. «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. С. 75.

отношении претекстом «Были бури, непогоды...» Баратынского выступают не только песни Дельвига, но и хрестоматийное стихотворение Пушкина «Зимний вечер» (1825).

§ 3. Балладные контексты стихотворений «Ахилл» и «Приметы»

В книге стихов «Сумерки» нет ни одной баллады в собственном смысле слова, однако целый ряд текстов сборника обнаруживает совершенно явную, хотя и по-разному реализуемую ориентацию на поэтику этого жанра. Так, в «Последнем Поэте» и «Недоноске» баллада вступает в сложное взаимодействие с другими жанровыми «голосами», что приводит к возникновению гетерогенных форм. Названные стихотворения будут рассмотрены в главе о жанровой полифонии, поскольку их анализ требует привлечения множества разных контекстов. В «Ахилле» и «Приметах» балладная поэтика является материалом, заключенным в форму, которую в исследовательской традиции принято называть «философскими миниатюрами».

В январе 1832 года Баратынский написал И. В. Киреевскому: «Я получил баллады Жуковского. В некоторых необыкновенное совершенство слога и простота, которую не имел Жуковский в прежних его произведениях. Он мне даже дает охоту рифмовать легенды».³⁷⁹ В творчестве Баратынского действительно встречаются «рифмованные легенды»: так, например, глубоко неслучайна эксплицитная реминисценция из «Двенадцати спящих дев» (1810–1817) в стихотворении «Бесенок» («Слыхал я, добрые друзья...», 1828), по наблюдениям Д. М. Хитровой, «пародически» соотнесенном в том числе и с балладной традицией.³⁸⁰ «Простонародные» и/или сказочные «легенды», обладающие потенциалом превращения в сюжеты баллад, даны в стихотворении в свернутом

³⁷⁹ Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 284. В цитате идет речь об издании: Баллады и повести, сочинение В. А. Жуковского: В 2 ч. СПб., 1831.

³⁸⁰ См.: Хитрова Д. М. Литературная позиция Е. А. Баратынского 1820-х – первой половины 1830-х годов: Дис. ...канд. филол. наук. С. 88–98.

виде. Они выступают в роли материала, из которого Баратынский создает свою апологию эскапизма. Уход от действительности в мир фольклорных чудес, не разрушающий принципов рационалистического мировоззрения, оправдан доброй самоиронией, авторитетом поэтической «мечты» – и трагическим сознанием несправимого зла жизни. Можно сказать, что герой стихотворения размышляет над теми общекультурными механизмами, которые, почти никогда не подвергаясь рефлексии в пределах самого балладного жанра, тем не менее создавали условия его бытия в поэзии Золотого века. Любопытно, что первоначальная версия этого текста была завершена до декабря 1828 г. (см.: II-1, 205–206), а к февралю того же года относится шутивное предложение «пародировать балладу Жуковского», высказанное Баратынским в письме к Пушкину.³⁸¹

Балладой в точном смысле слова может быть названа «Мадона» (1832–1833), написанная сравнительно редким у Баратынского трехсложником и вдохновленная, согласно общему мнению исследователей, чтением «Баллад и повестей» (1831) Жуковского (из-за чего в авторитетных изданиях она даже датируется по процитированному выше письму³⁸²). Согласно записям вдовы поэта (см.: III-1, С. 424) и процитированному выше свидетельству его сына, «Мадону» считал балладой сам Баратынский. Неудивительно поэтому, что в ней совсем нет иронического отношения к чудесному, столь характерного для текстов, выдержанных в духе французской дидактической традиции. Правда, в балладе ощутим оттенок литературной условности, который придает ей трогательная простота сюжета, – однако эта же простота сближает «Мадону» с народно-христианской притчей. Притчевый итог баллады сформулирован Баратынским отнюдь не в игровом ключе, но со всей серьезностью:

Прекрасно и чудно, о вера живая!

³⁸¹ См.: *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского*. С. 203. Связь письма с творческой историей «Бесенка» отмечена В. А. Грехневым (*Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики*. Нижний Новгород, 1994. С. 239–242).

³⁸² См.: *Баратынский Е. А.* 1) Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е. Н. Купреяновой. С. 364; 2) Стихотворения. Поэмы / Изд. подгот. Л. Г. Фризман. С. 620–621; II-1, 276 (примеч. О. В. Голубевой, А. Р. Зарецкого и А. М. Пескова).

Тебя оправдала Мадона святая.

(II-1, 275)

Конфликт «Мадоны», вместе с заданной им логикой построения характеров и развития сюжета, позаимствован поэтом из баллад Жуковского, где «доминантой <...> всегда оставалась коллизия, связанная с необходимостью исполнения нравственного долга».³⁸³ Аксиологическим стержнем такого конфликта является «живая вера», не зря названная Баратынским в концовке, ключевом месте композиции текста. Интересно, что во всем творчестве поэта это словосочетание употреблено лишь дважды: в приведенных стихах – и в последней строке стихотворения «Ахилл» из книги «Сумерки».

Стихотворение «Ахилл» по объему, тематике, образному строю и типу иносказательности сближается с антологическим «родом», однако, как и в случае со стихотворением «Были бури, непогоды...», «антологизации» в нем подвергается субстрат иной, не «малой» формы. Одним из возможных претекстов «Ахилла» является одноименная баллада Жуковского, вошедшая в первую часть его «Баллад и повестей». Прежде всего обращает на себя внимание формальное сходство двух стихотворений: оба они написаны четырехстопным хореем – «песенным» размером, который вместе с тем был исключительно частотным в балладах. Достаточно сказать, что «канонический» период в истории жанра открывается стихами именно этой «меры» (««Где ты, милый? Что с тобою? / С чужеземною красою, / Знать, в далекой стороне / Изменил, неверный, мне...»»³⁸⁴). Строфическая организация «Ахилла» Баратынского мало напоминает о строгих восьмистишиях старшего поэта, однако родство с балладным жанром не исключено и для этого аспекта формы. «Куплетная» модель строфы (X4 АБАБВГВГ) часто использовалась

³⁸³ Вётшиева Н. Ж., Жиякова Э.М. Баллады и повести Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 230.

³⁸⁴ Жуковский В. А. Людмила // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 9. О дне завершения «Людмилы» А. С. Немзер написал: «Если бы в календарях отмечались даты “рождения” жанров, то 14 апреля, несомненно, стало бы днем рождения русской баллады» (Немзер А. С. «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив. М., 1987. С. 161).

в балладах, и, конечно, не у одного только Жуковского («Кассандра» (1809), «Торжество победителей» (1828), «Элевзинский праздник» (1833)), но также, например, у П. А. Катенина («Леший», 1815) и А. С. Пушкина («Утопленник», 1828). Центральное четверостишие текста «Сумерек» представляет собой половину такого «куплета». Кроме других вариантов хорейского восьмистишия – с иной длиной стихов («Рыцарь Тогенбург» (1817) Жуковского) или иной рифмовкой («Наташа» (1814) Катенина) – в поэзии Золотого века встречались и его «сокращения», которые порой совершенно идентичны строфам Баратынского. Так, пятистишие в балладе Дельвига «Поляк» (1815; опубл. 1864) по структуре полностью совпадает с первой группой стихов «Ахилла», а шестистишие «Воеводы» (1833) Пушкина – с последней.

Зеркальная композиция стихотворения «Сумерек», в котором осью симметрии начальной и заключительной строф является центральное четверостишие, оформляет зеркальное же превращение исходного мифа: если древний герой «уязвим лишь в пяту», то «духовный боец» «новых дней», наоборот, невредим лишь благодаря пяте, которой он опирается на «живую веру».³⁸⁵ В таком строении произведения также можно видеть влияние претекста, поскольку «Ахилл» Жуковского имеет кольцевую композицию – последняя строфа этого произведения почти дословно повторяет первую.

Несмотря на то, что «Ахилл» напечатан Жуковским в томе баллад, жанровая природа стихотворения все же крайне неоднородна. Песенный ореол четырехстопного хорей позволяет автору сделать Ахилла *певцом* – и использовать

³⁸⁵ Существуют два противоположных истолкования «Ахилла», основанные на разных интерпретациях творительного падежа в словах «одной пятой своею / Невредим ты...». Согласно первому, «сын купели новых дней» неуязвим *только* пятой (см., например: Рудакова С. В. Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: Дис. ... доктора филол. наук. С. 409). Второе предполагает, что *благодаря* вере «духовный боец» «невредим» полностью (см., например: Анохина Ю. Ю. Поэтика пространства и времени в книге стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского: Дис. ... канд. филол. наук. С. 112). Последнее прочтение текста не только больше соответствует его смыслу (странно, если вера способна защитить «лишь пяту»), но и поддержано поэтической формой. Слова «Невредим ты» акцентированы переносом и выделены паузами: слева – стиховой («И одной пятой свою / Невредим ты...»), справа – синтаксической («Невредим ты, если ею...»). Указанием на верность такого истолкования мы обязаны А. С. Бодровой.

прием «песенной вставки». Парадоксальным образом большую часть объема текста составляет именно «вставка» – прямая речь героя или, вернее, его *песня*. В поэзии Золотого века этот жанр использовался, в частности, для лирической репрезентации сознания, «чужого» по отношению к высокой современной культуре – фольклорного («Песня девушек» из романа «Евгений Онегин» (1823–1830)), «экзотического» («Цыганская песня» (1828<?>) Шевырева), средневекового («Песнь Гаральда Смелого» (1816) Батюшкова) и т. д. И хотя поэтика песни служила стилизации инокультурного высказывания, сюжеты стихотворений этого жанра нередко напоминали о литературных формах первых десятилетий XIX века. Скажем, внутренняя эволюция героев «молдавской песни» Пушкина «Черная шаль» (1820) или «Песни грека» (1825) Веневитинова безошибочно следует сюжетной логике байронической поэмы:³⁸⁶ наивно-гармонические отношения с миром разрушает человеческая жестокость, из-за чего персонаж переживает разочарование и отчуждение. Песня Ахилла тоже вырастает из литературного жанра пушкинской эпохи, через призму которого Жуковский интерпретирует мифологический сюжет. Темой баллады является не неуязвимость героя, а как раз наоборот – неизбежность его гибели. Вот что поэт говорит в своем примечании к заглавию стихотворения: «Ахиллу дано было на выбор: или жить долго без славы, или умереть в молодости со славою, – он избрал последнее и полетел к стенам Илиона. Он знал, что конец его вскоре последует за смертью Гектора, – и умертвил Гектора, мстя за Патрокла. Сия мысль о близкой смерти следовала за ним повсюду, и в шумный бой и в уединенный шатер; везде он помнил об ней; наконец он слышал и пророческий голос коней своих, возвестивший ему погибель».³⁸⁷ Идея неотвратимого рока принадлежит к числу ключевых для античного сознания и поэтому, казалось бы, должна получить соответствующую возвышенно-трагическую трактовку. Однако поэт не следует духу древнего мировоззрения, а решает тему судьбы в уныло-элегическом ключе. «В центре “унылой” элегии – сюжет о проигрыше человека “Судьбе”, поступь которой может быть представлена

³⁸⁶ См.: Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976.

³⁸⁷ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 319.

не только смертью близкого человека, но и более “мелкими” поводами – например, разрывом с возлюбленной». ³⁸⁸ Ахилл у Жуковского оплакивает, конечно, не разлуку с Брисеидой, а гибель Патрокла, т. е. проживает самую традиционную версию жанрового сюжета. Но в первую очередь герой скорбит о самом себе, поскольку элегическое время неумолимо приближает его к гибели, которую судил фатум. Содержание песни Ахилла вполне может быть описано формулой, предложенной И. А. Пильщиковым для описания распространенной в первые десятилетия XIX века сюжетной схемы: «Время идет, смерть неизбежна, и я, молодой поэт, умираю» ³⁸⁹ – с тем важным уточнением, что Ахилл – не поэт, а «певец». «Мотив преждевременной смерти юноши-певца <...> обнаруживает тенденцию к соотнесению его с самим автором, что <...> влечет за собой “Ich-Erzählung”». ³⁹⁰ Именно это и происходит в «Ахилле», где третьеличное повествование почти полностью вытесняется лирическим монологом. Баллада, по меткому выражению М. Л. Гаспарова, оборачивается «элегией в декорациях». ³⁹¹ Песня же выступает в роли той формы, которая позволяет вписать сюжет унылой элегии в хронотоп балладного жанра.

Исключительно важны образный, мотивный и стилистический уровни стихотворения. Вот, например, как Ахилл рассказывает о явлении духа Патрокла:

Как зефирово дыханье,
Он провеял надо мной;
Мне послышалось призыванье,
Сладкий глас души родной;
В нежном взоре скорбь разлуки

³⁸⁸ Козлов В. И. Русская элегия неканонического периода. С. 92.

³⁸⁹ Пильщиков И. А. О «французской шалости» Баратынского («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // Тартуские тетради. М., 2005. С. 61.

³⁹⁰ Топоров В. Н. Младой певец и быстротечное время: (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // Russian Poetics. Columbus, Ohio, 1983. P. 423 (UCLA Slavic Studies; Vol. 4).

³⁹¹ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии (Индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. М., 1997. Т. 2. С. 381. Приведенная формулировка отнесена Гаспаровым к ранним «античным» балладам Жуковского «Ахилл» и «Кассандра».

И следы минувших слез...
Я простер ко брату руки...
Он во мгле пустой исчез.³⁹²

Читая эти строки, трудно не вспомнить аналогичную сцену из элегии Батюшкова «Тень друга» (1814):

И я летел к нему... Но горный дух исчез
В бездонной синеве безоблачных небес,
Как дым, как метеор, как призрак полуночи,
Исчез, – и сон покинул очи.³⁹³

А вот описание того, как Неоптолем после посещения могилы отца, которую ему указал «полный думы» кормщик, приходит на места сражений:

Обойдешь равнину брани...
Там, где ратовал Ахилл,
Уж сталятся робки лани
Вкруг оставленных могил;
И услышишь над собою
Двух невидимых полет...
Это мы... рука с рукою...
Мы, друзья минувших лет.³⁹⁴

Из приведенных примеров видно, что мироощущение героя баллады вполне соответствует сентиментальным ценностям ее автора.

В Ахилле Баратынского, «кипящем» и полном «дикой силы», нет ни следа меланхолии, чувствительности и «сердечного воображения». Наоборот, античный герой дан поэтом в воинственном «акме». Древняя Греция предстает миром аксиологических эталонов, и в этом отношении из «античных» баллад Жуковского стихотворению ближе не ранние «Ахилл» или «Кассандра», «элегезированные» и

³⁹² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 71.

³⁹³ Батюшков К. Н. Полн. собр. стихотворений. С. 171.

³⁹⁴ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 72.

тем самым сближенные с современностью, но поздние, где автор решает задачу «конструирования утопии».³⁹⁵ В «Торжестве победителей» и «Элевзинском празднике» «...античность предоставляет материал для утопического варианта решения проблемы “человек и судьба”». Это определено комплексом представлений поэта об античности как о “золотом веке” человечества, времени максимальной реализации истинного предназначения человека».³⁹⁶ «Элевзинский праздник» сближается со стихотворением «Сумерек» и своей философичностью, и противопоставлением прежнего и нынешнего состояний цивилизации, и, так сказать, эмблематическим использованием античных образов, с помощью которых изображается устройство мира. В «Торжестве победителей» возникает сам образ Ахилла – в окружении мотивов боя и судьбы:

Лучших бой похитил ярый!
Вечно памятен нам будь,
Ты, мой брат, ты, под удары
Подставлявший твердо грудь,
Ты, который нас, пожаром
Осажденных, защитил...
Но коварнейшему даром
Щит и меч Ахиллов был.

Мир тебе во тьме Эрева!
Жизнь твою не враг отнял:
Ты своею силой пал,
Жертва гибельного гнева.³⁹⁷

О Ахилл! о мой родитель!

³⁹⁵ См.: *Степанищева Т.* Поздние баллады Жуковского: конструирование утопии // *Русская филология. 9: Сб. науч. работ молодых филологов.* Тарту, 1998. С. 62–68.

³⁹⁶ Там же. С. 67.

³⁹⁷ Слова первых двух процитированных строф вложены в уста Гевкра Теламонида и сказаны о его брате «большом» Аяксе (см.: *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 2. С. 466 (примеч. И. М. Семенко)). Мы приводим эти слова, поскольку они содержат упоминание Ахилла и непосредственно предшествуют речи Неоптолема.

(Возгласил Неоптолем)
Быстрый мира посетитель,
Жребий лучший взял ты в нем.
Жить в любви племен делами –
Благо первое земли;
Будем вечны именами
И сокрытые в пыли!³⁹⁸

В стихотворении «Сумерек» Ахилл *почти* неуязвим телесно, а «духовный боец», напротив, *полностью* подвержен страданию – и *полностью* «невредим». При этом у Баратынского, в отличие от Жуковского, судьба античного героя предрешена всецело и ни в чем не зависит от его выбора (неслучайно субъектом действия в первой строфе выступает «влага Стикса»). «Доля» современного человека, обреченного на крещение в «купели новых дней», тем не менее определяется его выбором, поскольку он может встать на камень «живой веры».³⁹⁹

Антиномия веры и знания, чувства и ума является основополагающей для стихотворения «Приметы», в котором древность благодаря вере организует гармонические отношения с миром, а современность разрушает их суетным духом анализа. Текст обнаруживает отчетливую связь с балладой,⁴⁰⁰ рождаясь из ее «распада» подобно тому, как «философские миниатюры» Тютчева возникают из обломков оды.⁴⁰¹ Связь эта, конечно, уже была отмечена в научной литературе:

³⁹⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 158.

³⁹⁹ О религиозной семантике «стояния» и других христианских подтекстах «Ахилла» см.: Анохина Ю. Ю. Поэтика пространства и времени в книге стихов «Сумерки» Е. А. Баратынского: Дис. ... канд. филол. наук. С. 112, 153–155.

⁴⁰⁰ Н. Л. Боратынской стихотворение было отнесено к числу «лирических», что может служить косвенным подтверждением его «балладности». Во фрагментах из «Словаря древней и новой поэзии», журнальная публикация которых предшествовала отдельному изданию 1821 года, Остолопов начинает статью о балладе такой дефиницией: «Род песни – следовательно принадлежит к лирической поэзии» (Остолопов Н. Ф. Из Словаря древней и новой поэзии. Литера Б // Вестник Европы. 1815. Ч. 81. № 10. С. 106.). Краткий анализ жанровой природы стихотворения «Приметы» дан в статье: Золотухин В. Т. Поэтика песни в книге Евгения Баратынского «Сумерки». С. 177.

⁴⁰¹ См. об этом: Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 38–51.

например, Р. Фигут осторожно называет стихотворение «выдержанным в интонации романтической баллады»,⁴⁰² а А. И. Журавлева прямо ставит «Приметы» в балладный жанровый контекст.⁴⁰³

«Приметы» написаны амфибрахийем с регулярным чередованием четырех- и трехстопных строк. Жанровый ореол метра можно считать вполне однозначным, ведь трехсложники в пушкинскую эпоху были почти исключительным достоянием баллады.⁴⁰⁴ Длина строк свидетельствует о том же, поскольку для этой формы характерна систематическая смена разностопных стихов, а четыре и три стопы – самый распространенный вариант такого чередования («Раз в крещенский вечерок / Девушки гадали...»⁴⁰⁵ и мн. др.). К балладе восходит и образный строй стихотворения: ворон, накликающий беду, волк, пророчащий победу дружине, голубиная чета, предвещающая любовь. Эти картины, по словам А. И. Журавлевой, представляют собой «три свернутых балладных сюжета, можно даже сказать – миниэнциклопедией балладных ситуаций».⁴⁰⁶ Они недвусмысленно отсылают читателя к русскому Средневековью,⁴⁰⁷ представленному именно балладой, изображающей мир, который существует по законам чудесного. В «Приметах» волшебство жанрового космоса, где природа «обретает язык» для человека, воплощает тот блаженный «первобытный» порядок, утрата которого является идейным итогом стихотворения. Музыка жанра мгновенно вводит читателя в соответствующее настроение – погружает в гармонию удаленного чудесного мира, и происходит это вопреки явной семантике текста, который идеологически сообщает о противоположном.

В литературном сознании Золотого века «чудесное» было одним из важнейших атрибутов баллады. Н. Ф. Остолопов в «Словаре древней и новой

⁴⁰² Фигут Р. Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Е. А. Баратынского // Логос. 2001. № 3 (29). С. 23.

⁴⁰³ См.: Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. С. 52–57.

⁴⁰⁴ См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 127–129.

⁴⁰⁵ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 31.

⁴⁰⁶ Журавлева А. И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. С. 53

⁴⁰⁷ На это также указывает прямая реминисценция из «Слова о полку Игореве», которая присутствовала в ранней редакции стихотворения (см.: Охотин Н. Г. Из комментария к «Приметам» // Русская литература. 2020. № 3. С. 58–67).

словесности» писал об этом жанре следующее: «У немцев баллада состоит в повествовании о каком-либо любовном или несчастном приключении и отличается от романа наиболее тем, что всегда основана бывает на чудесном». ⁴⁰⁸ Оно подразделяется автором на «естественное», которое «есть, так сказать, последняя степень возможного», ⁴⁰⁹ и «сверхъестественное», близкое к современной категории «фантастического».

«Сверхъестественное чудесное» лежит в основе большинства балладных сюжетов Жуковского. В «Людмиле» к деве приходит мертвый жених, «Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем, и кто сидел впереди» (1814; 1831) повествует, как труп колдуньи встает из гроба по велению Сатаны, в балладе «Суд Божий над епископом» (1831) героя по водам Рейна преследуют полчища мышей и т. д. Фантастика обнаруживает бытие потусторонних сил, и во всех названных текстах эта онтология получает нравственное истолкование. Применительно ко многим балладам Жуковского справедливы слова В. М. Марковича: «...вся “мечтательная” вселенная автора “Светланы” предстает как мир в своей основе непоколебимо справедливый. <...> В конечном счете все здесь зависит от человека, от его духовной свободы и стойкости». ⁴¹⁰ Впрочем, иногда вторжение сверхъестественного не приносит с собой ни божественной кары, ни небесной награды. Так, в «Рыбаке» (1818) и «Лесном царе» (1818) смерть героев, попавших во власть иррациональной красоты, не имеет никакого морального смысла. ⁴¹¹ Однако здесь фантастические существа, воплощающие природные стихии, напрямую обращаются к человеку. Как и в большинстве баллад Жуковского, мир этих стихотворений «дышит» «нечуждой жизнью» (Ш-1, 26), и отношения с ним строятся по диалогическим законам.

⁴⁰⁸ *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. С. 62–63, 2-я паг. Автор описывает итальянский, французский и немецкий типы баллады, которые по существу представляют собой совсем разные жанры. Баллада пушкинской эпохи принадлежит, конечно, к «немецкому» типу.

⁴⁰⁹ *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. С. 477, 2-я паг.

⁴¹⁰ *Маркович В. М.* Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература. 2015. № 2. С. 8.

⁴¹¹ Возможно, смещение ценностных норм баллады Жуковского в этих произведениях следует объяснить тем, что оба они являются переводами из Гете.

«Естественное чудесное» предполагает повествование о «не имеющих примера происшествиях, характерах, добродетелях, неслыханных преступлениях».⁴¹² Сюжеты баллад, построенные по такому принципу, редко служат одной только «занимательности». Невероятная встреча влюбленных в балладе «Пустынник» (1812), знамение, данное птицами в «Ивиковых журавлях» (1813), чудесное обретение царского кольца в «Поликратовом перстне» (1831) – все это, конечно, не новеллистически увлекательные «курьезы», но свидетельства незримого действия высшей воли и/или рока в самом порядке вещей. Отметим, что в балладном мире Жуковского между этими двумя категориями не всегда можно провести четкую границу. Так, например, в «Поликратовом перстне» предопределение исходит одновременно от «богов», «незримых Властей», «Фортуны», «Судьбины» и «Рока», а в переведенных из Шиллера «Ивиковых журавлях» поэт, раскрывая тему судьбы, которая была главной в подлиннике, соединяет ее с мотивом небесной справедливости.

На «чудесном» основаны сюжеты П. А. Катенина, создавшего конкурирующий с «карамзинистским» тип «простонародной» баллады. В «Ольге» (опубл. 1816) и «Лешем» (опубл. 1815) герои, нарушив запрет, отдают себя в руки нечистой силе, в «Убийце» (опубл. 1815) тайное преступление становится явным, и грешника постигает справедливое наказание, а в балладе «Наташа» (1814), предлагающей альтернативную Бюргеровой трактовку сюжета о мертвом женихе, героиня вознаграждается за безропотное смирение перед волей небес. Так строятся и баллады Пушкина «Жених» (1824–1825)⁴¹³ и «Утопленник», в которых поэт, по наблюдениям Тынянова, следует не за Жуковским, а за Катениным.⁴¹⁴ В обоих произведениях несправедливый поступок влечет за собой неотвратимое возмездие. Когда в своем позднем творчестве Пушкин преобразует жанровую схему, он сперва

⁴¹² *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 3. С. 477, 2-я паг.

⁴¹³ Подробнее см.: *Григорьева Е. Н., Золотухин В. Т.* «Жених» А. С. Пушкина: стиль и стих // «...И не кончается строка»: Сборник в честь Марии Наумовны Виролайнен. СПб., 2024. С. 53–64.

⁴¹⁴ См.: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 68.

пародирует моралистическую установку («Гусар», 1833), а затем и само фантастическое событие («Вурдалак», 1833–1834). Баллады авторов второго ряда порой заостряют эстетику «тайн и ужасов», что видно, скажем, на примере стихотворений П. А. Плетнева. В балладе «Пастух» (опубл. 1820), написанной под влиянием «Лесного царя» Жуковского и «Лешего» Катенина, «пастуха манит за собой “безвестный голос”, пастух идет на зов и пропадает». В «Могильщике» (опубл. 1820) герой пытается ограбить мертвеца, но тот хватается за руку – и вор, вероятно, умирает от страха. Здесь «...несмотря на описываемые ужасы и преступления – <...> торжествует принцип высшей справедливости: преступление влечет за собой наказание, и преступник, посягнувший на святость могилы, погибает сам».⁴¹⁵ Из всего сказанного ясно, что эстетическая категория «чудесного» в балладах служила сюжетной объективации законов некой нерационалистической онтологии, будь это божественное Провидение, неотвратимый рок или таинственные силы природы. Вот почему Баратынский, создавая утопическую вселенную «Примет», обращается к поэтике балладного жанра.

Нарративная репрезентация «идеального» требовала дистанции между миром автора и миром «чудесного» повествования. Правда, Жуковский в «Светлане» (1812–1813) позволяет себе взглянуть на балладный космос как бы из внелитературной действительности, но, чтобы не разрушить его, делает это за пределами диегезиса. Признавая, что «ужас настоящей реальности – <...> не во власти поэта»,⁴¹⁶ он предлагает опираться на «веру в Провиденье», тем самым подсказывая читателю, что произведение, если взглянуть на его хронотоп извне, является религиозной аллегорией. Баратынский, напротив, создает стихотворения о «железном веке» уже из осколков балладного жанра, которые он вынужден как бы заново составлять в картину «золотого века» человечества. «Приметы» описывают распад космоса, построенного на гармонии сознания и природы. В

⁴¹⁵ Белехова С. П. Поэзия П. А. Плетнева в литературном процессе первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2000. С. 9.

⁴¹⁶ Жуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. С. 70.

«Ахилле» на смену «объективно» совершенному герою приходит человек, обреченный искать ценности исключительно в собственной субъективности. Кризис онтологии жанра разрушает его форму: баллада в «Сумерках» «развоплощается», утрачивая повествовательную основу. «Живая вера», не ставшая сюжетом, возвращается в область духа, а балладная поэтика находит себе место в так называемых «философских миниатюрах».

§ 4. Антологическая лирика: поэтика малых форм

Термин «антологическая поэзия», как неоднократно отмечено в научной литературе,⁴¹⁷ в Золотом веке мог обозначать несколько разных литературных явлений. С одной стороны, так называли тексты, написанные в традиции древнегреческой надписи, противопоставлявшейся «острой» эпиграмме. Это понимание жанра, восходящее к Греческой Антологии – собранию античных, эллинистических и византийских эпиграмм, в России было представлено брошюрой К. Н. Батюшкова и С. С. Уварова «О греческой антологии» (1820). Кроме «греческого», существовало и другое понимание «рода», в рамках которого антологическими назывались произведения малых форм, выдержанные в духе французской «легкой поэзии». Примером этой разновидности жанра является сборник «Опыты в антологическом роде» (1827) А. Д. Илличевского,⁴¹⁸ где под одной обложкой напечатаны «нравственные мысли», краткие апологи, мадригалы, эпиграммы и прочие «мелкие стихотворения». Уже из этого перечня ясно, что само слово «антология» не утрачивало своего буквального смысла и означало приблизительно то же, что сегодня категория «избранного». Так, М. А. Яковлев,

⁴¹⁷ Представленное ниже описание антологического «рода» основано на следующих работах: *Кибальник С. А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. Л., 1990. С. 68. *Мартыненко А.* «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте // *Русская филология*. 27: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2016. С. 54–64; *Бодрова А. С.* «Антологическія эпиграммы» // *Пушкин А. С. Сочинения: Комментированное издание* / Под общ. ред. Д. М. Бетеа. М., 2016. Вып. 3. С. 172–183. Главным источником нашего обзора является комментарий А. С. Бодровой к «антологическим эпиграммам» А. С. Пушкина.

⁴¹⁸ *Илличевский А. Д.* Опыты в антологическом роде. СПб., 1827. С. 6.

составитель «Опыта русской анфологии» (1828), видит свою задачу в том, чтобы напечатать «...в одной книжке *лучшие русские* эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения».⁴¹⁹

Названные разновидности антологии легко переходили друг в друга – как на уровне эстетической теории, так и в поэтической практике. В брошюре Батюшкова и Уварова говорится: «Под именем антологии разумеем мы собрание мелких стихотворений, включая в сие число надписи и лирические отрывки».⁴²⁰ Термин «антология» здесь означает просто поэтический «цветник»; античный же «цветник», которому посвящена книга, составляют классические эпиграммы, весьма разнообразные по структуре и содержанию. Форма древней эпиграммы определяется авторами через малый объем текста и элегический дистих, однако при этом Уваров в своих французских переложениях использует александрийский стих, а Батюшков в русских – разные ямбы, в основном вольный. Илличевский в предисловии к своему изданию отождествляет «антологию» с «легкой поэзией» и, рассуждая об антологическом «роде», неоднократно цитирует батюшковскую «Речь о влиянии легкой поэзии на язык» (1816). При этом жанровая дефиниция употребляется им как синоним «мелких стихотворений» вообще: «Излишне <...> оправдывать опыты в антологическом роде. Первоклассные наши поэты не пренебрегали мелкими стихотворениями и более или менее упражнялись в них».⁴²¹ Главным источником⁴²² его переводов является «Французская антология» (1816), составитель которой считает своей задачей отбор шедевров малой формы, а традицию «цветника» возводит к Мелеагру Гадарскому, собравшему «самые блестящие» (*plus brillant*) греческие эпиграммы.⁴²³ Яковлев, опираясь, вероятно, на брошюру Батюшкова и Уварова, тоже начинает рассказ об антологической лирике

⁴¹⁹ Опыт Русской Анфологии. СПб, 1828. С. 3. Курсив наш. – В. 3.

⁴²⁰ Батюшков К. Н., Уваров С. С. О греческой антологии. СПб., 1820. С. 1, 2-я паг.

⁴²¹ Илличевский А. Д. Опыты в антологическом роде. С. 6.

⁴²² См.: Добрицын А. Французские источники «Опытов в антологическом роде» А. Д. Илличевского // Пушкинские чтения в Тарту 6. Тарту, 2020. Вып. 2: Пушкинская эпоха. С. 179–271 (Acta Slavica Estonica. XII).

⁴²³ См.: Anthologie Française, ou, Choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, reparties, historiettes: [2 t.]. Paris, 1816. Т. 1. P. 1–3.

с античности: «Греки под именем анфологии <...> имели собрание цветов их поэзии; в нем заключались мелкие стихотворения и отрывки из лирических пиес».⁴²⁴ Вместе с тем издатель апеллирует к «Французской антологии» как к образцу для собственного собрания – и пишет, что она «состоит из одних мелких стихотворений, как оригинальных, так и переведенных с греческого, латинского, немецкого и других языков».⁴²⁵ Иными словами, структурное отличие между двумя типами «цветника» Яковлев сводит к тому, что французский составляют только «мелочи», тогда как античный включает в себя фрагменты, взятые из произведений разной жанровой природы.

Таким образом, в жанровом мышлении Золотого века греческая эпиграмма рассматривалась как древний корень жанра – и одновременно как его современная разновидность, своеобразие которой состояло в том, что в ней воспроизводились формы и/или дух древней лирики. Имя «антологического рода» возникло путем метонимического перенесения названия сборников на тип содержащихся в них текстов, и поэтому объединяло стихотворения, поэтика которых восходит к разным формам. Задача «цветника» заключалась в отборе текстов, репрезентирующих авторское мастерство (Илличевский) или некую традицию (Батюшков-Уваров, Яковлев) на пространстве «миниатюры». Отсюда ориентация антологической лирики на высшие, канонизированные, классические образцы словесной культуры: «общие места» вечной мудрости, эстетические эталоны античного искусства, признанные шедевры изящной «отделки». Несмотря на многообразие жанра, принадлежащие к нему тексты все же могли обладать факультативными признаками, несвойственными отдельно взятым «малым формам». Применительно к «Сумеркам» особенно важны некоторые неочевидные черты антологического «рода».

Одна из них предопределена самой логикой поэтического «цветника», позволявшей автору говорить не от собственного лица, но изнутри замкнутой литературной традиции: античной, библейской и т. д. Антологические

⁴²⁴ Опыт Русской Анфологии. С. 3.

⁴²⁵ Там же.

стихотворения, по выражению Плетнева, «должны хранить мгновенные чувствования, определенно относящиеся к какому-нибудь народу»,⁴²⁶ отчего в самой рамке антологического жанра имплицитно присутствует внеличная, «традиционная» точка зрения. Так, например, в батюшковском «Изречении Мельхиседека» («Ты знаешь, что изрек...»; 1821 или 1823–1824) высказывание «...оформляется “цитатно”, со ссылкой на “авторитет” с отчетливой ориентацией на библейскую образность».⁴²⁷

Другая черта «рода» связана с предыдущей. Способность апроприировать материал разных традиций, заключая его в форму «миниатюры», позволяла антологическим стихотворениям легко усваивать и поэтику других жанров. К «подражаниям древним», кроме собственно «малых форм», относились «лирические отрывки», а сама античная эпиграмма, которой, по выражению авторов брошюры «О греческой антологии», «все служит предметом», при переложении требовала привлечения разных художественных языков. Батюшковская эпиграмма «Изнемогает жизнь в груди моей остылой...» (1817–1818) пафосом, сюжетом и стилем напоминает об «унылой» элегии, в надписи «Где слава, где краса, источник зол твоих?..» (1817–1818) используются одические образность и лексика – и т. д. Антологии «легкой поэзии» выстраивались с намеренной установкой на жанровое многообразие читательского восприятия: за надписью следовал мадригал, за мадригалом – «нравственная мысль», за ней – «надпись к портрету».⁴²⁸ Пестрота «цветников» облегчала вхождение в состав антологического «рода» любых произведений, соответствующих формату «мелочи». Так, в «Опыте русской анфологии» приведена элегия Батюшкова «Мой гений». Малый объем текста, его изящество и афористичность (правда, сентенция у Батюшкова дана не в конце, а в начале произведения) позволяют органично

⁴²⁶ Плетнев П. А. Антологические стихотворения: «Муза» и «К уединенной красавице» // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827. СПб., 1996. С. 113.

⁴²⁷ Маркович В. М. Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века. С. 10.

⁴²⁸ См: *Anthologie Française, ou, Choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, reparties, historiettes*. Т. 1. Р. 3, а также жанровое оглавление к собранию Илличевского (*Илличевский А. Д. Опыты в антологическом роде*. С. 119–132, 2-я паг.).

вписать элегию в контекст антологии.⁴²⁹ Кроме того, среди антологических жанров были такие, которые допускали или даже требовали использования материала разных «родов». Во французской традиции «куплет» мыслился как отдельный поэтический жанр,⁴³⁰ а с ним в «антологию» входила поэтика застольной песни. В собрание Яковлева – видимо, как раз на правах куплета – включен «Веселый пир» Пушкина, а у Илличевского встречается стихотворение «Вакхический куплет». Разнообразить поэтику позволяли и формы, которые выделялись на основании количества стихов. Так, среди «двенадцатистиший» Илличевского встречается и полудраматическое стихотворение «Адриан на могиле Гектора» (опубл. 1827), где лирический герой размышляет об исторических судьбах Трои, и чисто сатирическая «Вывеска стихотворца» (опубл. 1827), напоминающая «острую» эпиграмму.

Наконец, еще одна черта антологической лирики сформулирована сыном Баратынского в приведенном выше письме Лонгинову, в котором антологические стихотворения охарактеризованы как «недлинные, но заключающие в себе нечто грациозное, а чаще всего глубокую мысль». Вероятно, такое определение восходит к статье «Эпиграмма» из «Философского словаря» (1771) Вольтера, где важнейшими свойствами жанра названы изящество и вкус.⁴³¹ И вместе с тем дефиниция отражает взаимопроникновение разных «типов» антологии: она вполне соответствует традиции французских сборников «легкой поэзии», однако в ней акцентировано не изящество, а глубина, чаще свойственная античной апофегме. Поскольку к антологическим формам наряду с салонными «мелочами» принадлежали также афористические жанры, «род» в целом допускал преобладание «мудрости» над «остроумием», вообще редкое в «мелких стихотворениях». У Илличевского, открыто ориентирующегося на «легкую

⁴²⁹ См.: Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 68.

⁴³⁰ В оглавлении «Опытов...» Илличевского эта форма названа в одном ряду с эпитафией, эпиграммой, мадригалом и т. д. (См.: Илличевский А. Д. Опыты в антологическом роде. С. 121, 2-я паг.). Такая жанровая дефиниция встречается и во «Французской антологии» 1816 года (см.: *Anthologie Française, ou, Choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, reparties, historiettes.* Т. 1. Р. 3).

⁴³¹ См.: Бодрова А. С. «Антологическія эпиграммы». С. 179–181.

поэзию», встречаются не одни шутливо-дидактические басни, но и весьма серьезные и глубокомысленные «миниатюры», которые выделены в отдельную жанровую категорию «нравственных мыслей». Входящее в их число стихотворение «Разум человеческий» (опубл. 1827) заканчивается сентенцией, прямо отсылающей к античному изречению «Познай самого себя». В «Опыте русской анфологии» Яковлева тоже встречаются подобные тексты, например, анонимное четверостишие «Любовь к Богу»,⁴³² где изложено христианское учение об обретении Творца в ближнем. Стоит отметить, что «глубину» жанра не следует путать с не свойственной ему «философичностью». В «антологии» отсутствовала установка на интеллектуальные новации или разъяснение отвлеченной «метафизики». Напротив, «мысль» в этом поэтическом «роде» приобретала форму афоризмов житейской мудрости, провозглашающих прописные истины, святые банальности, а иногда и просто любопытные наблюдения. «Мысль» также не была обязательным признаком жанра: без нее прекрасно обходились, скажем, «пластические» античные эпиграммы. Однако порой она выступала в качестве того свойства, по которому антологические стихотворения могли быть окказионально отличаемы от «острых» эпиграмм или «легких» мадригалов. Пожалуй, именно эту черту «антологии» имеет в виду О. И. Сенковский, когда противопоставляет ей «матригальную поэзию» (см. с. 22–23 настоящей работы). Отказывая целому ряду произведений Баратынского в статусе антологических и назначая их «светскими», критик, как уже было сказано, старается отнести их «глубину» на счет «остроумия». Основой такой подмены является не только законное место, которое мадригалы, эпиграммы и прочие «паркетные» мелочи занимали в антологиях, но и объединяющие эти традиции черты – совершенство «отделки» и небольшой объем текстов. Впрочем, поскольку содержание антологических стихотворений не сводится к игре ума или сатире, их отточенный лаконизм обычно имеет совсем другую природу. Он связан не с ожиданием салонной «щеголеватости выражений»,

⁴³² По-видимому, это произведение представляет собой первую строфу из «Стихов, трояко сочиненных на одни заданные рифмы» (1762) И. Ф. Богдановича. Яковлев приводит текст с небольшими изменениями.

но с требованием того, чтобы прошедшие исторический отбор смыслы отлились в безупречные формулировки, в которых нет ни одного лишнего слова.

При жизни Баратынского с жанровым определением «антологическое стихотворение» публиковались его тексты самых разных «родов»: «античная» эпиграмма («Мудрецу», не позднее начала 1840), «русская песня» («Были бури, непогоды...», не позднее середины февраля 1839), торжественный мадригал («Еще как Патриарх не древен я; моей...», не позднее середины февраля 1839), произведения эпиграмматического характера («Как ревностно ты сам себя дурачишь!», «Глупцы не чужды вдохновенья...» (до начала октября 1828; конец 1832–1833)), просто «миниатюры» медитативного содержания («Старательно мы наблюдаем свет...», до начала октября 1828; «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..», не позднее февраля 1840).⁴³³ Это позволяет условно объединить под именем «антологических» произведения малых форм, рассматривая каждое из них в наиболее близком ему жанровом контексте. В настоящем разделе предметом анализа станут только антологические стихотворения Баратынского, вошедшие в книгу стихов «Сумерки».⁴³⁴

Наиболее очевидную связь с антологическим жанром обнаруживают три «античные» эпиграммы: «Алкивиад», «Ропот» и «Мудрецу», хотя лишь последняя из них была напечатана под соответствующим жанровым заголовком. Все они написаны элегическим дистихом – размером, который практически не

⁴³³ Из стихотворений «Сумерек» под таким жанровым заголовком были опубликованы две подборки: «Благословен святое возвестивший», «Были бури, непогоды...», «Еще как Патриарх не древен я; моей...» (Современник. 1839. Т. 15. № 3 (ценз. разр. 27 июня; ценз, билет 8 июля). Раздел 8: Стихотворения. С. 158 (3-й пагинации; подпись: *Ев. Баратынский*)) и «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..», «Мудрецу» («Тщетно, меж бурною жизнью и хладною смертью, философ...») (Современник. 1840. Т. 18. № 2 (ценз. разр. 6 марта; ценз, билет 18 апреля). Раздел 5: Стихотворения. С. 253 (2-й пагинации; подпись: *Е. Баратынский*).

⁴³⁴ Об истории и поэтике жанра у Баратынского см., например: *Кибальник С. А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 98–102; *Мартыненко А.* «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте. С. 54–64.

употреблялся за пределами «подражаний древним».⁴³⁵ Кроме того, в «Сумерках» эти стихотворения идут одно за другим, и подобная группировка подталкивает читателя к их сопоставлению. «Алкивиад», казалось бы, представляет собой чистый образец «пластической» надписи. В нем запечатлено отдельное мгновение, которое хранит «следы тех <...> быстрых впечатлений, которые, как следы на развалинах Геркуланума, заставляют нас забывать, что две тысячи лет отделяют нас от древних».⁴³⁶ В жанровой поэтике сборника его функция заключается в том, чтобы напоминать об эстетической норме «рода», подчеркнута нарушенной в двух следующих стихотворениях. Сам портрет персонажа древнегреческой истории, по замечанию А. К. Жолковского, обычно трактуется как «вечный» образ горделивого честолюбия.⁴³⁷ Однако в тексте присутствуют и иные семантические пласты. Согласно гипотезе Н. Н. Мазур, герой Баратынского изображен в классической позе Меланхолии, многократно воспроизведенной новоевропейской культурой – от одноименной гравюры А. Дюрера до английского романтизма и русской поэзии Золотого века.⁴³⁸ Рудакова обращает внимание на то, что в тексте присутствует проникновение в сознание персонажа – нехарактерное, заметим, для пластической эпиграммы. Переход с внешней точки зрения на внутреннюю обнаруживает самопогруженность и отчужденность Алкивиада, роднящие человека древности с духом современности.⁴³⁹ Благодаря подтексту и смещению ракурса возникает напряжение, указывающее на скрытую конфликтность образа, которой суждено воплотиться не только в судьбе героя, но и в историческом будущем человечества.

⁴³⁵ Исключения из этого правила крайне редки. В качестве примера можно привести уже упоминавшиеся ранние опыты Кюхельбекера («Элегия» (1817; 1820), «Элегия» (1820 <?>), «Закуп» (1823)), в которых поэт, развивая метрические эксперименты А. Х. Востокова, стремился привить «Тибуллов размер» русской элегии.

⁴³⁶ Батюшков К. Н., Уваров С. С. О греческой антологии. С. 2, 2-я паг.

⁴³⁷ См.: Жолковский А. Где кончается филология? Осенние зачистки на летних территориях // Звезда. 2007. № 1. С. 186–200.

⁴³⁸ См. об этом: Mazour N. Alcibiade et son image: autour d'une épigramme par Eugène Baratynski // Revue des Études Slaves. 2016. Vol. 87, fasc. 1. P. 17–34. Изложение доклада Н. Н. Мазур на эту тему см.: Мильчина В. А. Слухи о смерти филологии сильно преувеличены. «Европейская поэзия и русская культура»: Четвертые Эткиндовские чтения (С.-Петербург, 28–30 июня 2006 г.) // Новое литературное обозрение. 2006. № 6. С. 541–556.

⁴³⁹ См.: Рудакова С. В. Мифологическое, историческое, поэтическое в контексте «Алкивиада» Е. А. Баратынского. С. 7–14.

«Золотой век» дорациональной цивилизации, воплощающий «первобытный рай» в большинстве текстов «Сумерек» («Последний поэт», «Приметы», «Рифма» и др.), *уже содержит* в себе век «железный». Так самый «классический» жанр незаметно размыкается для новых смыслов.

Следующее стихотворение – «Ропот» – по содержанию и прагматике является «острой» эпиграммой. Создание этого текста обычно связывают с полемикой с журналом «Московитянин»,⁴⁴⁰ славянофильская доктрина которого превращала «нег европейских питомца» в «дикого скифа». О сатирическом жанре напоминает образно-мотивная организация стихотворения. Зооморфная и, в частности, «энтомологическая» репрезентация литературных оппонентов была привычным эпиграмматическим приемом: достаточно вспомнить пушкинские стихотворения «Совет» (1825) и «Собрание насекомых» (1829).⁴⁴¹ Вторжение мухи в быт героя описано с неприятной достоверностью – она жалит, садится на лицо и пальцы. Жанровая природа текста проявляется здесь не только в общем снижении картины, но и в мотивах надоедливости и докучливости, весьма характерных для «острой» эпиграммы; скажем, в эпиграмматическом тексте «Деревня» («Люблю деревню я и лето...»; до начала октября 1828) Баратынский называет нежеланного гостя «двуногим комаром». Иными словами, стихотворение обнаруживает все признаки, присущие этому поэтическому «роду».

И вместе с тем даже самый базовый уровень структуры текста резко выбивается из канона «острой» эпиграммы. Одного взгляда на «Ропот» достаточно, чтобы узнать в нем оформленную элегическим дистихом классическую надпись, которая может быть прочтена вне всякого «применения», как самодостаточное, замкнутое в самом себе произведение. Не характерен для «острой» эпиграммы и архаизированный язык, явно ориентированный на «высокий штиль» в лексическом («персты», «мощно-крылатая мысль») и синтаксическом («Кто одарил тебя жалом,

⁴⁴⁰ См.: Купреянова Е. Н. Баратынский тридцатых годов. С. 107; Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. С. 644–645 (примеч. Л. Г. Фризмана); Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л., 1989. С. 423 (примеч. В. М. Сергеева).

⁴⁴¹ Эти тексты в числе прочих примеров называет Н. Н. Мазур (Метафизика мухи: Баратынский и Паскаль. С. 231).

властным прервать самовольно...»; «...скифа творишь, жадного смерти врага») аспектах. При этом произведение не оставляет впечатления пародии на торжественный стилистику: столкновение сниженных образов и приподнятого слога скорее выражает чувство (само)ироничной досады на мелочь, побеждающую человека даже в минуты интеллектуального или любовного восторга. Убедительная интерпретация стихотворения предложена Н. Н. Мазур, установившей для него целый ряд философских претекстов, центральной темой которых является бессилие мыслящего существа перед ничтожнейшими обстоятельствами жизни. Приведем перевод лишь одного из них (фрагмента из «Мыслей» Б. Паскаля) – хронологически самого первого: «Дух даже самого великого человека в мире так зависит от внешних обстоятельств, что малейший шум способен привести его в смятение. <...> Не удивляйтесь, если сейчас он не способен рассуждать здраво: муха жужжит у него над ухом и этого достаточно, чтобы он оказался не в состоянии дать разумный совет. Если вы хотите, чтобы он смог отыскать истину, прогоните насекомое, которое омрачает его разум и тревожит это могущественное сознание, управляющее городами и королевствами».⁴⁴²

Как представляется, обнаруженные исследовательницей философские источники стихотворения не исключают его адресно-эпиграмматического истолкования. Восприятие образа мухи как полемической аллегии легко совмещается с «метафизическим» подтекстом «Ропота», лишь заостряя его семантическую амбивалентность. Впрочем, для нас важно другое: именно совмещение «острой» и классической разновидностей эпиграммы в поэтике произведения позволяет одним исследователям видеть в нем злободневно-сатирический смысл, а другим – антологическую «вечную» мудрость.

Ряд «античных» эпиграмм завершается стихотворением «Мудрецу», жанровым источником которого является апофегма. Канон «антологии» предполагает неопровержимость опирающегося на авторитет высказывания,

⁴⁴² Цит. по: Мазур Н. Н. Метафизика мухи: Баратынский и Паскаль. С. 234.

причем адресация к традиции могла быть как эксплицированной, так и имплицитно содержащейся в самой рамке «рода». Многочисленные примеры первого типа находим в переводах из Греческой Антологии Д. В. Дашкова, который называл древних авторов в заголовках эпиграмм. «Отчетливо выразилась приверженность переводчика к вариациям в духе античного стоицизма (“К смерти” – из Агафия, “К жизни” – из Эзопа), экклезиастическим мотивам тщетности и скоротечности всего земного (“Суета жизни” – из Паллада, “Желания” – из Лукиллия, “Умерший к земледельцу” – из неизвестного автора, “Голос из гроба младенца” – из Македония Ипата, “Гроб погибшего в кораблекрушении” – из Платона, “Время, истукан Лисиппов” – из Посидиппа, “Скоротечность” – из неизвестного автора, “Поздно разбогатевший” – из неизвестного автора)».⁴⁴³ Любопытно, что даже указание на анонимность текста выполняет ту же функцию, что, скажем, упоминание Эзопа или Платона: хотя история и не сохранила имени поэта, статус его стихотворения обоснован фактом вхождения в канон античной словесности. Отсюда возможность говорить от лица вечной мудрости, которая заложена в самой антологической форме, подражающей эпиграмме древних. Такова, среди прочих произведений, апофегма Дельвига «Мы» (1824):

Бедные мы! что наш ум? — сквозь туман озаряющий факел
Бурей гонимый наш челн по морю бедствий и слез;
Счастье наше в неведеньи жалком, в мечтах и безумстве:
Свечку хватает дитя, юноша ищет любви.⁴⁴⁴

У того же поэта, близкого Баратынскому лично и эстетически, есть надписи, содержащие диалог с греческой философией. Вот, например, ранняя эпиграмма «Переменчивость» (1816), имеющая подзаголовок «К Платону»:

Все изменилось, Платон, под скипетром старого Хрона:
Нет просвещенных Афин, Спарты следов не найдешь,

⁴⁴³ Кибальник С. А. Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. 130–131.

⁴⁴⁴ Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 180.

Боги покинули греков, греки забыли свободу,
И униженный раб топчет могилу твою!⁴⁴⁵

Коммуникативная рамка этой эпиграммы точно повторена в стихотворении «Мудрецу»: как и Дельвиг, Баратынский обращается к древнему мыслителю на языке античного жанра. Однако автор «Сумерек» не просто разворачивает риторический топос, хотя, как видно из приведенных примеров, и сама идея непостоянства, и прием иллюстрации мысли рядом «архетипических» образов вполне органичны для апофегматической формы. Баратынский вступает в прямую полемику с традиционной мудростью. По смыслу стихотворение является своего рода постскриптумом «аналитических» элегий, в которых поэт пытается дискурсивно отыскать ответ на «последние вопросы» бытия. Новая точка зрения, сформулированная в четвертом стихе в виде поэтической сентенции («жизнь и волнение – одно»), состоит в том, что философский поиск не может дать человеку избавления. «Волнению» жизни нет альтернативы в виде стоической «атараксии» («покоя»), поскольку оно и есть жизнь. Эта позиция заставляет увидеть традиционно противопоставляемые сферы: суету («общие смуты») и служение искусству («лиру, палитру, резец») как разновидности «заботы». Крик младенца – самое первое и наиболее элементарное проявление человеческой жизни – назван «стенанием», то есть выражением страдания и неудовлетворенности. Поэтому глубоко неслучайны возникающие в третьей строке реминисценции из стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), в котором поэт только задает вопросы, но не дает никаких ответов:

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Там же. С. 112.

⁴⁴⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.] Т. 3. Кн. 1. С. 104 (курсив наш. – В. З.).

Как и Пушкин, Баратынский неявно вводит в текст мысль о Творце. Примечательно, что цензурой не был пропущен именно необыкновенный эпитет в стихе «Нам, из ничтожества вызванным творчества словом *тревожным*» (Ш-1, 44), из-за чего весь стих подвергся редактуре, а при публикации на место неназванного, но подлинного Создателя встал условно-поэтический «Зевес». Вычеркнутое прилагательное, в языке имеющее значения «вызывающий тревогу» («тревожные сведения») и «полный тревоги» («тревожный взгляд»), логически употреблено в смысле «приводящий в движение», «тревожащий». Семантика беспокойства, превращаясь из прямого значения слова в его эмоционально-оценочные коннотации, переходит на акт первотворения. «Волнение» оказывается не просто онтологией относительного существования, но божественным замыслом о человеке. Поэтому художник, «вымышляя себе заботу», в сущности, делает то же, что сделал Бог при сотворении мира.

К числу наиболее загадочных в жанровом отношении текстов сборника относится стихотворение «Скульптор» (1842; ран. ред. – не позднее начала июня 1841). По сюжету и колориту оно примыкает к «античным» произведениям, однако его форма – четырехстопный хорей и сравнительно большой объем – не позволяют однозначно отнести его к числу «антологических пьес». Названные структурные черты сближают произведение Баратынского с «Вакханкой» Батюшкова, вольным переводом из поэмы Парни «Переодевания Венеры» (1805). Русское переложение отличается от французского оригинала «антологическим» отношением к духу античности: «светски-игровой элемент преобразен в ритуальное любовное преследование “на празднике Эригоны”; у Парни героем является галантный пастушок Миртис».⁴⁴⁷ В этом смысле Баратынский и следует, и не следует за Батюшковым – безусловно выдерживая замкнутость древнего хронотопа, младший поэт не вводит в произведение отчетливо «этнографических» знаков Греции, подобных тирсу, вакхическим возгласам, элевзинским мистериям и т. д. Кроме формальных признаков, текст «Сумерек» похож на «Вакханку» своей пластической

⁴⁴⁷ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 558 (примеч. И. М. Семенко).

убедительностью и изысканным эротизмом (нечто подобное у Баратынского встречается, пожалуй, только однажды – во «французской шалости» «Леда» (ноябрь 1824 – январь 1825)). Чувственное и катарсическое неразрывно соединяются в переживании, вознаграждающем вдохновенный труд художника. Если «мгновенное чувство» античного человека в стихотворении Батюшкова абсолютно самодостаточно, то у Баратынского оно обретает «метафизический» подтекст, превращаясь в универсализированное высказывание о природе творчества. В общем контексте сборника оно прочитывается как еще одно произведение о «золотом веке», об утраченном мире экзистенциальных эталонов – наряду с «Приметами», «Ахиллом», началом «Рифмы» и т. д. «Грациозность», «глубокая мысль» и установка на конструирование античного мира позволяют предположить, что в жанровом аспекте «Скульптор» сближается именно с антологической традицией.

К другой разновидности «антологических» относятся стихотворения «Сумерек», построенные на поэтике французских «мелочей», в первую очередь мадригала («Еще как Патриарх не древен я; моей...» (не позднее середины февраля 1839), «Всегда и в пурпуре и злате...» (не позднее начала апреля 1840), «Новинское. А. С. Пушкину» («Она улыбкою своей...», 1842; в ран. ред. – «Как взоры томные свои...», середина 1820-х)) и эпиграммы («Сначала мысль воплощена...» (не позднее конца марта 1838), «Увы! Творец непервых сил!...» (не позднее 10 января 1842), («Филида с каждою зимою...» (не позднее 10 января 1842)). Большинство текстов этой группы получили подробное, хотя, конечно, и не исчерпывающее описание в филологической литературе, а их жанровая основа, как правило, достаточно очевидна.⁴⁴⁸ В настоящем разделе исследования мы остановимся

⁴⁴⁸ В тетрадах Н. Л. Боратынской не все из включенных в «Сумерки» «мелочей» получили жанровые определения. Так, например, «Еще как Патриарх не древен я; моей...» и «Всегда и в пурпуре и злате...» отнесены к «мелким стихотворениям» (III-1, 421), а стихотворение «Увы! Творец непервых сил!...» помещено в списке эпиграмм (III-1, 419). Такая же дефиниция дана и стихотворению «Коттерии», не вошедшему в «Сумерки» (III-1, 415). Однако следует учитывать, что отдельная тетрадь под заглавием «Эпиграммы», о которой в письме к М. Н. Лонгинову упоминает Л. Е. Боратынский, была утрачена (III-1, 416).

только на их наименее очевидных жанровых особенностях, которым постараемся дать общую характеристику.

Стихотворение «Всегда и в пурпуре и злате...», на первый взгляд, принадлежит к весьма узнаваемой традиции мадригалов, адресованных пожилым женщинам. Эта разновидность жанра обычно «...имеет определенную структуру: смысловой центр будет содержать отношения уступки: «прекрасна несмотря на зрелый возраст» (например, Е. А. Баратынский “Мадригал пожилой женщине и все еще прекрасной”: “Взгляните: свежестью молодой / И в осень дней она пленяет...”; Ф. А. Туманский “К увядающей красавице”: “Взгляните на нее! Смиренье / И кротость на ее челе...” и др.)».⁴⁴⁹ Однако уже первая строка этого текста демонстрирует черты совсем иной поэтики. «Пурпур и злато» – это не только знаки «осени дней», но слова-сигналы «высокого штиля», за которыми в одическом словаре была закреплена семантика царственности (ср. «Великое светило миру, / Блистая с вечной высоты / На бисер, злато и порфиру...»⁴⁵⁰). Использование одического языка в стихотворении может иметь разные объяснения.

Во-первых, оно мотивировано самой мадригальной традицией, в рамках которой существовала торжественная разновидность жанра, регламентированная еще В. К. Тредиаковским в «Новом и кратком способе к сложению стихов российских» (1735). Этот автор «...дифференцирует мадригал и эпиграмму как высокий и низкий жанры соответственно: “Мадригал также есть короткая поэма, как и эпиграмма, так же на конце острую имеет оный мысль, как и эпиграмма, однако материя его бывает *благородная, важная и высокая*: следовательно и конечная его острая мысль долженствует быть также *благородная, важная и высокая*... неравными стихами чаще пишется, нежели эпиграмма – материя ее бывает либо народная, либо легкая, либо низкая, либо, наконец, сатирическая...”. В качестве иллюстрации Тредиаковский приводит мадригал, посвященный

⁴⁴⁹ Бухаркина М. В. Поэтика русского мадригала XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. С. 38–39.

⁴⁵⁰ Ломоносов М. В. «Ода на день восшествия на всероссийский престол Ее Величества...» // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 196.

императорской аудиенц-зале («Слава воспевает больше уж крылата...»)⁴⁵¹ М. В. Бухаркина также указывает, что «высокие» мадригалы функционально дублировали пиндарическую оду: издавались с одами под одной обложкой, подносились в торжественных случаях и т. д.⁴⁵² По-видимому, не без влияния этой формы написан и мадригал «Еще как Патриарх не древен я; моей...», жанровая природа которого описана в статье Д. М. Хитровой.⁴⁵³

Во-вторых, ключевым претекстом этого стихотворения является перевод эпиграммы Павла Силенциария, который вошел в брошюру Батюшкова–Уварова «О греческой антологии» («Тебе ль оплакивать утрату юных дней?», 1817–1818). Подробный сопоставительный анализ двух произведений предложен в работе И. А. Пильщикова.⁴⁵⁴ С точки зрения жанровой поэтики генетическая связь мадригала «Сумерек» с античной разновидностью антологической традиции означает свободу от прагматики: переход из разряда периферийных «стихотворений на случай» в категорию подлинно художественных произведений, ценность которых определяется их имманентными свойствами.

Отсюда, то есть из «антологичности», происходит еще одна особенность стихотворения, объясняющая, наряду с двумя другими, обращение поэта к «высокому штилю». Исследователи Баратынского высказывали самые разные гипотезы об адресате текста: им называли А. Ф. Закревскую, М. А. Панчулидзеву, С. Ф. Тимирязеву и др. Наиболее увлекательная гипотеза высказана Н. Н. Мазур, которая, опираясь на анализ произведения и его историко-литературного контекста, предполагает, что «блистательной тенью» из «Всегда и в пурпуре и злате...» следует считать Сафо. Комментируя колористику первой строки, исследовательница указывает целый ряд изображений поэтессы, на которых та изображена в «багреце и золоте» – и пишет: «Пурпур и золото – знаки первенства

⁴⁵¹ Бухаркина М. В. Поэтика русского мадригала XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. С. 10–11.

⁴⁵² Там же. С. 12.

⁴⁵³ См.: Хитрова Д. М. Ода как мадригал: К описанию одного стихотворения Баратынского. С. 331–344.

⁴⁵⁴ Пильщиков И. *Debilitata Venus* (Два стихотворения Е. А. Баратынского о старости и красоте) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 108–121.

и роскоши, цвета королей, триумфаторов и куртизанок; любая из этих ассоциаций могла способствовать закреплению соответствующих цветов за Сафо. Первая строка «Всегда и в пурпуре и злате» могла родиться и из устойчивой цветовой семантики, однако последовательная опора поэта на литературную топику позволяет думать, что хорошо знавший живопись и сам неплохо рисовавший Баратынский мог заметить это «общее место» иконографии Сафо». ⁴⁵⁵ Так «антологичность» мадригального стихотворения размыкает его поэтику, которая становится открытой как для одического «высокого штиля», так и для пренебрежительной иронии разговорного языка («Ты не вздыхаешь об утрате / *Какой-то* младости твоей...», III-1, 29). Изящный комплимент превращается в высказывание о юности и старости, жизни и смерти, поэзии и красоте.

«Антологизация» «безделок», обретающих нехарактерную для них глубину и серьезность, является одной магистральных линий развития малых форм в итоговом сборнике Баратынского. На этом принципе построена «острая» эпиграмма «Филида с каждою зимою...». ⁴⁵⁶ Образ старой кокетки постоянно высмеивается в эпиграмматической традиции. В качестве примера можно привести стихотворение В. Л. Пушкина «Красавица в шестьдесят лет» (1821):

Шестидесяти лет Пулхерия-старушка,
Которая в свой век была
Кокетка и вострушка,
Мечтала, что еще пленять она могла
И что Амуры вокруг прелестницы резвились,
Но, в зеркале себя увидев невзначай,

⁴⁵⁵ Мазур Н. Н. «Возможна ли женщине мертвой хвала»: О стихотворении Баратынского «Всегда и в пурпуре и в злате». С. 283.

⁴⁵⁶ Е. Н. Купреянова и И. Н. Медведева считают прототипом героини Е. М. Хитрово (см.: Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 2. С. 271–272 (примеч. к стихотворению «Филида с каждою зимою...»). Г. Хетсо полагает, что эпиграмма написана на Е. Э. Лазареву (Хетсо Г. Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. С. 215–216). А. М. Песков называет обе версии неубедительными, а адресацию текста – неустановленной (Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 383).

Сказала, прослезясь: «Веселие, прощай!

Как зеркала переменились!»⁴⁵⁷

Приведенный текст не является оригинальным, он представляет собой перевод «историей» («*Historiette*») из «Французской антологии» 1816 года.⁴⁵⁸ Сюжет и «пуант» исходной эпиграммы в нем повторены буквально, ср.:

La vieille Alix, jadis si belle,
Jadis si chère à ses Amans,
Se courbait sous le faix des ans
Et se croyait toujours nouvelle.
Un jour, une glace fidelle
Lui fit voir ses traits allongés.
Ah! quelle horreur! s'écria-t-elle,
Comme les miroirs sont changés!⁴⁵⁹

Текст Баратынского тоже завершается пуантом, но эта эпиграмматическая концовка приобретает отчетливо трагическое звучание. Каламбурное соположение «ложе сна» (за которым просматривается любовное ложе) и «последнего одра» переступает границы иронии, даже самой безжалостной. Если начальные стихи традиционно описывают уродство пожилой кокетки, то финал вводит в текст экзистенциальный ракурс, заставляющий увидеть в старческом жеманстве не столько смешную нелепость, сколько жуткое безумие тщетной борьбы со временем. Такой поворот лирического сюжета поддержан «антиклизированным» стилем эпиграммы, совершенно обыкновённым для этого жанра (ср., например, «Нарумяненной Ветулле» (1788) А. Горна), и в то же время получающим у Баратынского новый смысл. Античные и псевдоантичные имена, оформляющие

⁴⁵⁷ Пушкин В. Л. Красавица в шестьдесят лет // Пушкин В. Л. Стихотворения / Изд. подгот. С. И. Панов. СПб., 2005. С. 115.

⁴⁵⁸ Французский претекст стихотворения В. Л. Пушкина – эпиграмма Н. Франсуа де Нефшато «*La vieille Alix, jadis si belle...*» – был указан В. Е. Васильевой (см.: Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. Л., 1975. С. 690 (Б-ка поэта. Большая сер.)).

⁴⁵⁹ *Anthologie Française, ou, Choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, reparties, historiettes.* Т. 1. Р. 346.

жанровую сатиру, могли быть говорящими, указывать на адресата или, напротив, скрывать его для «непосвященных». Важной их функцией было включение высказывания в классический канон, придававшее злободневным шуткам оттенок «аттической насмешки». Однако в контексте философического смысла стихотворения «Сумерек» образ «гробовой Афродиты» преодолевает собственную аллегорическую природу и привносит в текст эпиграммы символическую глубину, одновременно напоминая об условной античности французского классицизма.

Другие «острые» эпиграммы «Сумерек» тоже обладают «антологической» глубиной. «Сначала мысль воплощена...» по смыслу перекликается и с «антологическим стихотворением» «О мысль! тебе удел цветка...» (не позднее 1832–1833),⁴⁶⁰ и с «метафизическим» текстом С. П. Шевырева «Мысль» (1828).⁴⁶¹ В этом произведении Баратынского сатирическая установка существует в равновесии с «философическим» содержанием: изложение законов диалектики идей подводит к едкому уколу в адрес журнальной публицистики. Эпиграмма «Увы! Творец непервых сил!..» преодолевает границы этого «низкого» жанра, стилистикой, интонацией и пафосом напоминая о высокой поэтической инвективе (ср. «Сибирякову» (1819) Вяземского или «Лицинию» (ран. ред. – 1815) Пушкина). Историческая аллегория во второй части стихотворения придает высказыванию универсальность, не позволяя свести его смысл к сиюминутной литературной полемике. Последнее справедливо и в отношении прочих «безделок», входящих в состав сборника. Так, «Новинское», будучи мадригалом гению другого поэта, по содержанию является философической медитацией о природе творческого вдохновения, предсказывающей мысль второй строфы текста А. А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...» (1940).

⁴⁶⁰ Как уже было сказано, это определение тексту дает сын поэта, опираясь, по-видимому, на записи его вдовы.

⁴⁶¹ Эта переключка отмечена Н. Н. Мазур и Н. Г. Охотиным, которые интерпретируют стихотворение как полемический ответ на «Мысль» Шевырева (см.: Мазур Н. Н., Охотин Н. Г. «Рососо нашего запоздалого вкуса...» (Из комментария к стихотворению Баратынского «О мысль! Тебе удел цветка...») // Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. СПб., 2009. Вып. 5. С. 367–370).

Преобладание медитативного содержания и тяготение к внесубъектному модусу высказывания обретают полное выражение в стихотворениях, которые восходят к французской «нравственной мысли». Таков, к примеру, текст «Благословен святое возвестивший!..» (не позднее середины февраля 1839), где полемическое высказывание о нравственности в искусстве⁴⁶² полностью отрывается от своей прагматики и приобретает «вечный», универсальный смысл. Он поддержан характерной для жанра метафоризацией исторического эпизода, легенды о яблоке, упавшем на голову Ньютона, которая служит наглядной и, что немаловажно, *канонической* иллюстрацией авторской идеи. «Нравственная мысль», будучи основой некоторых «философских миниатюр» Баратынского, отталкивается от исходной гетерогенности антологического «рода» и вбирает в себя черты множества разных жанров: баллады («Ахилл»), «русской песни» («Были бури, непогоды...») и т. д. Стихотворение «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..» (не позднее февраля 1840) благодаря «высокому штилю» и ораторской интонации, парадоксально и органично совмещенной с затрудненной артикуляцией,⁴⁶³ выглядит как «обломок» философической оды – вернее, выглядело бы, не будь оно написано пятистопным ямбом, частотным в антологической поэзии автора.⁴⁶⁴ Текст «Предрассудок! он обломок...» принадлежит к жанру стансов, которые нередко представляли собой стихотворные аллегории, написанные четырехстопным двухсложником в форме твердых четверостиший с перекрестной рифмовкой (ср. «Телега жизни» (1823) Пушкина, «Путь жизни» (опубл. 1822) Илличевского) – и в целом тяготели к дидактическому или философическому содержанию («Две доли» и «В глуши лесов счастлив один...» (до января 1825) Баратынского – оба произведения в ран. ред. назывались «Стансы»). Однако необычный для стансов объем текста – всего три строфы –

⁴⁶² Полемическое содержание текста обычно связывают с реакцией критики на поэму «Цыганка» (опубл. в 1831 году под заглавием «Наложница»). См. об этом: Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. С. 651 (примеч. Фризмана).

⁴⁶³ Подобное парадоксальное сочетание уже было описано в разделе об «одической» элегии «Осень».

⁴⁶⁴ См.: *Мартыненко А.* «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте. С. 59.

ставит его в один ряд с антологическими стихотворениями – «недлинными, но заключающими в себе нечто грациозное, а чаще всего глубокую мысль» (III-1, 491).

Все это можно прокомментировать, вспомнив эпистолярное высказывание самого Баратынского. В мае 1832 года он написал И. В. Киреевскому: «Что ты говоришь о басне нового мира – мне кажется очень справедливым. <...> Я написал всего одну пьесу в этом роде и потому не могу присвоить себе чести, которую ты приписываешь. Изобретение этого рода будет нам принадлежать вдвоем, ибо замечание твое меня поразило, и я непременно постараюсь написать десятка два подобных эпиграмм. Писать их не трудно, но трудно находить мысли, достойные выражения».⁴⁶⁵ Как предположил А. М. Песков, в письме речь идет о тексте «О мысль! тебе удел цветка...». Анализируя стихотворение, Н. Н. Мазур и Н. Г. Охотин восстанавливают его многочисленные источники, восходящие в основном к «немецкой метафизике», и приходят к выводу, что «философские смыслы поэт уместил в рамки текста, способного выступить в роли салонной шарады или подписи к альбомному рисунку. “О мысль! тебе удел цветка...” – образцовый пример *poésie fugitive*, “легкой” или, как переводит этот термин Вадим Ляпунов, “летучей поэзии”, которая предполагает изящную простоту мысли и языка, оттенок экспромта и элемент интеллектуальной игры».⁴⁶⁶ Конечно, не все включенные в «Сумерки» стихотворения малых форм вполне соответствуют приведенному описанию, однако сам принцип насыщения «мелочей» не свойственным им содержанием (философическим или историческим, одическим или трагическим) проведен в книге неукоснительно. Слова о «басне нового мира» авторы статьи связывают с намерением «знакомить своих читателей с результатами науки (философии. – В. З.), дабы, заставив полюбить оную, принудить заняться ею».⁴⁶⁷ Можно предположить, что «басней» произведение Баратынского делают аллегорическая структура и дидактическое назначение, а новизна «басни»

⁴⁶⁵ Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 294.

⁴⁶⁶ Мазур Н. Н., Охотин Н. Г. «Рососо нашего запоздалого вкуса...» (Из комментария к стихотворению Баратынского «О мысль! Тебе удел цветка...»). С. 366.

⁴⁶⁷ Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. М., 1998. С. 289 (Письмо к И. В. Киреевскому от 16–18 (?) февраля 1832 г.).

заключается в современности содержания, отличающей ее от канонических образцов жанра. Само же определение «эпиграмма», которое, как может показаться, плохо соотносится с «апологической» природой текста, в действительности вполне традиционно. Так, в оглавлении «Опытов» Илличевского есть раздел «Басни», включающий более двадцати текстов.⁴⁶⁸ Значительная их часть по форме неотличима от эпиграмм: скажем, басня «Меч и плуг» (опубл. 1827) написана александрийским стихом, состоит из шести строк и не содержит композиционно выделенной морали. По-видимому, поэтические аллегории «Сумерек» («острую» эпиграмму «Сначала мысль воплощена...» и стансы «Предрассудок! он обломок...») следует воспринимать в том числе как «басни нового мира». Впрочем, поскольку эта формулировка, судя по письму Баратынского, принадлежит И. В. Киреевскому, а сам автор употребляет именно дефиницию «эпиграмма» и акцентирует внимание на «достойных выражения» мыслях, развитие соответствующего «рода» можно видеть практически во всех «антологических» стихотворениях «Сумерек».

⁴⁶⁸ См.: *Илличевский А. Д.* Опыты в антологическом роде. С. 120.

Глава 4. Жанровая полифония в стихотворениях «Сумерек»

Среди стихотворений «Сумерек» есть ряд текстов, в которых невозможно выделить преобладающее жанровые начало. Если субстратом «Ахилла» и «Примет» является баллада, а поэтика «Осени» и «На что вы, дни!..» строится, прежде всего, на диалоге элегии с одой, то в ряде других произведений происходит равноправное соединение множества поэтических «родов» – такое, при котором ни один из них не определяет общую конструкцию текста. Не меньшее значение имеет и жанровая полифония на уровне сборника, включившего произведения самых разных форм. Предметом анализа в настоящей главе станут объединение, спор или «амебейная» переключка жанровых голосов, оформляющих лирический сюжет стихотворений «Рифма», «Последний Поэт», «Что за звуки? мимоходом...», «Недоносок» – и книги стихов в целом.

§ 1. «Рифма»: пиндарическая лирика, дружеское послание и «призывание Музы»

Начальные строки «Рифмы» рисуют образ «питомца муз», поющего на Олимпийских играх. В научной литературе высказывались самые разные взгляды на вопрос о том, кого следует считать прототипом этого героя.⁴⁶⁹

Согласно одной из них, сформулированной в комментарии Е. Н. Купреяновой и И. Н. Медведевой, «образ витии и оратора, выступающих на Олимпийских играх перед “окованной вниманием” и “рукоплещущей толпой”, восходит к известному в литературе начала века и почерпнутому из жизнеописания Фукидида эпизоду биографии Геродота».⁴⁷⁰ Такой взгляд имеет твердое фактическое обоснование, ведь ближайшим претекстом стихотворения является

⁴⁶⁹ Эта полемика рассмотрена в статье: Рудакова С. В. «Рифма» Е. А. Боратынского: Диалог поэтов и эпох // Диалоги классиков – диалоги с классикой: Сб. науч. статей. Екатеринбург, 2014. С. 145–160 (Эволюция форм художественного сознания. Вып. 4).

⁴⁷⁰ Купреянова Е. Н., Медведева И. Комментарии к стихотворениям // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Т. 1. С. 337–359.

послание Батюшкова «К творцу “Истории государства Российского”» (1818),⁴⁷¹ которое открыто воспроизводит упомянутую сцену. Вместе с тем персонаж Баратынского – это именно «певец», а внимающая ему толпа жаждет «восторгов *музыкальных*», что совершенно не вяжется с фигурой «отца истории». Сказанное особенно очевидно из сопоставления двух редакций «Рифмы». В прижизненном издании «Сумерек» первая часть стихотворения выглядит так:

Когда на играх Олимпийских,
На стогнах греческих недавних городов,
Он пел, питомец муз, он пел среди валов
Народа жадного восторгов музыкальных:
В нем вера полная в сочувствие жила:
Свободным и широким метром,
Как жатва, зыблемая ветром,
Его гармония текла.
Толпа вниманием окована была,
Пока, могучим сотрясеньем
Вдруг побежденная, плескала без конца
И струны звучныя певца
Дарила новым вдохновеньем.

(Ш-1, 87)

Как видим, здесь вовсе отсутствует образ «оратора» – он появляется только в издании 1869 года, после добавления к приведенному фрагменту следующих строк:

Когда на греческий амвон,
Когда на римскую трибуну
Оратор восходил, и славословил он,
Или оплакивал народную Фортуну,

⁴⁷¹ См.: Гофман М. Л. Примечания к стихотворениям // Боратынский Е. А. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб., 1914. Т. 1. С. 211–330 (Акад. б-ка рус. писателей. Вып. 10).

И устремлялися все взоры на него,
И силой слова своего
Вития властвовал народным произволом:
Он знал, кто он; он ведать мог,
Какой могучий правит бог
Его торжественным глаголом.⁴⁷²
(Ш-1, 88)

Из текста ясно, что обобщенный образ «витии» (поэта или оратора) в «Рифме» гетерогенен. Первая из составляющих его фигур, которая является единственной в редакции «Сумерек», – это «певец», поэт, который никак не может быть отождествлен с Геродотом. В окончательной же редакции не только сохраняется фигура поэта, но и возникает *римская* трибуна, на которую, очевидно, никогда не «восходил» *древнегреческий* историк. Впрочем, все это не мешает наблюдению Купреяновой и Медведевой быть в целом верным: эпизод из Фукидида – в том числе через посредство батюшковского послания – несомненно оказал влияние на текст «Сумерек».

Другая точка зрения, высказанная А. И. Власенко, состоит в том, что в первых стихах стихотворения Баратынский изображает Орфея. «И античный миф, разворачиваемый в соотношении с действительностью, являет неприменный антагонизм, резкое столкновение, в результате которого утверждается идеал: высокое назначение поэта, принятое и понятое в античном полисе, – и несостоятельность, неполновесность, неавторитетность поэтического слова в современном обществе».⁴⁷³ Истолкование образа в приведенной цитате представляется справедливым, как и сама мысль о том, что «музыкальные восторги» толпы вызывает «певец», а не историк. Однако нет никаких причин считать, что из всех древнегреческих поэтов, реальных и легендарных,

⁴⁷² Там же. С. 88. Редакторы последнего Полного собрания сочинений Баратынского считают, что надежных оснований для определения датировки, происхождения и статуса текста «Рифмы» в этой редакции не имеется (см.: Ш-1: 90–91).

⁴⁷³ Власенко А. И. Поэтический сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как художественное единство. С. 24.

Баратынский говорит именно об Орфее – тем более что мифологическое предание не знает сюжета «Орфей на Олимпийских играх».

Не касаясь концептуальных трактовок образа «питомца муз»,⁴⁷⁴ отметим, что наиболее известным *древнегреческим поэтом*, оды которого *пелись на Олимпийских играх*, является Пиндар,⁴⁷⁵ чье имя было нарицательным обозначением одописца и дало название самому жанру торжественной (пиндарической) лирики. Предположение получает косвенное подтверждение в том, что начальный фрагмент «Рифмы» явно ориентирован на одическую поэтику. Прежде всего об этом свидетельствует размер начальных строк текста, написанных вольным ямбом, о котором М. Л. Гаспаров замечает: «Его художественный эффект состоял в том, что длина каждой новой строки, а следовательно и интонация ее, была непредсказуема: стих ощущался как переменчивый и полный неожиданностей. В сочетании с низким языковым стилем это осмыслялось как имитация естественной разговорной гибкости и богатства интонаций; в сочетании с высоким языковым стилем – как знак вдохновенного порыва, когда писатель сам теряет власть над льющемся из его уст потоком божественной речи. Поэтому в первом случае вольный ямб использовался преимущественно в басне, мадригале,

⁴⁷⁴ Например, С. В. Рудакова считает «питомца муз» одним из воплощений сквозного героя книги стихов – «Последнего Поэта»: «Как нам представляется, в “Рифме”, где описано завершение странствия Последнего Поэта и во времени (из «железного века» современности в «золотой век» Античности и обратно), и в пространстве души как своей, так и чужой (Последний Поэт оказывается способен проникнуть во внутренний мир и своих современников, и людей далекого прошлого, и странного существа, затерянного между миром людей и духов, имя которому Недоносок)...» (Рудакова С. В. «Рифма» Е. А. Баратынского: Диалог поэтов и эпох. С. 146).

⁴⁷⁵ Следует, впрочем, принять во внимание, что ситуация *сольного* пения на Олимпийских играх в принципе является художественной условностью. Древнегреческая лирика, противопоставленная элегиям и ямбам, подразделялась на хоровую (к ней относились в том числе олимпийские эпиникии) и монодическую, которая не могла исполняться на состязаниях. По-видимому, Баратынский, ориентируясь на претекст Батюшкова, соединяет описанный у Фукидида эпизод с фигурой Пиндара, опираясь на связь античного поэта с Олимпийскими играми. Сама же эта связь среди литераторов Золотого века была общим знанием, закрепленным в «пиитиках». Скажем, Мерзляков, рассуждая о «героической оде», пишет: «Таковы суть оды Пиндара, как песнопения, исполненные благородных и высоких чувствований, в похвалу победителям на Олимпийских, Пифийских, Немейских, Истмийских греческих играх» (Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 186).

эпиграмме и т. п. <...>, а во втором — в самой высокой одической лирике...».⁴⁷⁶ В стихотворении Баратынского нерегулярность чередования стихов разной длины служит именно выражению «восторга пиитического», который освобождает речь от симметрии, позволяя сжатым четырехстопным строчкам вдруг разрешаться в «свободный и широкий» шестистопный ямб:

Толпа вниманием окована была
Пока, могучим сотрясеньем
Вдруг побежденная, плескала без конца...

(Ш-1, 88)

Не менее очевидно использование поэтом «высокого штиля», причем в подчеркнута архаической форме. Среди многочисленных примеров языковых элементов, отсылающих к поэтической традиции XVIII века («стогны», «народ *жадный* восторгов», «жатва, *зыблемая* ветром», «славословить», «вития», «глагол», «произвол» – в значении «произволение» или «воля»), особенно выделяется прилагательное «мусикийский». Даже «архаист» Тютчев, включивший слово в свой «иератический» натурфилософский язык («И стройный мусикийский шорох / Струится в зыбких камышах...»⁴⁷⁷), мог употреблять однокоренные лексемы в ироническом контексте («Пушек гром и мусикия!»⁴⁷⁸).⁴⁷⁹ Однако Баратынский, напоминая о божественном источнике вдохновения и называя поэта «питомцем *муз*», возвращает устаревшему слову осязаемость «внутренней формы», а вместе с ней – торжественное, древнегреческое, почти мистериальное звучание.

Наконец, сам предмет изображения указывает на жанровую природу начала «Рифмы», которое является своего рода «автометаописанием» одической коммуникации. В стихотворении воспроизведена идеальная ситуация «витийства»

⁴⁷⁶ Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 64. Примеры употребления «вольного ямба» в «пиндарической лирике» см. там же.

⁴⁷⁷ Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1957. С. 224 (Библиотека поэта. Большая сер.).

⁴⁷⁸ Там же. С. 243.

⁴⁷⁹ См. об этом: Тынянов Ю. Н. Вопрос о Тютчеве. С. 47.

– поэтического и/или ораторского, которое являлось основой прагматики оды.⁴⁸⁰ Громадное пространство площади, затопленной «валами» народа, заполняется голосом певца, и «классическая», античная толпа разделяет с поэтом его «восторги». Примечательно, что Баратынский прямо называет это «чувствование», лежащее в основе «лирического рода» и, в частности, одического жанра. Именно оно организует и собирает воедино все элементы текста: ритмические, стилевые, образные и хронотопические.⁴⁸¹

На смену «восторгу и экзальтации», властвующим в первой части «Рифмы», в следующем фрагменте текста приходит совершенно другое настроение. Он открывается новым размером – устойчивым четырехстопным ямбом – и новой коммуникативной ситуацией, обозначенной местоимением «мы»: современный «питомец муз», в отличие от своего древнего предшественника, обращается не к толпе, но к узкому кругу поэтов. Такая адресация восходит к дружескому посланию, у которого вторая часть «Рифмы» заимствует интонацию интимной и свободной беседы. Вместе с тем эта беседа радикально нарушает жанровую норму, как в эмоциональном, так и в семантико-стилистическом аспектах. В этом отношении текст напоминает не о «чистых» образцах канона, но скорее о череде новаторских посланий Баратынского – от раннего элегизированного «Послания к Б... Дельвигу» («Где ты, беспечный друг? Где ты, о Дельвиг мой?..»), до середины января 1820; 1823–1826) до предпосланного «Сумеркам» посвящения «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», являющегося своего рода «эпилогом» жанра.⁴⁸² Глубокая печаль превращает легкую болтовню праздного «философа-ленивца» в аналитический монолог, который развенчивает не только эпикурейскую мудрость послания, но и всю аксиологическую систему классической традиции. «Лири», «горный мир», «высокий полет» – ключевые мотивы оды, самого высокого поэтического «рода», ставятся в смысловой контекст, вообще не имеющий никаких

⁴⁸⁰ См. об этом статью Ю. Н. Тынянова «Ода как ораторский жанр».

⁴⁸¹ Все сказанное вполне согласуется с тем жанровым определением, которое дала тексту Н. Л. Боратынская – «лирическое стихотворение» (III-1, 421).

⁴⁸² См.: *Гельфонд М. М.* Послание Боратынского Вяземскому как увертюра «Сумерек» и эпилог жанра. С. 128–139.

жанровых источников: голос лиры оказывается «опальным», «горный мир» – эзотерическим, высота «парения» – относительной. Даже «жар песнопевца», вдохновение, с равной вероятностью может оказаться как «высшим даром», так и «смешным недугом», ведь ни внешний мир, ни разум поэта не способны оправдать его перед самим собой. Выпадение за пределы всех «родов» соответствует позиции лирического героя, который оказался за пределами Золотого века, поскольку поставил под сомнение самоценность искусства.

Однако, как уже неоднократно отмечено в научной литературе,⁴⁸³ Баратынский остается «классиком»: он заканчивает стихотворение (и книгу стихов) восстановлением «поэтической» системы ценностей, опираясь в этом на ее предельный, аксиоматический, «онтологический» источник – эстетическое переживание. Поэтому особенно интересно, что, описав зло мира в выражениях, напоминающих элегические формулы («гробовой хлад», «безжизненный сон»), к Рифме он обращается на языке жанра, непосредственно ориентирующегося на первоистоки классической традиции. Антологическая лирика, прежде всего в своей «апофегматической» разновидности, могла использовать библейские мотивы, что встречается как в текстах самого Баратынского,⁴⁸⁴ так и в целом в произведениях этой формы (см., например, стихотворение «Изречение Мельхиседека» («Ты знаешь, что изрек...») Батюшкова). Еще более характерен для апофегмы параллелизм «канона» и современности, древних образов и их вечного смысла. Вот, например, как в антологической эпиграмме «Судьба» (1837) Жуковский использует аллегорию из Книги пророка Даниила:⁴⁸⁵

С светлой главой, на тяжких свинцовых ногах между нами
Ходит судьба! Человек, прямо и смело иди!⁴⁸⁶

⁴⁸³ См.: *Маркович В. М.* Русская литература Золотого века: Лекции. С. 255–257.

⁴⁸⁴ См. об этом: *Мартыненко А.* «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте. С. 54–64.

⁴⁸⁵ *Кибальник С. А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века. С. 146.

⁴⁸⁶ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 303.

А вот стихи из «антологического стихотворения» Баратынского «Не подражай: своеобразен гений...» (1828):

С Израилем певцу один закон:

Да не творит себе кумира он!

(II-1, 201)

К похожему приему Баратынский обращается и в последних строках «Сумерек», заключая текст библейской аллегорией. Однако концовка стихотворения совершенно свободна от апофегматического дидактизма. В коммуникативном отношении она построена по «микрожанровому» образцу «призывания Музы», наследующему традиционным эпическим зачинам (ср. хрестоматийное: «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...»⁴⁸⁷). Замена Музы в подобных случаях уже встречалась в русской поэзии – например, в незавершенном стихотворении Пушкина «Рифма, звучная подруга...» (1828) – и была подготовлена каноном репрезентации рифмы в образе женского персонажа.⁴⁸⁸ В «Сумерках» подобная трансформация обусловлена композиционным и смысловым сдвигом. Во-первых, поэт не готовится, но заканчивает «петь», что сразу снимает стандартную мотивировку «призывания», в котором Музу принято было просить о вдохновении. Во-вторых, эта «перевернутая» по отношению к литературной традиции структура отражает со- и противопоставление современного «певца» и его античного предшественника. Превращая молитвенное прошение в благодарную похвалу, Баратынский использует древний «жанр» обращения к богине, чтобы вырваться за пределы «железного века» в область поэтической вечности. Вопреки всему современный художник помнит, какой «могучий бог» правит его «глаголом», и поэтому адресованные Рифме строки по содержанию напоминают гимн, хотя эмоционально и интонационно остаются интимным высказыванием. Возвышенная торжественность оды, нежная задушевность послания и грациозная

⁴⁸⁷ Гомер. Илиада / Пер. Н. И Гнедича. М. 1960. С. 19.

⁴⁸⁸ См.: Хитрова Д. Стихотворение Пушкина «Рифма, звучная подруга...»: генеалогия и семантика лирического нарратива // Новое литературное обозрение. 2009. № 1. С. 81–126.

глубокомысленность антологии сливаются в единый аккорд, оставляя у читателя ощущение глубокой и светлой гармонии.

§ 2. «Последний Поэт»: шиллеровская баллада, лирическая песня и философическая ода

Одним из источников «Последнего Поэта» является переведенная из Шиллера баллада Жуковского «Элевзинский праздник» (1833),⁴⁸⁹ где описано установление сакрального порядка, организующего гармонию древнего мира. Церера посещает землю, которая прозябает в жестокой и кровавой дикости. Сжалившись над человечеством, богиня дарует ему плоды земли, полагая начало сельскому хозяйству и вообще всякому созидательному труду, лежащему в основе культуры и цивилизации. Вслед за Церерой к людям нисходят другие «олимпийцы»: Фемида устанавливает законы, бог пиров Ком, «ремесл изобретатель», знакомит с огнем, Аполлон и музы учат искусствам – и т. д. Отличаясь нехарактерной для этого жанра философичностью, баллада завершается провозглашением мировоззренческих принципов, которые описывают установленную небожителями вселенскую утопию.⁴⁹⁰

В лесе ищет зверь свободы,
Правит всем свободно бог,
Их закон — закон природы.
Человек, прияв в залог
Зоркий ум — звено меж ними, —
Для гражданства сотворен:

⁴⁸⁹ Впервые эту связь отметил еще М. Н. Лонгинов, который уподобил строфу стихотворения «Последний Поэт» «строфам Жуковского в его дивных переложениях античных пьес Шиллера» (Лонгинов М. Н. Баратынский и его сочинения. Стб. 259). Сопоставительный анализ двух баллад см. в статье «Баллада и балладность» А. И. Журавлевой (Журавлева А. И. Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. С. 98–108).

⁴⁹⁰ Первоначально баллада Шиллера «Das Eleusische Fest» носила название «Bürgerlied», то есть «Песня граждан» (см.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 436).

Здесь лишь нравами одними
Может быть свободен он.⁴⁹¹

Необычность стихотворения выражается и в его полиметрической композиции. Повествовательные строки «Элевзинского праздника» написаны четырехстопным хореем, однако баллада также содержит три вставных строфы, оформленные разностопным анапестом. Они расположены в начале, середине и конце стихотворения, а первые четыре стиха начальной и заключительной строф звучат как песенный призыв к празднику:

Свивайте венцы из колосьев златых;
Цианы лазурные в них заплетайте;
Сбирайтесь плясать на коврах луговых;
И с пеньем благу Цереру встречайте...

Стихотворение Баратынского по содержанию полностью противоположно тексту Жуковского. Сохраняя античный колорит и философичность баллады старшего поэта, автор «Сумерек» создает «лирическую антиутопию»,⁴⁹² которая изображает разрушение гармонического порядка «золотого века» – и наступление века «железного». Меняет свою природу и полиметрия текста. Во-первых, у Жуковского она укладывается в рамки ритмической нормы жанра (хорей и трехсложник), Баратынский же вводит в произведение не характерный для баллады пятистопный ямб. Во-вторых, четырехстопный хорей у младшего поэта практически полностью утрачивает свою повествовательную функцию, ассоциируясь не с балладой, а скорее с лирической песней, бывшей одной из двух жанровых валентностей размера. Последнее особенно ярко проявляется в шестой строфе, в которой дана прямая речь Последнего Поэта. Он «идет <...> и поет»:

⁴⁹¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 224.

⁴⁹² Такую жанровую дефиницию дает И. Л. Альми стихотворению «Последняя смерть» (1827) (см.: Альми И. Л. О творческой позиции Е. А. Баратынского конца двадцатых – начала тридцатых годов XIX века (анализ лирики) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. С. 163).

И зачем не предадимся
Снам улыбчивым своим?
Жарким сердцем покоримся
Думам хладным, а не им!
Верьте сладким убеждениям
Вас ласкающих очес
И отрадным откровеньям
Сострадательных небес!

Приведенная строфа построена по всем правилам песенного куплета, поскольку представляет собой восьмистишие с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских клаузул. Этой модели соответствуют, скажем, «Вакхический куплет» и куплет «Друзьям во время грома» из «Опытов в антологическом роде» (1827) Илличевского.⁴⁹³ Впрочем, подобная форма нередко встречалась и в балладе – в качестве одной из модификаций «бюргеровой строфы». Именно так организованы хореические строфы «Элевзинского праздника». Поэтому гораздо важнее, что этот «куплет», прямо поданный в произведении как песня, полностью отвечает одному из возможных эстетических заданий жанра. Оно состоит в перволичной, лирической (в современном значении термина) репрезентации «естественного» сознания: фольклорного, древнего или экзотического. Таковы частично уже упоминавшиеся «Песня девушек» из пушкинского романа в стихах и «русские песни» Дельвига, «Песнь Гаральда Смелого» Батюшкова и «древняя гишпанская историческая песня» Карамзина «Граф Гваринос» (1789), «Персидская песня» (перевод из Гете, 1817 – не позднее 1819; опубл. 1911) Жуковского и «Песня грека» (в изд. 1829 г. датировано 1825 г.; опубл. 1827) Веневитинова. Функция жанровой поэтики в стихотворении «Сумерек» состоит не в стилизации какого-то определенного типа «чужого слова», но в придании высказыванию «первобытной»

⁴⁹³ Антологии «французского» типа, как было отмечено в соответствующем разделе, включали «мелкие стихотворения» разных форм, к числу которых принадлежал «куплет». Приведенные примеры указывают на то, что «песенность» была одним из устойчивых жанровых ореолов восьмистишия.

непосредственности. Соотношение хореических восьмистиший с ямбическими как бы дублирует на уровне формы соотношение «золотого века» античности с «железным веком» промышленной цивилизации в «мифологии» «Последнего Поэта». И вместе с тем «песенные» фрагменты сохраняют широчайший спектр изобразительных возможностей, источником которого является внутреннее родство разных форм «лирического рода» (см. об этом в главе «Элегия как ораторский жанр»). Скажем, первое же хореическое восьмистишие текста похоже на редуцированную строфу из торжественной оды:

Для ликующей свободы
Вновь Эллада ожила,
Собрала свои народы
И столицы подняла:
В ней опять цветут науки,
Дышит роскошь, блещет вкус;
Но не слышны лиры звуки
В первобытном рае муз!

(Ш-1, 14)

Грандиозные картины расцвета государства или возрождения нации, увиденные как бы с высоты птичьего полета, постоянно встречаются в пиндарической лирике XVIII века. Вот, например, начальная строфа ломоносовской «Оды императрице Елисавете Петровне на праздник рождения ее величества...» (1757):

Красуйтесь, многие народы:
Господь умножил Дом Петров.
Поля, леса, брега и воды!
Он жив, надежда и покров,
Он жив, во все страны взирает,
Свою Россию обновляет,
Полки, законы, корабли
Сам строит, правит и предводит,

Натуру духом превосходит –
Герой в морях и на земли.⁴⁹⁴

Напомним, что в тетрадах Н. Л. Баратынской «Последний Поэт» причислен к «лирическим стихотворениям» (III-1, 421). Эта дефиниция охватывает все основные формы, составляющие поэтику текста – включая балладу, которая (через связь с песней) иногда тоже причислялась, как было отмечено выше, к «лирическому роду». И если в песенных строфах «одические» фрагменты немногочисленны, то строфы ямбические в значительной степени ориентированы именно на этот жанр.

Мрачную историософию стихотворения Баратынский излагает преимущественно пятистопным ямбом – размером, с которым связаны самые разнообразные жанровые ассоциации: с элегией,⁴⁹⁵ с посланием,⁴⁹⁶ с «легкой поэзией» в формах романса⁴⁹⁷ и эпиграммы,⁴⁹⁸ с поэмой, с драмой (особенно трагедией) и мн. др.⁴⁹⁹ Такая поливалентность обусловлена сравнительной молодостью пятистопного ямба на русской почве. Литература XVIII столетия, установившая канон для большинства «классических» жанров, использовала размер как экспериментальный, а его полноценное усвоение произошло только в начале XIX века – вследствие переориентации с французских образцов на английские и немецкие.⁵⁰⁰ У самого Баратынского пятистопный ямб употребляется, как правило, в элегиях и стихотворениях малых форм (антологической, эпиграмматической, альбомной). Им написаны в общей сложности 37 текстов, например, «Последняя смерть» (до 20-х чисел ноября 1827), «Разлука» («Расстались мы; на миг очарованьем...»; до февраля 1820; 1823–1826), «Муза» (до середины ноября 1829; конец 1832 – 1833), «Мой дар убог и голос мой не громок...»

⁴⁹⁴ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 8. С. 632.

⁴⁹⁵ «Элегия» (1830, «Безумных лет угасшее веселье...») Пушкина.

⁴⁹⁶ «К Тиртею славян» (1813) Вяземского.

⁴⁹⁷ «Романс» (1820, «Друзья, друзья! я Нестор между вами...») Дельвига.

⁴⁹⁸ «Ех ungue leonem» (1825) Пушкина.

⁴⁹⁹ См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. С. 122, 124.

⁵⁰⁰ Там же. С 122.

(до начала октября 1828), «Болящий дух врачует песнопенье» (не позднее 1832–1833), «На посев леса» («Опять весна, опять смеется луг», 1842–1843 <?>; опубли. 1846).⁵⁰¹ В «Сумерках» этот размер встречается в элегиях (в некоторых строках стихотворений «На что вы, дни!..» и «Осень», написанных разностопным ямбом), антологических стихотворениях («Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..», «Благославлен святое возвестивший!..») и одной «острой» эпиграмме, сближающейся с антологией по серьезности интонации и библейской метафорике («Коттерии»)⁵⁰² Общим для всех названных произведений является медитативное содержание.⁵⁰³

Форма ямбических восьмистиший «Последнего Поэта» напоминает об октаве, в которой обычно употреблялся именно пятистопный ямб. В трансформированном виде (с парной рифмовкой второго катрена) она была предложена П. А. Катениным в качестве высокого эпического размера, альтернативного александрийскому стиху – шестистопному ямбу с парной рифмовкой и цезурой на третьей стопе.⁵⁰⁴ В этой функции форма восходила к итальянской литературе: канонической октавой (написанной на две рифмы с парной рифмовкой заключительного двустишия) переводили отрывки из Тассова «Освобожденного Иерусалима» И. И. Козлов (1826–1833) и С. П. Шевырев (1831). Строфа также ассоциировалась с немецкой лирической поэзией, прежде всего, благодаря творчеству Жуковского (посвящение к «Двенадцати спящим девам» (1810–1817), элегия «На кончину ... королевы Виртембергской» (1819), «Цвет завета» (1819) и т. д.). Пушкин в «Домике в Коломне» (1830) дал образец иронической английской октавы.⁵⁰⁵ Для Баратынского этот тип восьмистишия

⁵⁰¹ Основано на подсчетах С. А. Шахвердова (см.: *Шахвердов С. А.* Метрика и строфика Е. А. Баратынского).

⁵⁰² Напомним, что этот текст не вошел в книгу стихов «Сумерки», по-видимому, в связи с цензурными ограничениями (см.: III-1, 107–108 (коммент. А. С. Бодровой и др.)).

⁵⁰³ Постепенное вытеснение эпиграмматического содержания медитативным в Я5 Баратынского было отмечено М. Л. Гаспаровым (См.: *Гаспаров М. Л.* Стихосложение Баратынского-лирика // Баратынский Е. А. Авторская книга лирики: [В 4 кн.]. М., 2003. Кн. 4. С. 78–94).

⁵⁰⁴ См.: *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин. С. 46–48; *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 162–163.

⁵⁰⁵ См.: *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. С. 162–163.

ассоциировался с его первичным, итальянским источником. Экспериментальной октавой (с четырехстопным дактилем вместо пятистопного ямба) написан текст «Небо Италии, небо Торквата...» (опубл. 1854), а, например, в описании Италии из стихотворения «К З. А. Волконской» (до 26 января 1829) есть такие слова: «Октавы Тассовы звучат...» (II-1, 219). Нельзя отрицать и связи произведения «Сумерек» с романтической поэзией элегического склада, тогда как ироническая поэма байроновского типа, конечно, очень далека от стихотворения Баратынского. Впрочем, строфы «Последнего Поэта», составленные из двух четверостиший с перекрестной рифмовкой и чередованием женских и мужских окончаний, могли возникнуть и вне зависимости от опытов русской октавы. Восьмистишия «Сумерек» оставляют у читателя ощущение большой, «монументальной» строфы, очищенной от жестких ассоциаций с какой бы то ни было традицией – и сохраняющей способность к элегическому звучанию.

«Эпическая» строфика, «метафизические» возможности размера и его жанровая неоднозначность позволили соединить в пределах ямбических восьмистиший самые разные образно-стилистические пласты. Отчетливо ощутимо в этих строках влияние «высокого штиля» XVIII века, которое отзывается уже в первом стихе («Век шествует путем своим железным...»). В первую очередь оно обусловлено семантикой текста: историософские рассуждения, всемирный масштаб изображения и универсализм точки зрения сближают стихотворение со старинным жанром философической оды. На уровне слога одическое начало особенно ярко проявляет себя в седьмой строфе «Последнего Поэта»:

Суровый смех ему ответом; персты
Он на струнах своих остановил,
Сомкнул уста, вещать полуотверсты,
Но гордя главы не преклонил:
Стопы свои он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край; но свет

Уж праздного вертепа не являет,
И на земле уединенья нет!

(Ш-1, 15)

Стилистика оды в приведенных строках присутствует не только в лексическом аспекте, но и в области ритмико-синтаксической организации высказывания. Перенос («...персты / Он на струнах своих остановил...») и сложная инверсия («...открыл уста, вещать полуотверсты...») придают тексту нарочито архаизированное, величавое и затрудненное звучание. Однако в этой же строфе присутствуют следы иной поэтики, связанной с «карамзинистскими» жанрами и «легкой поэзией» начала XIX века. Так, например, словосочетание «немая глушь» используется в «ирои-комической поэме» («Руслан и Людмила» (1820) Пушкина) и в послании («К Косовскому в ответ на стихи, в которых он советовал мне навсегда остаться на Украине» (1821) К. Ф. Рылеева), но ни разу не встречается в высоких жанрах литературы XVIII века.⁵⁰⁶ Рылеев в «думе» «Наталья Долгорукова» (1823) употребляет это выражение в совершенно элегическом окружении:

В последний раз в немой глуши
Брожу с воспоминаньем смутным
И тяжкую печаль души
Вверяю рощам бесприютным.⁵⁰⁷

Словарь «элегической школы» в ямбических восьмистишиях используется для описания того, что напоминает о «золотом веке»: греческой природы («Но зелены в отечестве Омира / Холмы, леса, берега лазурных рек...»), «первобытных» чувств («Где погребла любовница Фаона / Отверженной любви несчастной жар...») и «поэтического» мироощущения в целом («Поклонникам Урании холодной / Поет, увь! он благодать страстей...»). Однако тесное взаимопроникновение стилей в стихотворении не позволяет с достаточной определенностью установить жанровые

⁵⁰⁶ Основано на данных Национального корпуса русского языка (поэтический подкорпус).

⁵⁰⁷ Рылеев К. Ф. Думы. М., 1975. С. 88 (сер. «Литературные памятники»).

источники для большинства фраз и выражений. Пейзаж в первом из приведенных фрагментов напоминает об идиллии, но эта ассоциация нарушается словом «отечество», отражающем расширение хронотопа этого поэтического «рода» в контексте ближайших стихов («Для ликующей свободы / Вновь Эллада ожила, / Собрала свои народы / И столицы подняла...»). Элегические формулы в описании страсти Сафо включены в изображение трагической сцены – порыва к самоубийству, который оформлен торжественными восклицаниями. Наконец, сетование в последнем примере содержит сложную сематическую игру: «страсти» в сочетании с «благодатью» перестают восприниматься как слово-сигнал «языка чувств», но формируют аксиологический оксюморон, одновременно возвращая лексеме «метафизически» отвлеченный смысл – и замещая его новым, свободным от церковнославянских и собственно христианских коннотаций. Еще одним выразительным примером переосмысления поэтики «элегической школы» является начало третьей строфы:

Блестит зима дряхлеющего мира,
Блестит! Суров и бледен человек...

(Ш-1, 14)

Меланхолическая бледность «чела» или «лика», «месяца» или «луны» превращается в белизну бессилия, болезни и смерти. «Зима» и ее «блеск», «дряхлеющий» (и, следовательно, бледный и седой) мир, «безжизненный скелет света» (в последней строфе) – все эти образы формируют ряд, в рамках которого мотив теряет свое поэтическое обаяние. Снимая ассоциацию бледности с романтической гордостью или сентиментальной мечтательностью, Баратынский использует эту краску при описании «железного века». Подобная метаморфоза оказывается возможной благодаря внеличной, одической позиции лирического субъекта, открывающей целостный облик «дряхлеющего мира». Не случайно слово «человек», к которому относится рассматриваемый эпитет, употреблено в обобщенном смысле – как и во всех остальных контекстах «Последнего Поэта»: «Человеку не покорно / Море синее одно...»; «Но в смущение приводит / Человека

глас морской...». Таким образом, в ямбических строфах стихотворения язык школы «гармонической точности» соединяется с «высоким штилем», подчиняясь жанровому заданию философической оды. Универсальная точка зрения этого жанра вбирает в себя исторический и индивидуальный ракурсы, позволяя сочетать психологизированную портретную характеристику («Стоит... в очах блеснула вдруг отрада: / Сия скала... тень Сафо!.. голос волн...») – с характеристикой эпохи («...но свет / Уж праздного вертепа не являет, / И на земле уединенья нет!»), а философические сентенции («Лучше, смертный, в дни незнания, / Радость чувствует земля») – с идиллическими пейзажными зарисовками («Цветет Парнас! пред ним, как в оны годы, / Кастальский ключ живой струею бьет...»). При этом «метафизический» универсализм перспективы органично встраивается в повествовательный текст – поскольку уже присутствует в жанровой структуре шиллеровской баллады.

Одним из наиболее известных текстов «пушкинской эпохи», посвященных разрушению гармонического миропорядка, является идиллия Дельвига «Конец золотого века» (1828; опубл. 1829). Согласно наблюдениям В. Э. Вацура⁵⁰⁸ (и указанию самого автора⁵⁰⁹), в этом произведении поэт работает не с идиллической, но скорее с трагической ситуацией, введенной в буколический хронотоп. Городской красавец Мелетий нарушает любовные клятвы, данные им пастушке Амарилле. Обезумевшая от горя, она гибнет. Первобытная Аркадия, соприкоснувшись с урбанистической цивилизацией, заражается злом и смертью – и на земле не остается неомраченного счастья. Ситуация «Последнего Поэта» в чем-то противоположна: «железный век» *уже* наступил, чужеродный ему герой возникает как единственный носитель *уже* утраченной гармонии. Однако эти

⁵⁰⁸ Вацура В. Э. Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацура В. Э. Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 536. Об эволюции жанра идиллии у Дельвига см. также: Ляпушкина Е. И. Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов» // Ляпушкина Е. И. Литературная герменевтика: Теория и практика. СПб., 2020. С. 275–277.

⁵⁰⁹ «Читатели заметят в конце сей идиллии близкое подражание Шекспирову описанию смерти Офелии. Сочинитель, благоговей к поэтическому дару великого британского трагика, радуется, что мог повторить одно из прелестнейших его созданий» (Дельвиг А. А. Полн. собр. стихотворений. С. 204).

произведения обнаруживают сходство не только на идейном уровне, то есть в представлении о том, что «золотой век» обречен на историческое поражение. Как и Дельвиг, Баратынский разрабатывает мировоззренческую проблематику, совмещая в своем стихотворении черты разных жанров. Основой конструкции этого текста выступает «утопическая» шиллеровская баллада. Осложненная, с одной стороны, ракурсом и стилем философической оды, с другой – композиционно выделенными песенными фрагментами, она превращается в полифоническое произведение, свободно использующее элементы элегии, идиллии и трагедии.

§ 3. «Что за звуки? мимоходом...»: переложение псалма и античная песня

Текст «Что за звуки? мимоходом...» повторяет метрико-строфическую структуру стихотворения «Здравствуй, отрок сладкогласный!..». В обоих случаях использование шестистишия с рифмовкой AAbCCb («обезличенной частым применением»,⁵¹⁰ но наиболее частотной в «лирических» жанрах) и, главное, четырехстопного хорея обусловлено адресатом высказывания – к «певцам» Баратынский обращается в песенной форме. Произведения составляют диптих: в сборнике они следуют друг за другом, и, поскольку в них выдержана единая модель строфы, второе читается как прямое продолжение первого. Мотивы песни и пения, варьируясь, проходят через оба стихотворения, однако ни одно из них не принадлежит к этому поэтическому «роду». По своей прагматике «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» – это хвалебный мадригал, который находится в метапозиции по отношению к поэтике «музыкального» жанра.⁵¹¹ Текст «Что за звуки? мимоходом...» вообще не может быть однозначно отнесен к какой-нибудь жанровой категории.

⁵¹⁰ *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1958. Т. 2. С. 79.

⁵¹¹ В тетрадах Н. Л. Боратынской этот текст отнесен к «мелким стихотворениям» (III-1, 421).

Произведение открывается сценой пения «нищего и слепого» старца. Его окружает жестокая толпа, которую Баратынский описывает так:

И, как псов враждебных стая,
Чернь тебя обстала злая,
Издеваясь над тобой.

Противопоставление художника и черни на первый взгляд кажется данью романтической традиции, но в этих стихах присутствует гораздо более глубокий культурный пласт. Образ псов, «обставших» страдающего лирика, является реминисценцией (почти цитатой) из Псалтири. Пророк Давид говорит – или, точнее, поет: «Изсше яко скудель крепость моя, и язык мой прильпе гортани моему, и в персть смерти свел мя еси. *Яко обыдоша мя пси мнози, сонм лукавых одержаша мя, ископаша руце мои и нозе мои. Исчетоша вся кости моя, тии же смотриша и презреша мя*» (Псал. 21:15–17). В переводе «Российского библейского общества» выделенные нами фрагменты читаются так: «Окружили меня псы; толпа злых ходит вокруг меня <...> Они смотрят и делают из меня зрелище».⁵¹²

Начиная с эпохи классицизма псалом был для русских эстетиков одним из самых древних жанров «лирического рода». Напомним, что еще Тредиаковский писал: «...псалмы не что есть иное, как токмо оды, хотя на российский наш и не стихами они переведены, но на еврейском все сочинены стихами».⁵¹³ Как было отмечено выше, Державин вслед за своим предшественником видел в этой форме национально-историческую разновидность оды. Остолопов переводит слово «псалмы» как «*напевы* или *песни*» и помещает в статью о термине «лирический» специальные разделы «О песнопении евреев» и «О псалмах Давида».⁵¹⁴ А. Ф. Мерзляков, следуя сложившейся традиции, находит в Библии «лирические» книги и фрагменты.⁵¹⁵ Подобный взгляд отнюдь не являлся сугубо теоретическим:

⁵¹² Книга Хвалений, или Псалтирь. СПб, 1824. С. 35, 2-я паг.

⁵¹³ Тредиаковский В. К. Рассуждение об оде вообще // Тредиаковский В. К. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. СПб., 2009. С. 158 (сер. «Литературные памятники»).

⁵¹⁴ Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 125, 133, 2-я паг.

⁵¹⁵ Мерзляков А. Ф. Краткое начертание теории изящной словесности. Ч. 1. С. 86.

ему вполне соответствовала художественная практика поэтов XVIII – первых десятилетий XIX века. Граница между жанрами духовной/божественной оды и переложения псалма не просто была проницаемой, но как будто не существовала вовсе. Многие оды В. К. Тредиаковского носят название «парафразисов» Давидовых песней (допустим, «Ода VIII. Парафразис псалма 6» (1752)). Ода Державина «Властителям и судиям» (1780) в ранних редакциях называлась «Псалом 81» и «Ода. Преложение 81 псалма»,⁵¹⁶ «Доказательство творческого бытия» имеет подзаголовок «Из псалма 18», «Истинное счастье» (1789) представляет собой переложение 1 псалма – и т. д. Подобные примеры из литературы XVIII столетия легко умножить. Парафразы библейских «лирических песней» писались и в пушкинскую эпоху, в особенности авторами «архаистической» направленности: В. К. Кюхельбекером,⁵¹⁷ А. С. Грибоедовым,⁵¹⁸ Ф. Н. Глинкой,⁵¹⁹ который выпустил целый сборник «Опыты священной поэзии».⁵²⁰ Ориентируясь на эту традицию, Баратынский вместе с тем обращается к ее библейскому первоисточнику. Люди, гонящие праведника, в церковнославянском переводе уподоблены псам, тельцам, львам и *единорогу*.⁵²¹ В переложениях же присутствуют «волы», «львы» («Из псалма XXI» (1810 <?>) Д. И. Хвостова) и «тигры» («Из 21 псалма» (опубл. 1781) А. П. Сумарокова), но отсутствуют «псы». Вероятно, образ воспринимался как слишком грубый для столь возвышенного жанра: по данным Национального корпуса русского языка, он чаще всего встречается в баснях и других низких «родах» – или в смелых *экспериментах* с

⁵¹⁶ Державин Г. Р. Стихотворения. С. 370–371.

⁵¹⁷ См: Осанкина В. А. Библейский псалом в поэзии В. К. Кюхельбекера // Вестник Челяб. гос. ун-та. Сер. 2: Филология. 1998. № 1. С. 78–87.

⁵¹⁸ Стихотворение «Давид» (опубл. 1824) – переложение 151 псалма.

⁵¹⁹ Баратынский и Дельвиг предположительно участвовали в написании эпиграмматического куплета, первые строки которого звучат так: «Федор Глинка молодец / Псалмы сочиняет...» (III-1, 166).

⁵²⁰ Глинка Ф. Н. Опыты священной поэзии. СПб., 1826. Подробнее о судьбе этого жанра в Золотом веке см.: Мальчукова Т. Г. Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. Вып. 3. С. 91–115 (сер. «Проблемы исторической поэтики». Вып. 6).

⁵²¹ В рамках настоящей работы мы не касаемся вопроса о том, какое именно животное имел в виду псалмопевец.

«высоким штилем», наподобие державинского «Водопада» или гnedичевского перевода «Илиады». Однако и сама одическая традиция, конечно, присутствует в тексте «Сумерек». Ее влиянием отчасти объясняется строфика произведения, которую можно воспринимать как усечение твердого одического десятистишия. Вот, скажем, как написано сумароковское переложение 21 псалма:

Волы Васански мя объяли,
На мя свирепы львы рычат,
Лукавства пышно возсияли,
Законы праведны молчат;
Но я надеюся на Бога;
Щит он и сира и убога:
Надеюсь твердо на него;
Пускай зияетъ дождь и злоба,
И мне отворит двери гроба,
Гоня из света мя сего.⁵²²

Опуская первые четыре стиха и заменяя ямб на хорей, Баратынский сохраняет рифмовку последних шести стихов, построенную по формуле ААвССд.

Итак, жанровым контекстом для начальных строк стихотворения «Что за звуки! мимоходом...» является одическая поэзия (парафразы псалмов). Одновременно с этим первые два из четырех шестистиший текста не содержат явных указаний на библейское предание. Напротив, их колорит – подчеркнуто античный (параллель к первым строкам стихотворения – начальная ситуация «Рифмы»: певец перед народом), ассоциация же с Псалтирью выведена в подтекст. Уже во второй строфе возникает образ «камены песен» (именно *песен*, а не *песней*), все черты которой напоминают о *древнегреческом* божестве. Муза, «безымянная, роковая», иррационально властвует над душой художника. Их отношения подобны интимной беседе, нежной и живой, как пение соловья, и вместе с тем – «союз» с

⁵²² Сумароков А. П. Полн. собр. всех соч., в стихах и прозе: [В 10 ч.] / Собр. и изд. Н. Новиковым. М., 1781. Ч. 1. С. 25.

богиней означает добровольную обреченность жреца, бессильного отказаться от таинств красоты. Трагический фатализм мироощущения сочетается с упоением гармоническими звуками – не небесными, но, так сказать, «даймоническими», то есть «божественными» лишь в языческом смысле слова. Поэтому вторая строфа напоминает не о «библейской», а об античной или антиклизированной лирике, например, анакреонтической песне Батюшкова «Радость» (1810 <?>):

Мне лиру тиискую
Камены и грации
Вручили с улыбкою:
И песни веселию,
Приятнее нектара
И слаще амвросии,
Что пьют небожители,
В блаженстве беспечные,
Польются со струн ее!
Сегодня — день радости...⁵²³

Старший поэт говорит о той же ситуации, что и Баратынский, – об обретении дара, врученного «каменами». Момент встречи с музами предстает беспредельно счастливым, а вдохновение – не просто радостным, но даже экстатическим. Глубокая печаль, которой у Баратынского проникнуто описание «старца» и «камены», связана прежде всего с ретроспективой, своего рода «элегической дистанцией» – читателю уже известно несчастное будущее собеседника музы.⁵²⁴ Конечно, сама муза из стихотворения «Сумерек» тоже совсем не анакреонтическая, однако ведь и это знание является «апостериорным». В прошлом же богиню воплощает пение соловья, отсылающее к радостному мгновению из текста

⁵²³ Батюшков К. Н. *Опыты в стихах и прозе*. С. 301.

⁵²⁴ Возможно, именно поэтому Н. Л. Баратынская причислила «Что за звуки? мимоходом...» к элегиям: в тексте присутствуют и мотив утраченной юности, и образ «бедного певца». Достаточно сказать, что вдова поэта дала стихотворению заглавие «Бедный старец» (Ш-1, 418).

«Здравствуй, отрок сладкогласный!..» – «возникшего пиита» Баратынский сравнивает с «жавронком живым». Таким образом, хронотоп первой встречи еще юного «певца» и «камены» организован по законам античной гармонии: идиллической, антологической или песенной. Из названных традиций стихотворение связано в первую очередь с песней, на что указывают его стиховая структура. Соединение коротких (до 4 стоп) хореических строк с шестистишием редко в буколической поэзии⁵²⁵ и почти невозможно в «античной» эпиграмме, однако оно устойчиво встречается в «лирических родах», таких как «хор»⁵²⁶, ода,⁵²⁷ собственно песня⁵²⁸ и мн. др. О связи с жанром свидетельствуют и мотивная организация произведения, и «лиризм» его интонации.

В третьей строфе вновь возникает библейская реминисценция. С ее помощью оформлена мысль о невыразимости или эзотеричности внутренней жизни (чувства, прозрения, откровения), центральная для «Сумерек» (см.: «Осень», «Бокал», «Князю Петру Андреевичу Вяземскому» и др.). Архаическое искусство певца, скрывающее от толпы его вдохновение, испокон веков заключено в «музыкальных *скрыжальях*». Высокие, ветхозаветные оттенки лексемы поддержаны слогом всей строфы: старец исполняет не «песню», а именно «*песнь*» («...слышу чувство / в сильной песни...») (курсив наш. – В. З.), причем это существительное употреблено без всякой внешней необходимости, рифменной или ритмической, и легко может быть заменено своим стилистически нейтральным дублетом. В подобном контексте оживают и религиозные коннотации слова «старец». Образ старца со скрижальями в руках неизбежно заставляет вспомнить о Моисее, которого псалмопевец называет «избранным» Бога (Псал. 105:23). Заключительная,

⁵²⁵ Исключение составляют немногочисленные идиллии середины XVIII века: например, стихотворение Сумарокова «Идиллия» («Без Филисы очи сиры...», 1759). Впрочем, этот текст представляет собой прямую речь (возможно, песню) пастушка, разлученного с возлюбленной, – и скорее напоминает элегию в буколических декорациях.

⁵²⁶ В «Хоре I» («Гром победы, раздавайся!..») из «Описания торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила» (1791) Державина.

⁵²⁷ «Время» (опубл. 1806) Капниста.

⁵²⁸ Песня «Я в лесочке...» (опубл. 1802) Г. П. Каменева; «Песня» («Где фиалка, мой цветок?..», 1815) Жуковского; «Песня» («Наяву и в сладком сне...», 1824) Дельвига.

четвертая строфа стихотворения открывается призывом к разрушению символического сакрального предмета, но, поскольку непонятый людьми герой – художник, а не пророк, он должен опрокинуть свой древнегреческий *треножник*, а не разбить древнееврейские *скрижали*. И вместе с тем он – «избранник, не художник», и поэтому его невыразимая в искусстве «внутренняя» существует «не для земли» («Осень»). Дар певца воплощен в языческом образе Гения, который парадоксальным образом создан не для здешнего бытия, но для христианского «горнего клира». Иными словами, последняя строфа соединяет библейские и античные мотивы, обещая новую жизнь поэтического вдохновения в будущем мире. Однако нельзя не отметить, что надежда на небесное воздаяние сформулирована Баратынским так:

...*быть может*, в горнем клире
Звучен будет голос твой!⁵²⁹

Оттенок сомнения – трагического, а не скептического, не позволяет говорить об «идейном» торжестве христианской темы в финале стихотворения. Смысл текста остается открытым, заключительный аккорд не приносит облегчения и звучит как полный (со)страдания порыв к вере, а не радостное утверждение бессмертия души. Благодаря этому сохраняется внутреннее колебание между библейским и античным полюсами произведения.

Все сказанное позволяет по-новому понять первоначальное название текста «Что за звуки? мимоходом...», в 1841 году напечатанного под заголовком «VANITAS VANITATUM».⁵³⁰ С одной стороны, этот переданный по латыни афоризм представляет собой цитату из книги Екклесиаста. С другой – он вызывает ассоциации с античностью благодаря сходству с латинскими афоризмами небиблейского происхождения («Memento mori» и мн. др). Кроме того, пессимистическая мудрость царя Соломона во многом ближе к древней философии, эпикурейской или стоической, чем к ортодоксальному христианскому

⁵²⁹ Курсив наш. – В. З.

⁵³⁰ В цензурной тетради название превратилось в эпитаф, который не был опубликован в «Сумерках» (см.: III-1, 64).

учению о посмертии.⁵³¹ Семантическая двойственность заглавия повторена в зеркальной композиции стихотворении, начальная строфа которого содержит скрытую аллюзию из Псалтири, вторая – античный образ «камены», третья – «скрыжали», а в заключительной соединяются «треножник» и «горний клир», «избранник» и «Гений». Аналогичным способом в структуре текста соединяются одическое и песенное начала – на основе общей для них стиховой организации (ритмики и строфики). Любопытно поэтому, что в статье о «лирической» поэзии Остолопов иллюстрирует библейскую поэзию на примере «песней» Давида (псалмы) и Моисея («Песнь Моисея по прехождении израильтян чрез Чермное море») – и заканчивает фрагмент сопоставлением античных и древнееврейских лириков: «...если Гораций и Пиндар были внушаемы природою, то Давид и Моисей были внушены самим Творцом природы...»⁵³²

§ 4. «Недоносок»: «русская» баллада, аллегорическая песня и элегические «смешанные ощущения»

Метрико-строфическая форма «Недоноска» – восьмистишие четырехстопного хорей с перекрестной рифмовкой – устанавливает связь стихотворения с двумя жанровыми контекстами: балладой и песней. Родство этих поэтических родов, сознаваемое эстетиками Золотого века (см. сноску 400 на с. 138 настоящей работы) и отмеченное в современной научной литературе,⁵³³ было столь тесным, что баллады нередко назывались песнями (ср. у Пушкина: «молдавская песня» «Черная шаль» (1820), «Песнь о Вещем Олеге» (1822), «простонародная песня» «Утопленник» (1828), «шотландская песня» «Ворон к ворону летит...» (1828)). Кроме того, «куплетная» строфика баллады позволяла легко включать в

⁵³¹ Не случайно в трактате Фомы Кемпийского «О подражании Христу» слова Екклесиаста «суета сует, – все суета!» дополняются оговоркой: «кроме любви к Богу и служения Ему Одному» (см.: Catholic Encyclopedia. New York, 1913. Vol. 14: Simony–Tournély. P. 618, 2nd pag.).

⁵³² Остолопов Н. Ф. Словарь древней и новой поэзии. Ч. 2. С. 144, 2-я паг.

⁵³³ См.: Виролайнен М. Н. Пушкинские баллады в «катенинском» контексте (1828) // Временник пушкинской комиссии. СПб., 2023. С. 96.

повествовательную конструкцию именно *лирическое* пение: как уже говорилось, прямая речь героя вводится в «Ахилле» Жуковского и «Последнем Поэте» самого Баратынского. Ориентация на эти жанры подтверждается некоторыми источниками «Недоноска», установленными Н. Н. Мазур: стихотворением Пушкина «Бесы» (1830) и аллегорией С. Е. Раича «С незапамятных веков...» (опубл. 1827).⁵³⁴

«Бесы», как и целый ряд произведений «Сумерек» («Приметы», «Ахилл» и др.), построены на переосмыслении балладной поэтики.⁵³⁵ О жанре напоминает и форма пушкинского текста – хореические восьмистишия, и его «простонародный» колорит, и мотив езды сквозь страшное природное пространство, и выглядывающая из-за туч луна в рефрене строф 1, 4 и 7. Ср. в «Людмиле» Жуковского:

«Переждем хоть время ночи;
Ветер встал от полуночи;
Хладно в поле, бор шумит;
Месяц тучами закрыт». —
«Ветер буйный перестанет;
Стихнет бор, луна проглянет;
Едем, нам сто верст езды.
Слышишь? конь грызет бразды...»⁵³⁶

Образ месяца возникает в строфах 8, 11, 12, 13, 15, 16, 17 этой баллады: он прячется за тучами, отражается в воде и т. д. Встречается он и в «рефрене» «Ольги» Катенина (см. строфы 16, 19, 23, 26).

Однако «Бесов» Пушкина, конечно, нельзя назвать балладой в строгом смысле слова. Контакт с потусторонним в стихотворении происходит не в

⁵³⁴ Мазур Н. Н. «Недоноска» Баратынского. С. 140–169. Подробное сопоставление «Недоноска» с его претекстами см. там же.

⁵³⁵ Жанровые особенности «Бесов» подробно проанализированы О. А. Проскуриным (см.: Проскурин. О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. С. 221–233).

⁵³⁶ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 12–13.

«удаленном» балладном хронотопе, но в современном автору мире – и мотивирован совершенно конкретной социально-бытовой ситуацией. Переживание иррационального не разрушает рациональной онтологии, но только смещает, размывает ее – подобно тому как разгул стихии превращается в кружение бесов, которое невозможно ни прочесть совсем уж буквально, ни редуцировать до поэтической метафоры, «образного описания» природы.

Как отмечает Н. Н. Мазур, мотив «летучего существа» может быть представлен в любых жанровых контекстах четырехстопного хорея, однако «полет духов» чаще всего встречается именно в балладах.⁵³⁷ «Безобразные», подчеркнута «простонародные» бесы в пушкинском стихотворении напоминают не о «легком, светлом хороводе» «тихий теней»⁵³⁸ из «Людмилы», но скорее о катенинской «летучей сволочи».

Казни столп; над ним за тучей
Брезжит трепетно луна;
Чьей-то сволочи летучей
Пляска вокруг его видна.
«Кто там! сволочь! вся за мною!
Вслед бегите все толпою...»⁵³⁹

Стилистика стихотворения Баратынского занимает промежуточное положение между «поэтической» и «простонародной». Наряду с избранной лексикой (см., например, вторую строфу) в нем присутствует и сниженный бытовой язык (скажем, «плач *недужного* младенца», III-1, 34), что видно уже в названии «Недоносок». Сам же летучий дух напоминает не только о балладной нечисти, но и о возвышенных «гениях», которые нередко встречаются в песнях.

Аллегория Раича «С незапамятных веков...», открывающая «Северную лиру на 1827 год», написана шестистишиями четырехстопного хорея. Сюжет

⁵³⁷ Мазур Н. Н. «Недоносок» Баратынского. С. 149–150.

⁵³⁸ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. С. 14.

⁵³⁹ Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л. 1965. С. 96 (Библиотека поэта. Большая сер.).

произведения целиком построен на мотивах музыки и пения: юный «Гений», прилетая к заоблачной «Лире», касается ее струн, свевая с них «отраду песнопений».⁵⁴⁰ «Оппозиция с “Недоноском” достаточно очевидна: герой Баратынского “не житель Эмпирея”, едва слышащий “арф небесных отголосок”».⁵⁴¹ Песенная структура раичевского текста обусловлена не только его образным строем и аллегорическим содержанием, но и фабулой «полета духа». Из лирических жанров Золотого века она была наиболее органична именно для песни: см., например, «Элизиум. Песня» (1812), «Мотылек и цветы» (1824), «Таинственный посетитель» (1824) Жуковского (все три стихотворения написаны восьмистишиями с перекрестной рифмовкой; все три публиковались автором в разделах «Романсы и песни»⁵⁴²). Чистота чувства, нежный лиризм и возвышенная музыкальность делали поэтику этого «рода» наиболее совершенным оформлением «небесных» аллегорий и символов, если их репрезентация не была чисто «метафизической», а нуждалась в «летучей» динамике. В «Таинственном посетителе» «житель эфира», явившийся «в поднебесную», – это одновременно Надежда, Любовь, Дума, Поэзия и Предчувствие. В «Мотыльке и цветах» бабочка – недвусмысленное иносказание души, слетевшей в мир. «Психея» в песне «Элизиум» входит в обитель блаженных, освобождаясь от памяти страдания. Во всех названных текстах происходит пересечение границы между землей и небом, но везде духи либо сохраняют свою цельность, либо вновь обретают ее.⁵⁴³

⁵⁴⁰ См.: Северная лира на 1827 год. М., 1984. С. 5 (сер. «Литературные памятники»).

⁵⁴¹ Мазур Н. Н. «Недоносок» Баратынского. С. 151.

⁵⁴² См.: Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 1. С. 571; Т. 2. С. 625–627.

⁵⁴³ К приведенному ряду можно добавить стихотворение Гете «Гений, парящий над земным шаром» («Schwebender Genius über der Erdkugel») – связь с ним «Недоноска» указана А. С. Бодровой. «Как и “Недоносок”, стихотворение Гете представляет собой монолог неземного существа – гения, парящего между небом и землей, откликающегося на состояние природы и наблюдающего мир <...> Но, в отличие от недоноска, гений Гете находит в созерцании земли и небес смысл истинного бытия и торжество духа – то есть, говоря словами Баратынского, “постигает тайны мира”, в противоположность недоноску, “в разуменье” которому дара провидения не дано. Таким образом, словесные и образные переключки со стихотворением Гете, поддержанные и на метрическом уровне (в обоих текстах – 4-стопный хорей), только подчеркивают полемическую ориентировку заглавного образа “Недоноска”, который оказывается антиподом гармоническому и всеобъемлющему гению Гете» (Бодрова А. С. Поздняя лирика Е. А. Баратынского: источниковедческий и текстологический аспекты. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 38).

Баратынский использует песенную поэтику в двух функциях. Во-первых, она позволяет внести в текст возрожденческие (дантовские⁵⁴⁴) ассоциации, не связывая его узкими рамками «страшной» баллады. Хронотоп «Недоноска» – это лишь слегка фольклоризированный мир европейской мистики, напоминающий в первую очередь о христианском гностицизме с его небесными иерархиями, а не о народном христианстве, которое стилизует русская баллада. Во-вторых, поэт переводит высказывание в первое лицо, совершенно невозможное для балладной нечисти, всегда изображаемой в кругозоре человека. Благодаря этому возникает уникальная точка зрения героя, с которой открывается вся многослойная конструкция космоса – однако не в ракурсе одического «восторга», а из позиции единичного слабого существа.

Последнее обстоятельство делает особенно любопытным тот факт, что в тетрадах Н. Л. Боратынской «Недоноска» отнесен к числу элегий (III-1, 419). Столь неожиданное и удивительное решение, казалось бы, полностью противоречит всем структурным особенностям текста: «лирической» строфике, отсылающей к балладе и/или песне, субъектной организации, связанной с «ролевой» лирикой, наконец, хронотопу. Однако и в этом прослеживается логика канонического жанрового мышления, в рамках которого «род» определяется через «чувствование». Согласно наблюдениям Д. М. Хитровой, промежуточное и страдательное положение героя, находящегося во власти переменчивых стихий, напоминает о «смешанных ощущениях», лежащих в основе жанра элегии.⁵⁴⁵ В качестве иллюстрации исследовательница приводит «Листочек» (1816) В. Л. Пушкина – перевод текста А.-В. Арно «La feuille» (1815), обнаруживающий мотивную близость к

⁵⁴⁴ См.: Мазур Н. Н. «Недоноска» Баратынского. С. 144–147.

⁵⁴⁵ *Khitrova, Daria*. Things untimely: Death, Birth, and Poetry in Evgenii Baratynsky's «Nedonosok». Р. 291. В этой же статье проанализирована связь «Недоноска» с формой драматического монолога (см.: Ibid. Р. 293–298) – и высказано предположение, согласно которому стихотворение первоначально могло относиться к «драматической попытке» Баратынского, упомянутой в переписке с И. В. Киреевским (см.: Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. С. 289, 291).

произведению «Сумерек». Таковы и другие переложения французского оригинала, например, «Листок» (1818) В. А. Жуковского:

Гроза разбила дуб родимый;
С тех пор, по долам, по горам
По воле случая носимый,
Стремлюсь, куда велит мне рок...⁵⁴⁶

Или «Листок» (конец 1810-х годов) Д. В. Давыдова:

...игралище Борея,
<...>
Ношусь я, странник кочевой,
Из края в край земли чужой;
Несусь, куда несет суровый,
Всему неизбежимый рок...⁵⁴⁷

Сам образ *гонимого ветром* листа принадлежит к числу традиционных для элегической поэзии. Если добавить к сказанному мотивы «уныния» (ст. 33), «плача» (ст. 38), «слез» (ст. 39), «тоски» (ст. 41) и жалобы на жестокий рок (ст. 21–24 и 51–54), присутствующие в «Недоноске», можно будет предположить, что именно совпадение с эмоциональной концепцией жанра заставило поместить текст в соответствующую рубрику. Во всяком случае, стихотворение Арно, классифицированное автором как басня, на русской почве превратилось в элегию как раз по этой причине.⁵⁴⁸

Сказанное о «Недоноске», разумеется, не исчерпывает возможностей его интерпретации. Однако, как представляется, именно совмещение черт лирической

⁵⁴⁶Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 74.

⁵⁴⁷Давыдов Д. В. Стихотворения / Вступ. статья, составл., подгот. текста и примечания В. Э. Вацуро. Л., 1984. С. 89–90 (Б-ка поэта. Большая сер.).

⁵⁴⁸См.: *Khitrova, Daria*. Things untimely: Death, Birth, and Poetry in Evgenii Baratynsky's «Nedonosok». P. 291.

песни, баллады и элегии формирует жанровую поэтику этого загадочного стихотворения.

§ 5. Жанровая композиция книги стихов «Сумерки»

На протяжении первой трети XIX столетия собрания с рубрикацией по «родам» сосуществовали с изданиями, отличающимися свободным расположением стихотворений, между которыми могли возникать самые разнообразные смысловые связи.⁵⁴⁹ Одним из распространенных принципов построения поэтических сборников Золотого века была ориентация на эмоциональное, а значит и жанровое разнообразие, которая вовсе не являлась изобретением русских авторов или завоеванием «романтической» эпохи. Даже в предисловии к одному из самых «классических» европейских изданий 1810-х годов – «Французской антологии» (1816) – эта установка эксплицитовались и прямо утверждались как композиционная основа «цветника»: «Собранные материалы расположены таким образом, чтобы добиться наибольшего разнообразия. Произведения одного автора, как и пьесы одного жанра, никогда не находятся рядом друг с другом. За эпиграммой следует мадригал. После эпитафии или надписи – куплет, анекдот или бонмо».⁵⁵⁰

Жанровая, мотивная, идейно-тематическая организация изданий русских поэтов неоднократно становились предметом анализа.⁵⁵¹ Не являются исключением и главные сборники автора «Сумерек», который, конечно, со вниманием относился к структуре своих книг. Еще в 1823 году он писал К. Ф.

⁵⁴⁹ См.: *Виролайнен М. Н.* О жанровой природе лирики Золотого века. С. 13–18.

⁵⁵⁰ «Les matériaux ainsi rassemblés, on les a distribués de manière à répandre le plus de variété possible. Des productions du même Auteur, non plus que des Pièces du même genre, ne se trouvent jamais à côté l'une de l'autre. A une Épigramme succède un Madrigal. Après une Epitaphe ou une Inscription, vient un Couplet, une Anecdote ou un Bon-mot» (*Anthologie Française, ou, Choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bon-mots, reparties, historiettes.* Т. 1. Р. 3).

⁵⁵¹ См., например: *Измайлов Н. В.* Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов // *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 214–217; *Ларионова Е. О.* Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года. С. 271–288.

Рылееву и А. А. Бестужеву по поводу тетради стихотворений, предназначенных для публикации: «...я желал бы, чтобы мои пьесы по своему расположению представляли некоторую связь между собою, к чему они до известной степени способны».⁵⁵² Исследователи отмечают индивидуальные особенности жанровой композиции уже в первом собрании, ориентированном на «Опыты в стихах и прозе» (1817) К. Н. Батюшкова.⁵⁵³ Так, например, в «Стихотворениях Евгения Баратынского» (1827) многообразие элегического творчества подчеркнуто разделением текстов этого жанра на три книги,⁵⁵⁴ а элегия и послание обнаруживают характерную для эпохи тенденцию к взаимному проникновению.⁵⁵⁵ Немалое внимание в научной литературе уделено и структуре издания 1835 года, в котором Баратынский отказывается от жанровой рубрикации.⁵⁵⁶ Как отмечает А. С. Бодрова, поэт включил в сборник «практически все, написанное им начиная с первых лет литературной деятельности, при этом он расположил тексты вне хронологических или тематических разделов, без указания дат, и даже – в большинстве случаев – без заглавий».⁵⁵⁷ Принцип организации этого издания А. М. Песков уподобляет тому, «согласно которому в издании 1827 г. располагались тексты в разделах “Смесь” и “Послания”. Это принцип относительности истин в зависимости от душевного состояния автора: чередование стихотворений, выражающих разные душевные состояния и различно (часто диаметрально противоположно) интерпретирующих одни и те же проблемы».⁵⁵⁸ Жанровая логика

⁵⁵² Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. С. 127 (письмо к К. Ф. Рылееву и А. А. Бестужеву, без даты).

⁵⁵³ См.: *Мартыненко А.* Жанровые традиции и авторская прагматика: Раздел «Послания» в структуре сборника Е. А. Баратынского 1827 года // *Летняя школа по русской литературе.* 2017. Т. 13. № 1. С. 14.

⁵⁵⁴ См.: *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 508–517.

⁵⁵⁵ См.: *Виролайнен М. Н.* О жанровой природе лирики Золотого века. С. 17.

⁵⁵⁶ См., например: *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги. С. 527–531; *Песков А. М.* Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского // *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского.* С. 38–39; *Абрамзон Т. Е., Рудакова С. В.* Принципы формирования поэтического сборника Е. А. Баратынского 1835 года // *Libri Magistri.* 2015. № 2. С. 66–73.

⁵⁵⁷ *Бодрова А. С.* Несвоевременный сборник: «Стихотворения» 1835 года в литературной карьере Баратынского // *Летняя школа по русской литературе.* 2018. Т. 14. № 1. С. 60.

⁵⁵⁸ *Песков А. М.* Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского // *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского.* С. 39.

построения «Сумерек» была сформулирована Фризманом. В работе о книгах Баратынского ученый утверждает: «Идея смысловой соотнесенности стихотворений различных жанров, которая ощущалась уже в сборнике 1835 г., демонстрирует здесь все многообразие заложенных в ней выразительных возможностей. Антитеза одинокой, возвышенной, творческой личности и враждебной ей “толпы” по-разному раскрывается в произведениях разных жанров – и в одических строфах “Последнего поэта”, и в элегической медитации (“Осень”), и в антологической надписи (“Алкивиад”), и в “мелочи”, разрастающейся, наполняющейся многогранным смыслом, вбирающей в себя и философское, социальное содержание (“Ропот”)).⁵⁵⁹

Наиболее отчетливо в книге стихов проявляется принцип жанрового многообразия. Открывающее книгу посвящение «Князю Петру Андреевичу Вяземскому», ранее опубликованное как послание «К князю П. А. Вяземскому»,⁵⁶⁰ само по себе является полифоническим текстом. Соединяя в себе традиции эпистолы, описательной поэмы и пушкинского романа в стихах (в первую очередь – посвящения к роману), оно выступает в роли своеобразной «увертюры» «Сумерек»,⁵⁶¹ задающей основные темы сборника и его эзотерическую адресацию. За лирической медитацией «Последнего Поэта», в которой звучат голоса оды, элегии, песни, баллады и других «поэтических родов», следуют две «мелочи» – стансы «Предрассудок! Он обломок...», сокращенные до антологического объема, и «стихотворение на случай» «Новинское». Философическое стихотворение «Приметы», основанное на поэтике баллады, тоже обрамлено «безделками», которые, впрочем, обладают нехарактерной для малых форм глубиной: после «Примет» напечатан одический мадригал «Всегда и в пурпуре и злате...» и напоминающая высокую инвективу «острая» эпиграмма «Увы! Творец непервых сил!..». Принцип чередования больших жанров с малыми выдержан и

⁵⁵⁹ Фризман Л. Г. Поэт и его книги. С. 546.

⁵⁶⁰ Дарвин М. Н. Художественный мир «Сумерек» Боратынского // Гуманитарные науки в Сибири. Филология, лингвистика. 2000. № 4. С. 4.

⁵⁶¹ См.: Гельфонд М. М. Послание Боратынского Вяземскому как увертюра «Сумерек» и эпилог жанра. С. 128–139.

применительно к «Недоноску» – после него подряд напечатаны три антологические эпиграммы, написанные элегическим дистихом: «античная» надпись Алкивиада», «острая» эпиграмма «Ропот» и стихотворение «Мудрецу», содержащее диалог современности с древней «апофегматической» мудростью. Дав норму «антологии» в «Алкивиаде», Баратынский нарушает ее в «Ропоте» и «Мудрецу», соблюдая требование разнообразия. За антикизированной эпиграммой «Филида с каждой зимою...», парадоксально напоминающей мадригал, следуют две песни, застольная («Бокал») и «простонародная» («Были бури, непогоды...»). Группировка текстов одного «рода» и в этом случае не приводит к монотонности, поскольку в сборнике соседствуют песни разных типов, варьирующие эмоциональные, смысловые, интонационные и стилевые возможности четырехстопного хорей. Две непохожие элегии, одическая – «На что вы, дни!..» и «ночная» – «Толпе тревожный день приветен, но страшна...», снова «проложены» стихотворениями других, в основном малых форм: «антологизированным» «Ахиллом», использующим балладную поэтику, эпиграммой «Сначала мысль воплощена...» и еще одним одическим мадригалом «Еще как Патриарх не древен я; моей...». Затем следует «диптих» «Здравствуй, отрок сладкогласный!..» и «Что за звуки? мимоходом...», в котором общий размер и единая строфа выполняют сходные функции в рамках различных жанров, оформляя песенный строй мадригала и «лирического» текста. Антологические стихотворения «Все мысль, да мысль! Художник бедный слова!..» и «Скульптор», представляющие две разновидности жанра, апофегматическую и чувственно-пластическую, предшествуют двум монументальным полифоническим произведениям, в которых развитие центральных тем сборника достигает предельной высоты, – «лирической» элегии «Осень» и «Рифме», совмещающей пиндарическую оду, дружеское послание и «обращение к Музе». Однако и они разделены текстом малой формы – антологическим стихотворением «Благословен святое возвестивший!..».⁵⁶²

⁵⁶² Подробнее о внутренней организации «Сумерек» см.: *Альми И. Л.* Сборник Е. А. Боратынского «Сумерки» как лирическое единство // *Альми И. Л.* О поэзии и прозе. С. 178–205; *Рудакова С. В.* Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: Дис. ... доктора филол. наук. С. 309–491.

Другой принцип построения книги – варьирование сквозных мотивов, которые получают многочисленные жанровые преломления. Так, например, высказанная в XII–XIII строфах «Осени» надежда на спасительную силу веры дана как *один из* возможных итогов «последнего вихреобращения» чувств и мыслей человека, стоящего перед *вечной* трагедией бытия. Поэтика «философической оды», допускающая «беспорядок» со всевозможными «перескоками» и «уклонениями», позволила провести мысль сразу несколькими путями, уравнивая стоическую атараксию и религиозный катарсис. В «антологизированном» «Ахилле» «живая вера», наоборот, возникает как ответ на ценностную катастрофу «новых дней». Формулируя антитезу древнего мира современной цивилизации, здесь Баратынский монологически утверждает религиозный выход из аксиологического кризиса⁵⁶³ – в духе однозначной и внутренне завершенной апофегматической мудрости.

Противопоставление «золотого века» «железному» тоже описано с множества жанровых позиций. В «Последнем Поэте» господствует историософский ракурс «шиллеровской» баллады или философической оды. Антологическая эпиграмма «Мудрецу», наоборот, очищена от исторически конкретного содержания: беседа с античностью происходит как бы вне времени, в области универсальных и вечных смыслов, а преимущество отдано современному голосу, изведавшему безнадежность поисков «покоя». Промежуточное положение между этими текстами занимают «Приметы», в которых изображено идеальное Средневековье, но нет визуального образа современности, невозможного в «древнерусской» балладе. Пожалуй, наибольшее количество жанровых вариаций в «Сумерках» имеет тема поэта. Она получает самые различные интерпретации: дружески-интимную (послание «Князю Петру Андреевичу Вяземскому»), историософскую («Последний Поэт»), универсально-метафизическую (антологическое стихотворение «Все мысль, да мысль! Художник бедный

⁵⁶³ Мнение, согласно которому «...весь контекст “Ахилла” показывает, что имеется в виду <...> не религия, а политическое убеждение», было высказано Мирским в статье 1936 года (*Мирский Д.* Баратынский. С. 24). Сегодня оно едва ли нуждается в опровержении.

слова!..»), мажорно-оптимистическую («Здравствуй, отрок сладкогласный!..») и трагическую – с выходом к религиозному осмыслению трагедии («Что за звуки? Мимоходом...»). За счет этого возникает и кольцевая композиция сборника, который начинается и завершается интимной беседой о смысле искусства и участии художника.

Чередую стихотворения разных «родов», Баратынский создает многообразие рецептивных стратегий, позволяя переключаться между режимами чтения и эмоциональными регистрами. Близкие темы, заключенные в несходные жанровые формы, обретают всестороннее освещение, которое порождает объемный и сложный смысл книги.

Заключение

Ко времени создания стихотворений, вошедших в «Сумерки», литературная система Золотого века уже вступила в стадию, которую можно назвать «постнормативной». С одной стороны, классицистическое сознание требовало рубрикации текстов, каждый из которых должен был принадлежать к какому-нибудь поэтическому «роду». Показательно, что наиболее выдающиеся авторы эпохи, Пушкин и Баратынский, в конце жизни планировали издание сборников, построенных по жанровому принципу. С другой – взаимодействие жанровых принципов в пределах одного стихотворения не только происходило на практике, но и осознавалось теоретически. Применительно к Баратынскому об этом свидетельствуют, например, приведенные высказывания сына поэта, Плетнева и Пушкина (см. с. 4–5, 17–18 и 26 настоящей работы). Основой для такого взаимодействия служила логика самой канонической системы, в рамках которой различение жанров – при всей своей определенности – часто осуществлялось по не дифференцирующим признакам, причем главным из них было «чувствование», вовсе не поддающееся формализации. Благодаря этому еще в XVIII столетии В. В. Капнист в «элегической оде» «Надежда» (1780) «льет потоки слез» и сетует на жестокий рок, заключая свои lamentации в строгие одические десятистишия, а Г. Р. Державин в «Фелице» (1782) сочетает восторженное славословие пиндарической лирики с комическим бытописанием сатиры.⁵⁶⁴ В Золотом веке конфликт старой теории и новаторской практики тоже не был просто отставанием металитературного мышления от живых культурных процессов, неудачной попыткой описать свободное творчество «романтического» или «реалистического» художника в архаичных терминах рационалистических «пиитик». Противоречие между классификаторской установкой и принципиальной неполнотой жанровых

⁵⁶⁴ См. об этом: *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина: (Набросок концепции) // Шапир М. И. Статьи о Пушкине. М. 2009. С. 228–233.

дефиниций существовало как диалектическое: оно обеспечивало и творческую свободу писателя, и ту норму, в рамках которой оригинальность художественного решения была ощутимой. Сказанное справедливо и в отношении сборника «Сумерки», где поэтические «роды» остаются различимыми, но в то же время подвергаются всевозможным модификациям.

Анализ стихотворений, предложенный в настоящей работе, позволяет выявить несколько направлений эволюции жанров в итоговом сборнике Баратынского. Соединение поэтических «родов» нередко приводит к образованию текстов, гетерогенность которых почти исключает возможность их классификации. Такова «Рифма», начинающаяся как ораторская ода и неожиданно переходящая к интонации интимного разговора, характерной для дружеского послания. В других случаях происходит усвоение разных элементов какой-нибудь одной формой, сохраняющей основу своей конструкции. Скажем, в «Бокале» непринужденная беседа возвышается до одического звучания, однако текст все же остается застольной песней, не утрачивая ни стиховых, ни семантических особенностей этого «рода». Иногда резкое столкновение жанровых поэтик осуществляется на базе генетической и структурной общности близких «родов» – особенно часто в «малых формах». Так, в стихотворении «Ропот» «острая» эпиграмма соединяется с антологической. Порой трансформация «рода» происходит за счет его собственных внутренних возможностей, как, например, в стихотворении «Толпе тревожный день приветен, но страшна...», где медитативное начало побеждает дескриптивное, превращая элегию в образец «поэзии мысли». Многие тексты, обладающие явной жанровой доминантой, написаны в нестандартном формате. К их числу относятся «русская песня» «Были бури, непогоды...» и маленькая баллада «Приметы», в которых материал «фольклорных» «родов» служит субстратом для «философских миниатюр». Особенно необычны «лирические» элегии «Сумерек», обнаруживающие или, вернее, создающие общность противоположных жанровых моделей. Если гетерогенность «Рифмы» делает ее собственно полифоническим произведением, то трансформация одического «чувствования» в *восторг отчаяния* («На что вы, дни!...») или «животворную скорбь» откровения («Осень») выражает

двойственную природу этих стихотворений, благодаря которой они *в равной мере* принадлежат и к элегической, и к «лирической» поэзии.

Таким образом, в основе поэтики «Сумерек» лежит сложное взаимодействие различных форм. Канонические жанровые структуры иначе функционируют в новом окружении, но при этом сохраняют память о своем происхождении. Дискурсивные правила лирики Золотого века, смещая центр тяжести высказывания с предметно-логической семантики на его оттенки – стилистические, топические, жанровые и т. д. – превращают гетерогенный текст в пространство, где возникают уникальные механизмы смысло- и формообразования. Сосуществование законов разных «родов» порождает систему координат, в которой трансформируется значение всех элементов поэтической традиции.

Список использованной литературы

Источники

- 1) *Баратынский Е. А.* Наложница. М.: В тип. Августа Семена, при Императорской Медик. Хирургич. Академии, 1831. 93 с.
- 2) *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья И. М. Тойбина; сост., подгот. текста и примеч. В. М. Сергеева; ред. В. С. Кисилев. Л.: Советский писатель, 1989. 464 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 3) *Баратынский Е. А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Е. Н. Купреяновой. Л.: Советский писатель, 1957. 416 с.
- 4) *Баратынский Е. А.* Сочинения. С портр. автора, его письмами и биогр. о нем сведениями. 4-е изд. Казань: В Университетской тип., 1884. 666 с.
- 5) *Баратынский Е. А.* Сочинения. С портр. автора, снимком его почерка, его письмами и биогр. о нем сведениями. Сверено с прежними изд. М.: Тип. Грачева и К°, 1869. 520 с.
- 6) *Баратынский Е. А.* Стихотворения / Издание подготовил Л. Е. Боратынский. Казань: Типо-лит. И. С. Перова, 1900. Ч. 1: Лирические стихотворения, элегии, послания и эпиграммы. С подстрочными вариантами; Ч. 2: Поэмы. 560 с.
- 7) *Баратынский Е. А.* Стихотворения / Ред., статья и примеч. И. Н. Медведевой. М.: Гослитиздат, 1945. 294 с.
- 8) *Баратынский Е. А.* Стихотворения. М.: В тип. Августа Семена, 1827. 178 с.
- 9) *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Поэмы / Изд. подгот. Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1982. 720 с. (сер. «Литературные памятники»).
- 10) *Баратынский Е. А.* Стихотворения. Проза. Письма / Сост. и примеч. В. А. Расстригина, А. Е. Тархова; вступ. статья С. Г. Бочарова. М.: Правда, 1983. 352 с.

- 11) *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. СПб.: Изд. Разряда изящной словесности Императорской академии наук, 1914. Т. 1. 336 с. (Акад. библиотека рус. писателей. Вып. 10).
- 12) *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем: [Т. 1—...] / Руководитель проекта А. М. Песков. М.: Языки славянской культуры, 2002—... Т. 1. 512 с.; Т. 2. Ч. 1. 440 с.; Т. 3. Ч. 1. 608 с.
- 13) *Боратынский Е. А.* Сб. стихотворений. Лирические стихотворения, элегии, послания и эпиграммы. Казань: Типо-лит. И. С. Перова, 1901. 246 с.
- 14) *Барков И. С.* Сочинения и переводы. 1762–1764 г. С биогр. очерком автора. СПб.: Тип. В. С. Эттингера, 1872. 313 с.
- 15) *Батюшков К. Н.* Опыты в стихах и прозе / Изд. подгот. И. М. Семенко. М.: Наука, 1977. 608 с. (сер. «Литературные памятники»).
- 16) *Батюшков К. Н.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Н. В. Фридмана. М.; Л.: Советский писатель, 1964. 355 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 17) *Батюшков К. Н., Уваров С. С.* О греческой антологии. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1820. 50 с.
- 18) *Белинский В. Г.* [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва, 1842. Стихотворения Евгения Баратынского. Две части. Москва, 1835 // Отечественные записки. 1842. Т. 25. № 12. С. 49–70, 5-я паг.
- 19) *Белинский В. Г.* О стихотворениях г. Баратынского // Телескоп. 1835. Т. 27. № 9. С. 123–137.
- 20) *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: [В 13 т.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); ред.: Н. Ф. Бельчиков и др. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1958. Т. 1. 574 с.; Т. 5. 863 с.
- 21) *Бобров С. П.* Рассвет полночи. Херсонида: В 2 т. / Изд. подгот. В. Л. Коровин: отв. ред. Д. П. Ивинский. М., 2008. Т. 1. 656 с.; Т. 2. 624 с. (сер. «Литературные памятники»).

- 22) *Веневитинов Д. В.* Стихотворения. Проза / Изд. подгот. Е. А. Маймин, М. А. Чернышев; отв. ред. Д. Д. Благой. М.: Наука, 1980. 608 с. (сер. «Литературные памятники»)
- 23) *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: [В 12 т.] / Изд. графа С. Д. Шереметева. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1882. Т. 7. 514 с.
- 24) *Вяземский П. А.* Стихотворения / Вступ. статья Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Л.: Советский писатель, 1986. 544 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 25) *Галич А. И.* Опыт науки изящного // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в.: В 2 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2 / Сост., вступ. статья и примеч. З. А. Каменского. С. 205–275.
- 26) *Глинка Ф. Н.* Опыты священной поэзии. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1826. 180 с.
- 27) *Гомер.* Илиада / Пер. Н. И Гнедича; предисл. И. Шталь. М.: ГИХЛ, 1960. 436 с.
- 28) *Давыдов Д. В.* Стихотворения / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. В. Э. Вацура. Л.: Советский писатель, 1984. 240 с. (Библиотека поэта. Большая сер.)
- 29) *Дельвиг А. А.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. Л.: Советский писатель, 1959. 371 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 30) *Державин Г. Р.* Рассуждение о лирической поэзии или об оде // Державин Г. Р. Избранная проза / Сост., вступ. статья и примеч. П. Г. Паламарчука. М.: Советская Россия, 1984. С. 273–356.
- 31) *Державин Г. Р.* Сочинения / С объяснительными примеч. Я. Грота. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 2. Ч. 2. 736 с.
- 32) *Державин Г. Р.* Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и общ. ред. Д. Д. Благого; примеч. В. А. Западова. Л.: Советский писатель, 1957. 488 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 33) *Дмитриев И. И.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г. П. Макогоненко. Л.: Советский писатель, 1967. 505 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).

- 34) *Жуковский В. А.* Баллады и повести: В 2 ч. СПб.: В Военной тип. Главного штаба Его Императорского Величества, 1831. Ч. 1. 277 с.; Ч. 2. 261 с.
- 35) *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Ред. коллегия: И. А. Айзикова, Э. М. Жилякова, Ф. Е. Канунова, О. Б. Лебедева, И. А. Поплавская, Н. Е. Разумова, Н. Б. Реморова, Н. В. Серебренников, А. С. Янушкевич (гл. редактор). М.: Языки русской культуры, 1999–... Т. 1. 760 с.; Т. 2. 840 с.; Т. 3. 456 с.; Т. 6. 732 с.
- 36) *Илличевский А. Д.* Опыты в антологическом роде, или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1827. 141 с.
- 37) *Капнист В. В.* Избранные произведения / Вступ. статья Г. В. Ермаковой-Битнер; подгот. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер и Д. С. Бабкина. Л.: Советский писатель, 1973. 616 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 38) *Карамзин Н. М.* Осень // Московский журнал. 1791. Ч. 4. Кн. 1. С. 11–12.
- 39) *Карамзин Н. М.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. М.; Л.: Советский писатель, 1966. 424 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 40) *Катенин П. А.* Избранные произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. М.; Л.: Советский писатель, 1965. 743 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 41) Книга Хвалений, или Псалтирь на российском языке. 13-е изд. СПб.: В тип. Российского Библейского Общества, 1824. 284 с.
- 42) *Кюхельбекер В. К.* Избранные произведения: В 2 т. / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Н. В. Королевой М.; Л.: Советский писатель, 1967. Т. 1. 668 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 43) *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л.: Наука, 1979. 790 с. (сер. «Литературные памятники»).

- 44) *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: В 6 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); ред.: Н. Ф. Бельчиков, Б. П. Городецкий, Б. В. Томашевский. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954–1957. Т. 1. 452 с.; Т. 3. 328 с.
- 45) *Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т / АН СССР; Гл. ред.: С. И. Вавилов, Т. П. Кравец. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 8 / Ред. тома: В. В. Виноградов, И. А. Андреев, Г. П. Блок. 1280 с.
- 46) *Мерзляков А. Ф.* Краткое начертание теории изящной словесности: В 2 ч. М.: В Университетской тип., 1822. Ч. 1. 328 с.
- 47) *Мерзляков А. Ф.* Стихотворения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1958. 329 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 48) *Надеждин Н. И.* Литературная критика. Эстетика / Вступ. статья, сост. и коммент. Ю. Манна. М.: Художественная литература, 1972. 576 с.
- 49) Опыт Русской Анфологии, или Избранные эпиграммы, мадригалы, эпитафии, надписи, апологи и некоторые другие мелкие стихотворения / Собр. М. Яковлевым; изд. И. Слѣниным. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1828. 210 с.
- 50) *Остолопов Н. Ф.* Из Словаря древней и новой поэзии. Литера Б // Вестник Европы. 1815. Ч. 81. № 10. С. 106–129.
- 51) *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии: В 3 ч. СПб.: В тип. Императорской российской академии, 1821. Ч. 1. 531 с.; Ч. 2. 488 с.; Ч. 3. 530 с.
- 52) *Перцов П. П.* Литературные воспоминания 1890–1902 гг. / Вступ. статья, сост., подг. текста и коммент. А. В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 489 с.
- 53) *Плетнев П. А.* Антологические стихотворения: «Муза» и «К уединенной красавице» // Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827 / Пушкинская комиссия РАН; Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге. СПб.: Государственный пушкинский театральный центр, 1996. С. 109–113.
- 54) *Плетнев П. А.* Евгений Абрамович Баратынский // Современник. 1844. Т. 35. № 9. С. 298–329.

- 55) *Плетнев П. А.* Письмо к графине С. И. С. о русских поэтах // Северные цветы на 1825 год. СПб., [1824]. С. 3–80.
- 56) *Плетнев П. А.* Статьи. Стихотворения. Письма / Сост., вступ. статья и примеч. А. А. Шелаевой. М.: Советская Россия, 1988. 384 с.
- 57) *Плетнев П. А.* [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. В 12; 88 и II стран. // Современник. 1842. Т. 27. № 3. С. 96–101.
- 58) <*Полевой Н. А.*> Летопись русских журналов за 1839 год // Сын отечества. 1839. Т. 7. № 2. С. 84–100, 4-я паг.; без подп.
- 59) Поэты 1790–1810-х годов / Вступ. статья и сост. Ю. М. Лотмана; подгот. текста М. Г. Альтшуллера; вступ. заметки, биогр. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера и Ю. М. Лотмана. Л.: Советский писатель, 1971. 912 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 60) Поэты XVIII века: В 2 т. Л.: Советский писатель, 1972. Т. 1 / Вступ. статья Г. П. Макогоненко; биогр. справки И. З. Сермана; сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Сермана; подгот. текста и примеч. Н. Д. Кочеткопой. 624 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 61) Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Л.: Советский писатель, 1972. Т. 1 / Вступ. статья и общ. ред. Л. Я. Гинзбург; биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В. Э. Вацуру. 792 с.; Т. 2 / Общ. ред. Л. Я. Гинзбург; биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В. С. Киселева-Сергенина. 767 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 62) *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: [В 16 т.] / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3. Кн. 1. 635 с.; Т. 5. 513 с.; Т. 11. 600 с.
- 63) *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 1999–... Т. 1. 840 с.; Т. 2. Кн. 1. 744 с.; Т. 3. Кн. 1. 1120 с.
- 64) *Пушкин В. Л.* Стихотворения / Изд. подгот. С. И. Панов. СПб.: Гиперион, 2005. 376 с.

- 65) [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва. 1842 // Литературная газета. Вестник наук, искусств, литературы, новостей, театров. 1842. № 32, 16 августа. С. 663–665; без подп.
- 66) *Ростопчина Е.* Стихотворения. Проза. Письма / Сост., вступ. статья, подгот. текстов и примеч. Б. Н. Романова. М.: Советская Россия, 1986. 448 с.
- 67) *Рылеев К. Ф.* Думы / Изд. подгот. Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1975. 255 с. (сер. «Литературные памятники»).
- 68) Северная лира на 1827 год / Изд. подгот. Т. М. Гольц и А. Л. Гришунин. М.: Наука, 1984. 416 с. (сер. «Литературные памятники»).
- 69) <*Сенковский О. И.*> [Рец. на:] Стихотворения Евгения Баратынского. Две части. Москва: В типографии А. Семена, 1835, в-8, стр. 240, 183. Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва: В типографии А. Семена, 1842, стр. 88 // Библиотека для чтения. 1844. Т. 66. № 132–133. С. 1–22, 5-я паг.; без подп.
- 70) <*Сенковский О. И.*> [Рец. на:] Стихотворения Евгения Баратынского. Москва, 1835. Две части // Библиотека для чтения. 1835. Т. 10. № 4. С. 1–9, 5-я паг.; без подп.
- 71) <*Сенковский О. И.*> [Рец. на:] Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва: В тип. А. Семена, 1842, в-12, стр. 88 // Библиотека для чтения. 1842. Т. 53. № 7. С. 1–8, 6-я паг.; без подп.
- 72) *Сумароков А. П.* Избранные произведения / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. П. Н. Беркова. Л.: Советский писатель, 1957. 608 с. (Библиотека поэта. Большая сер.).
- 73) *Сумароков А. П.* Полн. собр. всех соч., в стихах и прозе: [В 10 ч.] / Собр. и изд. Н. Новиковым. М.: В Университетской тип. у Н. Новикова, 1781. Ч. 1. 364 с.
- 74) Творения М. Хераскова, вновь исправленные и дополненные: [В 12 ч.]. М.: В Университетской тип., [1798]. Ч. 7. 418 с.
- 75) *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. / Под общ. ред. В. Г. Черткова. М.: Художественная литература, 1957. Т. 23 / Подгот. текста и коммент. Н. Н. Гусева. 584 с.

- 76) *Тредиаковский В. К.* Сочинения и переводы как стихами, так и прозою / Изд. подгот. Н. Ю. Алексеева; отв. ред. С. И. Николаев. СПб.: Наука, 2009. 672 с. (сер. «Литературные памятники»)
- 77) *Тютчев Ф. И.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. статья Б. Я. Бухштаба; подгот. текста и примеч. К. В. Пигарева. Л.: Советский писатель, 1957. 424 с. (Библиотека поэта. Большая сер.)
- 78) Урания, карманная книжка на 1826 год для любительниц и любителей русской словесности / Изд. подгот. Т. М. Гольц и А. Л. Гришунин. М.: Наука, 1998. 352 с. (сер. «Литературные памятники»)
- 79) *Фон-Левис Г. А.* О посеве леса // Лесной журнал. 1834. Ч. 2. Кн. 2. С. 1–17.
- 80) *Шевырев С. П.* Обзорение русской словесности за 1827 год // Московский вестник. 1828. Ч. 7. № 1. С. 59–84.
- 81) *Шевырев С. П.* Перечень Наблюдателя // Московский наблюдатель. 1837. Ч. 12. Июнь. Кн. 1. С. 311–326.
- 82) *Языков Н. М.* Стихотворения и поэмы / Вступ. статья К. К. Бухмейер; сост., подгот. текста и примеч. К. К. Бухмейер и Б. М. Толочинской. Л.: Советский писатель, 1988. 592 с. (Библиотека поэта. Большая сер.)
- 83) *Anthologie française, ou Choix d'épigrammes, madrigaux, portraits, épitaphes, inscriptions, moralités, couplets, anecdotes, bons-mots, réparties, historiettes. Auquel on a joint des questions ingénieuses et piquantes, avec les réponses en vers: [2 t.]. Paris: Blaise, 1816. T. 1. 450 p.*

Научная литература

- 84) *Абрамзон Т. Е., Рудакова С. В.* Принципы формирования поэтического сборника Е. А. Боратынского 1835 года // *Libri Magistri*. 2015. № 2. С. 66–73.
- 85) *Адамович В. И.* Е. А. Баратынский // *Нива*. 1894. № 26. С. 618.
- 86) *Айхенвальд Ю. И.* Баратынский // *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей: [В 3 вып.] М.: Изд. «Научного слова», 1906. Вып. 1. С. 90–106.

- 87) *Акимова М. С.* Образ цивилизации в русской поэзии первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 2012. 29 с.
- 88) *Александров И. А.* Мифологема света в книге стихов Е. А. Боратынского «Сумерки» // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского. Коллективная монография / Общ. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. СПб.: Нестор-История, 2023. С. 42–47 (сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 6).
- 89) *Алексеева Н. Ю.* Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII веках / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 2005. 369 с.
- 90) *Альми И. Л.* Идеино-творческие искания Е. А. Баратынского конца двадцатых – первой половины тридцатых годов XIX века: (Анализ лирики) // Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1966. Т. 308. Историко-литературный сборник. С. 3–31.
- 91) *Альми И. Л.* Из истории миниатюры первых десятилетий XIX века: Баратынский // Грехнёвские чтения: Сб. науч. трудов. Н. Новгород: Изд. Ю. А. Николаев, 2008. Вып. 5. С. 168–176.
- 92) *Альми И. Л.* Лирика Е. А. Баратынского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1970. 24 с.
- 93) *Альми И. Л.* Метод и стиль лирики Е. А. Баратынского // Русская литература. 1968. № 1. С. 96–106.
- 94) *Альми И. Л.* Миниатюра в русской лирике первой трети XIX века: (Батюшков, Баратынский, Дельвиг, Пушкин) // Учен. зап. Владимир. гос. пед. ин-та им. П. И. Лебедева-Полянского. Сер.: Литература. 1969. Т. 19. Вып. 4. С. 67–95.
- 95) *Альми И. Л.* О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Боратынского и Тютчева // Альми И. Л. Внутренний строй литературного произведения. 2-е изд., испр. СПб.: Скифия, 2021. С. 155–171 (сер. «Littera Terra»).
- 96) *Альми И. Л.* О некоторых особенностях стиля поздней лирики Е. А. Боратынского // Учен. зап. Владимир. гос. пед. ин-та им. П. И. Лебедева-Полянского. Сер.: Литература. 1972. Т. 41. Вып. 6. С. 25–44.

- 97) *Альми И. Л.* О творческой позиции Е. А. Баратынского конца двадцатых – начала тридцатых годов XIX века (анализ лирики) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. 2-е изд., доп. СПб.: Скифия, 2002. С. 156–177.
- 98) *Альми И. Л.* Сборник Е. А. Боратынского «Сумерки» как лирическое единство // Альми И. Л. О поэзии и прозе. 2-е изд., доп. СПб.: Скифия, 2002. С. 178–205.
- 99) *Альми И. Л.* Элегии Е. А. Баратынского 1819–1824 годов (К вопросу об эволюции жанра) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. 2-е изд., доп. СПб.: Скифия, 2002. С. 133–155.
- 100) *Альми И. Л.* Элегия Е. А. Баратынского 1819–1824 годов: (К вопросу об эволюции жанра) // Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. 1961. Т. 219. С. 23–50.
- 101) *Андреевская Л.* Поэмы Баратынского // Русская поэзия XIX: Сб. статей / Под ред. и с предисл. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Л.: Academia, 1929. С. 74–102.
- 102) *Андреевский С. А.* Поэзия Баратынского // Андреевский С. А. Литературные чтения. Баратынский. Достоевский. Гаршин. Некрасов. Лермонтов. Лев Толстой. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1891. С. 1–37.
- 103) *Андреевский А. А.* Е. А. Баратынский. (1800–1844). Речь, читанная на акте 13 октября 1893 // Актовые речи преподавателей Киевской 1-й гимназии / Под ред. И. В. Посадского. Киев: Лито-тип. т-ва И. Н. Кушнерев и Ко. Киев. отд-ние, 1900. С. 69–98.
- 104) *Анохина Ю. Ю.* Историософия книги стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского и проблема трансформации ценностей // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 5 (83). Ч. 2. С. 225–230.
- 105) *Анохина Ю. Ю.* К вопросу о роли античных образов в книге Е. А. Боратынского «Сумерки» // Приношение: Азе Алибековне Тахо-Годи от благодарных учеников и коллег к 100-летию со дня рождения: Fuga temporum: Сб. статей / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетей, 2023. С. 130–139.
- 106) *Анохина Ю. Ю.* Категории бытия и небытия в книге стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского // Научный диалог. 2017. № 10. С. 129–148.

- 107) *Анохина Ю. Ю.* Поэтика пространства и времени в книге стихов «Сумерки» Е. А. Боратынского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2021. 236 с.
- 108) *Анохина Ю. Ю.* Поэтика стихий в философской лирике Е. А. Боратынского // *Русская словесность.* 2021. № 1. С. 44–52.
- 109) *Анохина Ю. Ю.* Философские начала книги стихов Е. А. Боратынского «Сумерки» // *Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи.* М.: Водолей, 2018. С. 52–71 (сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 1).
- 110) *Архиппов Е. Я.* Грааль печали (Лирика Е. А. Баратынского) // *Архиппов Е. Я. Рассыпанный стеклярус. Сочинения и письма: В 2 т. / Сост., подгот. текста, статья и коммент. Т. Ф. Нешумовой.* М.: Вололей, 2016. Т. 1: Стихотворения и проза. С. 292–306.
- 111) *Бейсов П. С.* Воспоминания Н. Коншина о Боратынском (рукописные фонды Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова, литературные материалы) // *Краеведческие записки / Ульян. обл. краевед. музей им. И. А. Гончарова.* Ульяновск, 1958. Вып. 2. С. 373–404.
- 112) *Белехова С. П.* Поэзия П. А. Плетнева в литературном процессе первой трети XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2000. 16 с.
- 113) *Белый А.* Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы // *Белый А. Поэзия слова.* Пб.: Эпоха, 1922. С. 7–19.
- 114) *Белый А.* Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. М.: Федерация, 1929. 280 с.
- 115) *Биджиева З. С. М.* Мотив одиночества в стихотворении Е. А. Баратынского «Осень» // *Chronos.* 2019. № 10 (37). С. 33–35.
- 116) *Благой Д.* Баратынский Е. А. // *Литературная энциклопедия: В 11 т. / Ред. коллегия: И. М. Беспалов, П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, И. А. Скрыпник, В. М. Фриче; отв. ред. А. В. Луначарский; отв. секретарь О. М. Бескин.* М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 1. Стб. 335–339.

- 117) *Бодрова А. С.* Из комментариев к поздней лирике Баратынского: «Мою звезду я знаю, знаю...» // Русская филология. 22: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 36–41.
- 118) *Бодрова А. С.* Несвоевременный сборник: «Стихотворения» 1835 года в литературной карьере Баратынского // Летняя школа по русской литературе. 2018. Т. 14. № 1. С. 51–64.
- 119) *Бодрова А. С.* Поздняя лирика Боратынского: источники, история публикации, проблемы текстологии // Боратынский. Е. А. Полное собрание сочинений и писем / Руководитель проекта А. М. Песков. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. Ч. 1 / Ред. тома А. С. Бодрова, Н. Н. Мазур; Подгот. текстов и текстологич. коммент. А. С. Бодровой при участии А. Р. Зарецкого, Н. Н. Мазур и А. М. Пескова. М.: Языки славянских культур, 2012. 608 с. С. 425–497.
- 120) *Бодрова А. С.* Поздняя лирика Е. А. Боратынского: источниковедческий и текстологический аспекты: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. 245 с.
- 121) *Бодрова А. С.* «Анэологическія эпиграммы» // Пушкин А. С. Сочинения: Комментированное издание / Под общей ред. Дэвида М. Бетеа. М.: Новое издательство, 2016. Вып. 3: Стихотворения: Из «Северных цветов» 1832 года / Ред.: А. Долинин, А. Бодрова; коммент. А. Долинина, А. Бодровой, О. Проскурина; указ.: А. Бодрова. С. 172–217.
- 122) *Бонди С. М.* Историко-литературные опыты Пушкина // Литературное наследство. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. Т. 16–18. С. 421–442.
- 123) *Боратынский Л. Е.* Баратынский, Евгений Абрамович // Портретная галерея русских деятелей = Galerie de portraits de célébrités russes publiée par A. Munster: [В 2 т.] / Изд. А. Э. Мюнстера. СПб: Тип. и лит. А. Мюнстера. СПб., 1869. Т. 2. С. 70–73.
- 124) *Боцяновский В. Ф.* Е. А. Баратынский // Новое Время. 1900. 19 февр. № 8614. С. 5–6; подп.: Дигамма.
- 125) *Бочаров С. Г.* «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 69–123.

- 126) *Брюсов В. Я.* Баратынский, Евгений Абрамович // Новый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона / Под общ. ред. акад. К. К. Арсеньева. СПб.: Изд-во Ф. А. Брокгауз и И. А. Ефрон, 1911. Т. 5. Стб. 173–180.
- 127) *Брюсов В. Я.* Баратынский и Сальери // Русский архив. 1900. Кн. 2. № 8. С. 537–545; подп.: В. Б.
- 128) *Брюсов В. Я.* К столетию со дня рождения Е. А. Баратынского // Русский архив. 1900. Кн. 1. № 4. С. 537–566.
- 129) *Брюсов В. Я.* Мировоззрения Баратынского // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. / Под общ. ред. П. Г. Антокольского, А. С. Мясникова, С. С. Наровчатова, Н. С. Тихонова. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 35–42.
- 130) *Брюсов В. Я.* Неизданные стихи Е. А. Баратынского // Весы. 1908. № 5. С. 53–58.
- 131) *Брюсов В. Я.* О собраниях сочинений Е. А. Баратынского // Русский архив. 1899. Кн. 3. № 11. С. 437–446.
- 132) *Брюсов В. Я.* Пушкин и Баратынский // Русский архив. 1901. Кн. 1. № 1. С. 158–164; подп.: В. Б.
- 133) *Брюсов В. Я.* Старое о г-не Щеглове // Русский архив. 1901. Кн. 3. № 12. С. 574–579.
- 134) *Брюсов В. Я.* Эпиграммы и пародии на Е. А. Баратынского // Русский архив. 1901. Кн. 1. № 2. С. 347–349; подп.: В. Б.
- 135) *Бугаева К. Н.* Воспоминания об Андрее Белом / Публ., предисл. и коммент. Джона Малмстада; подгот. текста Е. М. Варенцовой и Джона Малмстада; науч. ред. И. Г. Кравцова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 448 с.
- 136) *Булкина И. С.* Жанровые и художественные особенности сборника Е. А. Баратынского «Сумерки» // Пути развития русской литературы: Литературоведение. Труды по русской и славянской филологии. Тарту: Изд-во Тарт. ун-та, 1990. С. 19–36 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 883).
- 137) *Бухаркин П. Е.* Мечта в русской традиции: Историческое и трансисторическое в развитии имени // Имя – сюжет – миф: Межвуз. сб. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1995. С. 178–194.

- 138) *Бухаркина М. В.* Поэтика русского мадригала XIX века: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 184 с.
- 139) *Ванслов В. В.* Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 403 с.
- 140) *Васильев А. З.* Из истории категории «жанр» // Проблемы исторической поэтики. 1990. № 1. С. 11–21.
- 141) *Вацуро В. Э.* Антон Дельвиг – литератор // Дельвиг А. А. Сочинения / Сост., вступ. статья и коммент. В. Э. Вацуро. Л.: Художественная литература, 1986. С. 3–20.
- 142) *Вацуро В. Э.* Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа» / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). СПб.: Наука, 1994. 240 с.
- 143) *Вацуро В. Э.* Русская идиллия в эпоху романтизма // Вацуро В. Э. Пушкинская пора: Сб. статей. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. С. 517–539.
- 144) *Венгеров С. А.* Баратынский, Евгений Абрамович // Критико-биографический словарь русских писателей и ученых (от начала русской образованности до наших дней): [В 6 т.]. СПб.: Семеновская Типо-лит. (И. Ефрона), 1891. Т. 2. Вып. 22–30. С. 126–144.
- 145) *Верина У. Ю., Овчаренко А. Ю.* Книга стихов как жанр в творчестве поэтов группы «Перевал» (П. Дружинин, Н. Зарудин, Д. Семеновский) // Филологический класс. 2019. № 4 (58). С. 84–93.
- 146) *Верховский Ю. Н.* О символизме Боратынского // Труды и дни. 1912. № 3. Май–июнь. С. 1–9.
- 147) *Верховский Ю. Н.* Поэты пушкинской поры // Поэты пушкинской поры: Сб. стихов / Под. ред. и со вступ. статьей Ю. Н. Верховского. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 44–54.
- 148) *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. С приложением шести фототипий. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1904. 549 с.
- 149) *Ветшева Н. Ж., Жилякова Э. М.* Баллады и повести Жуковского // Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Ред. коллегия: И. А. Айзикова,

Н. Ж. Вётшева, Э. М. Жилякова, Ф. З. Канунова, О. Б. Лебедева, И. А. Поплавская, Н. Е. Разумова, Н. Б. Реморова, Н. В. Серебренников, А. С. Янушкевич (гл. ред.). М.: Языки славянских культур, 2008. Т. 3 / Сост. и ред. Н. Ж. Вётшева, Э. М. Жилякова. С. 229–240.

150) *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М.: ГИХЛ, 1941. 620 с.

151) *Винокур Г. О.* Я и ТЫ в лирике Баратынского: (Из этюдов о русском поэтическом языке) // Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика / Сост.: Т. Г. Винокур, М. И. Шапир; вступ. статья и коммент. М. И. Шапира. М.: Наука, 1990. С. 241–249.

152) *Виролайнен М. Н.* Две чаши: (Мотив пира в дружеском послании 1810-х гг.) // Виролайнен М. Н. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 291–311.

153) *Виролайнен М. Н.* О жанровой природе лирики Золотого века // Русская литература. 2021. № 4. С. 7–26.

154) *Виролайнен М. Н.* Пушкинские баллады в «катенинском» контексте (1828) // Временник пушкинской комиссии: Сб. науч. трудов. Специальный выпуск в честь Татьяны Ивановны Краснобородько / Ред. коллегия: А. Ю. Балакин, М. Н. Виролайнен, Е. Е. Дмитриева. СПб.: Росток, 2023. С. 91–102.

155) *Виролайнен М. Н.* Творческая история двух стихотворных повестей // Две повести в стихах: Е. А. Баратынский. Бал. А. С. Пушкин. Граф Нулин / Изд. подгот. М. Н. Виролайнен. СПб.: Наука, 2012. С. 89–209 (сер. «Литературные памятники»).

156) *Власенко А. И.* Поэтический сборник Е. А. Баратынского «Сумерки» как художественное единство // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 1992. № 6. С. 20–27.

157) *Волынский А. Л.* Современная русская поэзия // Волынский А. Л. Книга великого гнева: Критические статьи. Заметки. Полемика. СПб.: Тип. «Труд», 1904. С. 200–217.

158) Вопросы романтизма в русской литературе: Сб. статей. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1963. Сб. 1. 270 с.

- 159) *Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна-Лимитед, 2000. 352 с.
- 160) *Гаспаров М. Л.* Сематический ореол пушкинского четырехстопного хоря // Пушкинские чтения: Сб. статей / Сост. и отв. ред. С. Г. Исаков. Таллинн: Ээсти Раамат, 1990. С. 5–14.
- 161) *Гаспаров М. Л.* Стихосложение Баратынского-лирика // Боратынский Е. А. Авторская книга лирики: [В 4 кн.] / Науч. ред. А. М. Песков. М.: Пашков дом, 2003. Кн. 4. С. 78–94.
- 162) *Гаспаров М. Л.* Три типа русской романтической элегии (Индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 2. С. 362–382 (сер. «Язык. Семиотика. Культура»).
- 163) *Гельфонд М. М.* «На посев леса» Е. А. Боратынского: На границе элегии и инвективы // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии: Материалы 8-й междунар. науч. конф. «Художественный текст и культура» и 19-й междунар. конф. Российской ассоциации преподавателей английской литературы [1–3 октября 2009 г.]. Владимир: Изд-во Владимир. гос. гум. ун-та, 2010. С. 229–234.
- 164) *Гельфонд М. М.* Неоконченная статья Бродского о Боратынском (1965): Текст и контекст // Вестник Владимир. гос. ун-та им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. Социальные и гуманитарные науки. 2014. № 4 (4). С. 34–41.
- 165) *Гельфонд М. М.* «Пироскаф» Боратынского: Жанровый и метрический контекст // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 70–83.
- 166) *Гельфонд М. М.* Послание Боратынского Вяземскому как увертюра «Сумерек» и эпилог жанра // Лирическая эволюция: К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича): Сб. статей / Сост. и ред. В. Я. Малкина и В. И. Тюпа. М.: Эдитус, 2017. С. 128–139.
- 167) *Гельфонд М. М.* Поэтика жанров поздней лирики Боратынского // Замечательное шестидесятилетие: Ко дню рождения Андрея Немзера: [В 2 т.]. [Б. м.]: Издательские решения. По лицензии Ridero, 2017. Т. 1. С. 87–103.
- 168) *Гельфонд М. М.* «Читателя найду в потомстве я...»: Боратынский и поэты XX века. М.: Биосфера, 2012. 220 с.

- 169) *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л.: Советский писатель, 1964. 384 с.
- 170) *Гинзбург Л. Я.* О лирике. 2-е изд., доп. Л.: Советский писатель, 1974. 408 с.
- 171) *Гофман М. Л.* Поэзия Боратынского. Историко-литературный этюд. Пг.: Государственная тип., 1915. 32 с.
- 172) *Грехнев В. А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород: Нижний Новгород, 1994. 464 с.
- 173) *Григорьева Е. Н., Золотухин В. Т.* «Жених» А. С. Пушкина: стиль и стих // «...И не кончается строка»: Сборник в честь Марии Наумовны Виролайнен. СПб.: Росток, 2024. С. 53–64.
- 174) *Гуковский Г. А.* Пушкин и русские романтики. М.: Художественная литература, 1965. 356 с.
- 175) *Дарвин М. Н.* «Сумерки» Е. А. Баратынского как художественное целое // Дарвин М. Н. Художественная циклизация лирических произведений. Кемерово: Кузбассвуиздат, 1997. С. 30–37.
- 176) *Дарвин М. Н.* Жанрово-стилевой синтез как фактор художественного единства книги стихов Е. А. Баратынского «Сумерки» // Проблемы литературных жанров: Материалы 5-й науч. межвуз. конф. [15–18 октября 1985 г.] / Под ред. Ф. З. Кануновой, Н. Н. Киселева, А. С. Янушкевича. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1987. С. 42–43.
- 177) *Дарвин М. Н.* Метаморфозы судьбы и поэтика превращений: (Из наблюдений над текстом авторской книги-сборника лирики Е. А. Боратынского «Сумерки» 1842 г.) // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: Сб. статей к юбилею Д. М. Магомедовой. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 9–19.
- 178) *Дарвин М. Н.* Поэтика лирического цикла «Сумерки» Е. А. Баратынского // Дарвин М. Н. Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории: На материале поэзии первой половины XIX в. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1988. С. 96–119.
- 179) *Дарвин М. Н.* Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е. А. Баратынского): Учеб. пособие. Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1987. 52 с.

- 180) *Дарвин М. Н.* Художественный мир «Сумерек» Боратынского // Гуманитарные науки в Сибири. Сер.: Филология, лингвистика. 2000. № 4. С. 3–8.
- 181) *Дарвин М. Н.* Profession de foi «Последнего поэта» Е. А. Боратынского // Жанрово-стилевое единство художественного произведения: Межвуз. сб. науч. трудов. Новосибирск: Изд-во Новосибир. гос. пед. ун-та, 1989. С. 10–17.
- 182) *Даренский В. Ю.* Мотив «второго рождения» в поэзии Е. А. Боратынского // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского. Коллективная монография / Общ. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. СПб.: Нестор-История, 2023. С. 30–38 (сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 6).
- 183) *Добрицын А.* Французские источники «Опытов в антологическом роде» А. Д. Илличевского // Пушкинские чтения в Тарту 6. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2020. Вып. 2: Пушкинская эпоха. Pushkin's Era / Ред. Р. Лейбов, Н. Охотин. С. 179–271 (Acta Slavica Estonica. XII).
- 184) *Дороватовская В.* Очерк жизни и творчества Е. А. Боратынского // Баратынский Е. А., Веневитинов Д. В. Собр. соч. Со вступ. статьями. СПб.: Изд. «Жизнь для всех», 1913. С. 5–22.
- 185) Е. А. Баратынский // Галерея русских писателей / Текст ред. И. Игнатов. М.: Изд. С. Скимунта, 1901. С. 128–129; без подп.
- 186) Европейский романтизм / Отв. И. Неупокоева, И. Шетер. М.: Наука, 1973. 512 с.
- 187) *Жолковский А.* Где кончается филология? Осенние зачистки на летних территориях // Звезда. 2007. № 1. С. 186–200.
- 188) *Журавлева А. И.* Кое-что из былого и дум: О русской литературе XIX века. М.: Изд-во МГУ, 2013. 272 с.
- 189) *Журавлева А. И.* Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М.: Прогресс-Традиция, 2002. 288 с.
- 190) *Жураковский Е.* Поэт-пессимист и ближайший спутник поэзии Пушкина // Жураковский Е. Симптомы литературной эволюции. М.: Типо-лит. М. М. Тарчигина, 1903. С. 63–120.

- 191) *Западов В. А.* «Русские размеры» в поэзии конца XVIII века // XVIII век. СПб.: Наука, 1999. Сб. 21: Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969) / Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. С. 391–400.
- 192) *Золотухин В. Т.* Поэтика песни в книге Евгения Баратынского «Сумерки» // Русская литература. 2022. № 1. С. 177–183.
- 193) *Золотухин В. Т.* Элегия Е. А. Баратынского «Запустение» как диалог с В. А. Жуковским // Русская литература. 2022. № 4. С. 128–136.
- 194) *Золотухин В. Т., Григорьева Е. Н.* Сонет Д. В. Веневитинова «К тебе, о чистый дух, источник вдохновенья...»: датировка, поэтика, шеллингианский сюжет // Русская литература. 2021. № 3. С. 156–161.
- 195) *Зорин А. Л.* Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с. (сер. «Интеллектуальная история»).
- 196) *Зырянов О. В.* Субъектная архитектоника стихотворных книг в свете исторической поэтики // Авторское книготворчество в поэзии: Материалы междунар. науч.-практ. конф. [Омск – Челябинск, 19–22 марта 2008 г.]: В 2 ч. / Отв. ред. О. В. Мирошникова. Омск: Сфера, 2008. Ч. 1. С. 25–36.
- 197) *Измайлов Н. В.* Лирические циклы в поэзии Пушкина конца 20–30-х годов // Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Л.: Наука, 1975. С. 214–217.
- 198) К истории русского романтизма / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; ред. коллегия: Ю. В. Манн, И. Г. Неупокоева, У. Р. Фохт. М.: Наука, 1973. 552 с.
- 199) *Каллаш В. В.* Евгений Абрамович Баратынский // Каллаш В. В. Очерки по истории новейшей русской литературы. М.: Тип. Г. Лисснера и Д. Собко, 1911. С. 31–33.
- 200) *Касаткина Т. А.* Е. А. Боратынский: аспекты художественной антропологии. «Недоносок» // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского. Коллективная монография / Общ. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи.

СПб.: Нестор-История, 2023. С. 54–62 (сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 6).

201) *Кибальник С. А.* Русская антологическая поэзия первой трети XIX века / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред. П. Р. Заборов. Л.: Наука, 1990. 272 с.

202) *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: Очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2012. 335 с.

203) *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: Типология, история, поэтика: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. М., 2013. 46 с.

204) *Козлов В. И.* Сумма элегий: «Осень» Баратынского // Вопросы литературы. 2014. № 4. С. 253–272.

205) *Корман Б. О.* О жанре и композиции стихотворений Баратынского // Жанр и композиция литературного произведения: Межвузовский сборник / Мин-во высшего и среднего специального образования РСФСР; Калининградский гос. ун-т. Калининград, 1974. Вып. 1. С. 26–33.

206) *Корман Б. О.* Субъективная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт» (К вопросу о соотношении лирики Баратынского и Пушкина) // Пушкинский сборник / Ред. коллегия: Э. В. Слина (отв. ред.), Е. А. Маймин, М. Т. Ефимова. Псков, 1972. С. 115–130 (Учен. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Т. 483).

207) *Кормилов С. И.* О теоретико-литературных представлениях Пушкина // Михайловская пушкиниана. Вып. 14: Сб. науч. статей по материалам конф. «У каждого времени свой Пушкин» [Пушкинские Горы, 21–22 августа 2000 г.]. М., 2001. С. 78–89.

208) *Котляревский Н. А.* Памяти Е. А. Баратынского // Вестник Европы. 1895. Т. 4 (174). Кн. 7. С. 177–217.

209) *Котляревский Н. А.* Старинные портреты: Е. А. Баратынский, Д. В. Веневитинов, кн. В. Ф. Одоевский, В. Г. Белинский, И. С. Тургенев, гр. А. К. Толстой. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1907. 457 с.

- 210) *Кудрявкин С. С.* Жанровое призвание Е. А. Баратынского в понимании русской критики XIX века // Литературные отношения русских писателей XIX – начала XX века: Межвуз. сб. науч. трудов / Моск. пед. ун-т.; каф. рус. классич. лит.; ред. коллегия: В. Н. Аношкина (отв. ред.) и др. М.: МПУ, 1995. С. 95–106.
- 211) *Купреянова Е. Н.* Баратынский // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); гл. ред.: М. П. Алексеев, Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.), А. М. Еголин, Н. К. Пиксанов, А. А. Сурков. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Т. 6: Литература 1820–1830-х годов. С. 411–429.
- 212) *Купреянова Е. Н.* Баратынский тридцатых годов // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Ред., коммент. и биограф. статьи Е. Купреяновой и И. Медведевой; вступ. статья Д. Мирского. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. С. 78–116, 1-я паг.
- 213) *Купреянова Е. Н.* Эстетические взгляды Баратынского // Литературная учеба. 1936. № 11. С. 114–123.
- 214) *Ларионова Е. О.* Неосуществленное собрание стихотворений Пушкина 1836 года // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999. Материалы и исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М.: ОГИ, 2001. С. 271–288 (сер. «Материалы и исследования по истории русской культуры». Вып. 7).
- 215) *Лебедев Е. Н.* Тризна: Книга о Е. А. Боратынском. СПб.; М.: Летний сад, 2000. 288 с.
- 216) *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Научное издание / Ин-т филол. исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т; науч. / Ред.: М. Н. Липовецкий, С. И. Ермоленко. Екатеринбург, 2010. 904 с.
- 217) *Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. 1800–1844* / Сост. А. М. Песков. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 496 с.
- 218) *Литературная критика 1800–1820-х годов* / Вступ. статья, сост., примеч. и подгот. текста Л. Г. Фризмана. М.: Художественная литература, 1980. 343 с.
- 219) *Лобанова А. С.* Поэтический контекст «Вакхической песни» // Временник Пушкинской комиссии: Сб. науч. трудов. СПб.: Росток, 2016. Вып. 32. С. 129–139.

- 220) *Лонгинов М. Н.* Баратынский и его сочинения // Русский архив. 1867. № 2. Стб. 248–264.
- 221) *Лосан А.* Лирический сюжет сборника «Сумерки» Е. А. Боратынского: от местоименной структуры к риторичности сборника // Русская филология. 15: Сб. науч. работ молодых филологов / Отв. ред.: Т. Кузовкина, К. Кару. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 60–67.
- 222) *Лосский Н. О.* История русской философии / Пер. с англ. М.: Советский писатель, 1991. 482 с.
- 223) *Лотман Ю. М.* Две «Осени» // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления / Вступ. статья М. Л. Гаспарова. СПб.: Искусство—СПб, 1996. С. 511–520.
- 224) *Ляпина Л. Е.* Лирический цикл в русской поэзии 1840–1860-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1977. 12 с.
- 225) *Ляпушкина Е. И.* Русская идиллия XIX века и роман И. А. Гончарова «Обломов» // Ляпушкина Е. И. Литературная герменевтика: Теория и практика / Под ред. Е. Н. Григорьевой. СПб.: Росток, 2020. С. 275–277.
- 226) *Мадзигон Т. М.* Диалектика временных и пространственных отношений в лирике Е. А. Баратынского // Вопросы русской филологии. Алма-Ата: Изд-во Казах. гос. ун-та, 1978. С. 23–40.
- 227) *Мазур Н. Н.* «Возможна ли женщине мертвой хвала»: О стихотворении Баратынского «Всегда и в пурпуре и в злате» // Пермьяковский сборник: В 2 кн. М.: Новое издательство, 2010. Кн. 2. С. 272–295.
- 228) *Мазур Н. Н.* Еще раз о деве-розе (в связи со стихотворением Баратынского «Еще как патриарх не древен я...») // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы междунар. науч. конф. [Тарту, 15–17 сентября 2006 г.]. Тарту: Tartu Ülikool, 2007. С. 345–378.
- 229) *Мазур Н. Н.* Метафизика мухи: Баратынский и Паскаль // Текст и комментарий. Круглый стол к 75-летию Вяч. Вс. Иванова / Отв. ред. В. Н. Топоров. М.: Наука, 2006. С. 228–237.

- 230) *Мазур Н. Н.* «Небо Италии, небо Торквата»: Итальянская топка в русской поэзии первой половины XIX в. (небо, руины, нега) // *Russica Romana*. 2012. № 1. P. 33–75.
- 231) *Мазур Н. Н.* «Недоносок» Баратынского // *Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сб. к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова* / Ред. коллегия: А. А. Вигасин [и др.]. М.: ОГИ, 1999. С. 140–169.
- 232) *Мазур Н. Н.* О возможных адресатах эпиграммы Баратынского «Сначала мысль, воплощена...» // *Natale grate numeras?: Сб. статей к 60-летию Г. А. Левинтона*. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. С. 351–361 (*Studia Ethnologica*. Вып. 6).
- 233) *Мазур Н. Н.* Об одной эпиграмме Баратынского («Увы! Творец непервых сил...») // *Тыняновский сборник* / Ред. коллегия: М. О. Чудакова (отв. ред.), Е. А. Тоддес, Ю. Г. Цивьян. М.: ОГИ, 2002. Вып. 11. С. 285–300.
- 234) *Мазур Н. Н.* «Подобие того-сего»: Коннотации шампанского в русской поэзии 1810–1830-х годов // *Русская литература*. 2020. № 3. С. 34–50.
- 235) *Мазур Н. Н.* «Правда без покрова» – об одной эпиграмме Баратынского // *In other Words: Studies to Honor Vadim Liapunov* / Eds. Stephen Blackwell et al. Bloomington: Slavica Publishers, 2002. P. 207–232 (*Indiana Slavic Studies*. Vol. 11).
- 236) *Мазур Н. Н., Охотин Н. Г.* «Рососо нашего запоздалого вкуса...» (Из комментария к стихотворению Баратынского «О мысль! Тебе удел цветка...») // *Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов / РАН. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом)*; Под ред. Е. О. Ларионовой, О. С. Муравьевой. СПб.: Нестор-История, 2009. Вып. 5. С. 367–370.
- 237) *Маймин Е. А.* О русском романтизме: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1975. 240 с.
- 238) *Мальчукова Т. Г.* Парафразы псалмов в русской поэзии 1820-х годов // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX вв.: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр*. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001. Вып. 3. С. 91–115 (сер. «Проблемы исторической поэтики». Вып. 6).

- 239) *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М.: Наука, 1976. 376 с.
- 240) *Манн Ю. В.* Русская философская эстетика: (1820–1830-е гг.). М.: Искусство, 1969. 304 с.
- 241) *Маркович В. М.* Русская литература Золотого века: Лекции / Под ред. Е. Н. Григорьевой. СПб.: Росток, 2019. 752 с.
- 242) *Маркович В. М.* Трансформации русской лирики в первые десятилетия XIX века // Русская литература. 2015. № 2. С. 5–28.
- 243) *Мартыненко А.* «Антологические стихотворения» Е. А. Баратынского 1828 г. в литературном контексте // Русская филология. 27: Сб. науч. работ молодых филологов / Ред. коллегия: Е. Вельман-Омелина, А. Веселко, А. Герасимова и др. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2016. С. 54–64.
- 244) *Мартыненко А.* Е. А. Баратынский и «Ученая республика»: К истории формирования литературной репутации поэта // Пушкинские чтения в Тарту 6. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2020. Вып. 2 / Ред. Р. Лейбов, Н. Охотин. С. 38–51 (Acta Slavica Estonica. XII).
- 245) *Мартыненко А.* Жанровые традиции и авторская прагматика: Раздел «Послания» в структуре сборника Е. А. Баратынского 1827 года // Летняя школа по русской литературе. 2017. Т. 13. № 1. С. 12–25.
- 246) *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.
- 247) *Медведева И.* Ранний Баратынский // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Ред., коммент. и биогр. статьи Е. Купреяновой и И. Медведевой; вступ. статья Д. Мирского. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. С. 35–77 (сер. «Библиотека поэта»).
- 248) *Мережковский Д. С.* Пушкин // Мережковский Д. С. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1897. С. 443–552.

- 249) *Мильчина В.* Слухи о смерти филологии сильно преувеличены. «Европейская поэзия и русская культура»: Четвертые Эткиндовские чтения (С.-Петербург, 28–30 июня 2006 г.) // Новое литературное обозрение. 2006. № 6. С. 541–556.
- 250) *Мирский Д.* Баратынский // Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. / Ред., коммент. и биогр. статьи Е. Купреяновой и И. Медведевой. Вступ. статья Д. Мирского. Л.: Советский писатель, 1936. Т. 1. С. 5–34, 1-я паг. (сер. «Библиотека поэта»).
- 251) *Михайлов А. В.* Избранное. Завершение риторической эпохи. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 477 с.
- 252) Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Сост. В. Е. Холшевников. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2005. 672 с.
- 253) На путях к романтизму: Сб. науч. трудов / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) / Отв. ред. Ф. Я. Прийма. Л.: Наука, 1984. 290 с.
- 254) *Немзер А. С.* «Сии чудесные виденья...»: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив. М.: Книга, 1987. С. 155–264 (сер. «Судьбы книг»).
- 255) *Никитин А. С.* Zhiharev.art. В поисках воспоминаний: Материалы к биографии и творчеству С. П. Жихарева, неизданные произведения. Тамбов: ООО «ТПС», 2022. 526 с.
- 256) *Океанский В. П.* Русская метафизическая лирика XIX века: Е. А. Баратынский, А. С. Хомяков, Ф. И. Тютчев (поэтика пространства): Автореф. дис. ... доктора филол. наук. Иваново, 2003. 30 с.
- 257) *Осанкина В. А.* Библейский псалом в поэзии В. К. Кюхельбекера // Вестник Челяб. гос. ун-та. Сер. 2: Филология. 1998. № 1. С. 78–87.
- 258) *Охотин Н. Г.* Из комментария к «Приметам» // Русская литература. 2020. № 3. С. 58–67.
- 259) *Павловский А. И.* Советская философская поэзия: Очерки / Отв. ред. В. А. Ковалев. Л.: Наука, 1984. 180 с.

- 260) *Патроева Н. В.* К вопросу о фольклорных традициях в русской романтической лирике (на материале «Русской песни» Е. А. Баратынского) // Вестник Ереван. ун-та. Русская филология. 2015. С. 15–22.
- 261) *Патроева Н. В.* Образ храма в сборнике Е. А. Боратынского «Сумерки» и проблема композиции // Филологические науки. 2021. № 3. С. 52–58.
- 262) *Патроева Н. В.* «Сумеречный» синтаксис Е. Боратынского: (На материале сборника «Сумерки» 1842 г.) // Вестник Волгоград. гос. ун-та. Сер. 2: Языкознание. 2016. Т. 15. № 2. С. 105–119.
- 263) *Песков А. М.* Взгляд на жизнь и сочинения Боратынского // Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского. 1800–1844 / Сост. А. М. Песков. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 9–47.
- 264) *Песков А. М.* Е. А. Боратынский. Очерк жизни и творчества // Боратынский Е. А. Полн. собр. соч. и писем / Руководитель проекта А. М. Песков. М.: «Языки славянской культуры», 2002. Т. 1 / Ред. А. Р. Зарецкий, А. М. Песков, И. А. Пильщиков. С. 22–70.
- 265) *Пильщиков И. А.* О «французской шалости» Баратынского («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // Тартуские тетради / Сост. Р. Г. Лейбов. М.: ОГИ, 2005. С. 55–81 (сер. «Нация и культура. Новые исследования: Филология»).
- 266) *Пильщиков И.* *Debilitata Venus* (Два стихотворения Е. А. Баратынского о старости и красоте) // В честь 70-летия профессора Ю. М. Лотмана: Сб. статей / Тартуский ун-т. Кафедра русской литературы. Тарту: Эйдос, 1992. С. 108–121.
- 267) *Пильщиков И. А., Шапир М. И.* Эволюция стилей в русской поэзии от Ломоносова до Пушкина: (Набросок концепции) // Шапир М. И. Статьи о Пушкине / Сост. Т. М. Левина; изд. подгот. К. А. Головастикова, Т. М. Левина, И. А. Пильщиков; под общей ред. И. А. Пильщикова. М.: Языки слав. культур, 2009. С. 228–233.
- 268) *Порфирьев И. Я.* История русской словесности: [В 2 ч.]. 4-е изд. Казань: Университетская тип., 1910. Ч. 2. Отд. 3. С. 244–251.

- 269) Проблемы романтизма: Сб. статей / Сост. У. Р. Фохт. М.: Искусство, 1967. Сб. 1. 358 с.
- 270) Проблемы романтизма в художественной литературе и критике. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1976. 168 с.
- 271) *Проскурин. О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 462 с.
- 272) *Пумпянский Л. В.* Поэзия Ф. И. Тютчева // Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А. П. Чудаков; сост.: Е. М. Иссерлин, Н. И. Николаев; вступ. статья, подгот. текста и примеч. Н. И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 220–256 (сер. «Язык. Семиотика. Культура»).
- 273) *Пумпянский Л. В.* Третьяковский // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 3. Ч. 1. С. 215–263.
- 274) *Пытин А. Н.* История русской литературы: В 4 т. 3-е изд. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1907. Т. 4: Времена Имп. Екатерины II. Деятельный век. Пушкин и Гоголь. Утверждение национального значения литературы. IX, 677 с.
- 275) *Пытин А. Н.* Пушкин. Историческое его значение. Его сверстники: II // Вестник Европы. 1895. Т. 6 (176). Кн. 11. С. 253–304.
- 276) *Рудакова С. В.* Жанровая специфика и средства выражения художественного мышления в лирическом мире Е. А. Боратынского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1997. 16 с.
- 277) *Рудакова С. В.* Мифологическое, историческое, поэтическое в контексте «Алкивиада» Е. А. Боратынского // Вестник Лен. гос. ун-та им. А. С. Пушкина. Сер.: Филология. 2012. Т. 1. № 1. С. 7–14.
- 278) *Рудакова С. В.* «Рифма» Е. А. Боратынского: Диалог поэтов и эпох // Диалоги классиков – диалоги с классикой: Сб. науч. статей. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. С. 145–160 (Эволюция форм художественного сознания. Вып. 4).
- 279) *Рудакова С. В.* Системность художественного мышления Е. А. Боратынского – лирика: Дис. ... доктора филол. наук. Екатеринбург, 2014. 555 с.

- 280) *Рудакова С. В.* Характер изменения жанровых форм в поздней лирике Е. А. Боратынского // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций: Материалы 9-й междунар. науч. конф. [Екатеринбург, 9–11 октября 2008 г.]: [В 2 т.]. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 118–127.
- 281) Русский романтизм: Сб. статей / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); отв. ред. К. Н. Григорьян. Л.: Наука, 1978. 282 с.
- 282) *Савинков С. В., Фаустов А. А.* «Недоносок» Е. А. Боратынского как авторский миф // Венок Боратынскому: Материалы I и II Российских научных чтений «Е. А. Боратынский и русская культура» [21–23 июня 1990 г., 20–23 мая 1994 г.] / Науч. ред. В. И. Попков. Мичуринск: Изд-во Мичурин. гос. пед. ин-та, 1994. С. 101–103.
- 283) *Савицкий С.* Повторение прогулки. «Славянка» В. А. Жуковского в контексте литературы о парках // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»*: Культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 1. С. 49–68.
- 284) *Саводник В. Ф.* Баратынский. 1800–1900. Критический очерк // *Русский вестник*. 1900. Т. 266. № 3. С. 479–497.
- 285) *Семенко И. М.* Поэты пушкинской поры. М.: Художественная литература, 1970. 295 с.
- 286) *Семенко И. М.* Примечания // Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. Т. 2 / Подгот. текста и примеч. И. М. Семенко. С. 449–485.
- 287) *Сендерович С. Я.* Фигура сокрытия: Избранные работы: В 2 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 1: О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. 600 с.
- 288) *Спивак Р. С.* Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1985. 140 с.
- 289) *Степанищева Т.* Поздние баллады Жуковского: конструирование утопии // *Русская филология*. 9: Сб. науч. работ молодых филологов / Ред. коллегия:

Н. Бурдакова. О. Бурдакова, Р. Войтехович и др. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1998. С. 62–68.

290) *Стороженко Н. И.* Из области литературы. Статьи, лекции, речи, рецензии / Изд. учеников и почитателей. М.: Типо-лит. А. В. Васильева и К°, 1902. 461 с.

291) *Стороженко Н. И.* Поэт-мыслитель: (По поводу пятидесятилетия смерти Баратынского) // Почин: Сборник Общества любителей российской словесности на 1895 год. М.: Типо-лит. «Русского товарищества печатного и издательского дела», 1895. С. 265–278.

292) *Гартаковская Л. А.* Дмитрий Веневитинов: (Личность. Мироззрение. Творчество). Ташкент: Изд-во «Фан» УзССР, 1974. 159 с.

293) *Тахо-Годи Е. А.* Е. А. Боратынский – искушение недоказуемым // Поэзия мысли: От романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского. Коллективная монография / Общ. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. СПб.: Нестор-История, 2023. С. 74–107 (сер. «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 6).

294) *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2 / Под ред. М. П. Алексеева. С. 49–184.

295) *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 / Ed. By K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov. Stanford (Calif.), 1994. P. 197–223 (Stanford Slavic Studies. Vol. 8).

296) *Топоров В. Н.* Младой певец и быстротечное время (К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX века) // Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA [Sept. 22–26] / Ed. by Thomas Eekman and Dean S. Worth. Columbus, Ohio: Slavica, 1983. P. 409–438 (UCLA Slavic Studies. Vol. 4).

297) *Тынянов Ю. Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники / Отв. ред. В. В. Виноградов; сост. сб. и подгот. текста В. А. Каверина

и З. А. Никитиной; коммент. А. Л. Гришунина и А. И. Чудакова. М.: Наука, 1968. С. 23–121.

298) *Тынянов Ю. Н.* Вопрос о Тютчеве // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников; изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 38–51.

299) *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Отв. ред. В. А. Каверин, А. С. Мясников; изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 227–252.

300) *Успенский П. Ф., Сендерович С. Я.* «С черной мыслью белый волос». Этюд о стихотворении Баратынского «Были бури, непогоды...» // *Studi Slavistici*. 2022. Т. 19. № 1. С. 49–61.

301) *Федоров Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинате, 1988. 456 с.

302) *Фигут Р.* Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Е. А. Баратынского // *Логос*. 2001. № 3 (29). С. 19–39.

303) *Филиппов Г. В.* Русская советская философская поэзия: Человек и природа. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 206 с.

304) *Филиппович П. П.* Жизнь и творчество Е. А. Боратынского. Киев: Тип. университета св. Владимира, 1917. 220 с.

305) *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973. 170 с.

306) *Фризман Л. Г.* Поэт и его книги // Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы / Изд. подгот. Л. Г. Фризман. М.: Наука, 1982. С. 497–557 (сер. «Литературные памятники»).

307) *Фризман Л. Г.* Творческий путь Баратынского. М.: Наука, 1966. 142 с.

308) *Хетсо Г.* Евгений Баратынский: Жизнь и творчество. Oslo; Bergen; Tromsø: Universitetsforlaget, 1973. 755 с.

309) *Хитрова Д.* Литературная позиция Баратынского и эстетические споры конца 20-х гг. // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы междунар. науч. конф.,

посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф. И. Тютчева / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. С. 149–180.

310) *Хитрова Д. М.* Литературная позиция Е. А. Баратынского 1820-х – первой половины 1830-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 199 с.

311) *Хитрова Д. М.* Ода как мадригал: К описанию одного стихотворения Баратынского // Пушкинские чтения в Тарту 4. Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы междунар. науч. конф. [15–17 сентября 2006 г., Тарту]. Тарту: Tartu Ülikool, 2007. С. 331–344.

312) *Хитрова Д.* Стихотворение Пушкина «Рифма, звучная подруга...»: генеалогия и семантика лирического нарратива // Новое литературное обозрение. 2009. № 1. С. 81–126.

313) *Хузеева Л. Р.* Вопрос о жанре «Сумерек» Е. А. Боратынского в русском и зарубежном литературоведении // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 8 (26). Ч. 2. С. 192–195.

314) *Хузеева Л. Р.* Русское литературоведение начала XX века о пессимизме Е. А. Боратынского // Духовно-нравственные основы русской литературы: Сб. науч. статей. / Науч. ред. Н. Г. Коптелова; отв. ред. А. К. Котлов. Кострома: Костром. гос. ун-т, 2020. С. 112–117.

315) *Цейтлин А. Г.* Жанры // Литературная энциклопедия: В 11 т. / Ред. коллегия: И. М. Беспалов, П. И. Лебедев-Полянский, И. Л. Маца, И. М. Нусинов, И. А. Скрышник, В. М. Фриче; Отв. ред. А. В. Луначарский; отв. секретарь О. М. Бескин. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 4. Стб. 109–154.

316) *Цзин Ц.* Пространственный контраст в поэзии Е.А. Баратынского // Филология и культура. 2015. № 1 (39). С. 106–110.

317) *Чешихин В. Е.* Баратынский // Рижский Вестник. 1895. № 1.

318) *Шахвердов С. А.* Метрика и строфика Е. А. Боратынского // Русское стихосложение в XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов / Ред. коллегия: М. Л. Гаспаров (отв. ред.) и др. М.: Наука, 1979. С. 278–328.

319) *Шеля А.* «Русская песня» в литературе 1800–1840-х гг. Тарту: University of Tartu Press, 2018. 268 с. (Dissertationes philologiae slavicae universitatis Tartuensis. 38)

- 320) *Шестакова Л. Л.* Слово-образ «душа» в поэзии Евгения Баратынского // Русский язык в школе. 1999. № 4. С. 52–59.
- 321) *Швецов И.* Роль хорейческих стихотворений в организации структурного единства сборника Е. А. Баратынского «Сумерки» / Русская филология. 13: Сб. науч. работ молодых филологов / Отв. ред.: Т. Кузовкина, О. Паликова. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2002. С. 61–65.
- 322) *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л.: Гос. изд-во, 1924. 168 с.
- 323) *Энгельгардт Н. А.* Е. А. Баратынский // Энгельгардт Н. А. История русской литературы XIX столетия: В 2 т. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1902. Т. 1. С. 373–379.
- 324) *Языков Д. Д.* Евгений Абрамович Баратынский. М.: Университетская тип., 1894. 32 с. (Жизнь русских деятелей; [№ 1]).
- 325) *Clark E. P.* Fixing a Deep Gaze: Baratynskii's Trilogy of Miniatures as a Cycle of Seeing // *Ulbandus Review*. 2013. Vol. 15. P. 41–56.
- 326) *Khitrova D.* Things untimely: Death, Birth, and Poetry in Evgenii Baratynsky's «Nedonosok» // *The Slavic and East European Journal*. 2020. Vol. 64. № 2. P. 284–304.
- 327) *Liapunov V.* A Goethean Subtext of E. A. Baratynskij's «Nedonosok» // *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky* / Ed. by R. Jakobson, C. H. van Schooneveld, Dean S. Worth. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 277–281.
- 328) *Mazour N.* Alcibiade et son image: autour d'une épigramme par Eugène Baratynski // *Revue des Études Slaves*. 2016. Vol. 87, fasc. 1. P. 17–34.
- 329) *Mirsky D. S.* Baratynsky // *Mirsky D. S. A History of Russian Literature: Comprising a History of Russian literature and Contemporary Russian literature* / Ed. and abr. by Francis J. Whitfield. London: Routledge & Kegan Paul, 1949. P. 100–104.
- 330) *Platt K. M. F.* Boratynskii's The Last Poet and the Theme of Conflict Between Poetry and Society: Dialectic and Double Bind // *Themes and Variations: In Honor of Lazar Fleishman = Темы и вариации: Сб. статей и материалов к 50-летию Лазаря Флейшмана* / Ed. By K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov. Stanford (Calif.), 1994. P. 169–196 (Stanford Slavic Studies. Vol. 8).

331) *Sandler S. Baratynskii, Pushkin and Hamlet: On Mourning and Poetry // Russian Review*. 1983. Vol. 42. P. 73–90.

332) *Terras V. Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*. Madison: University of Wisconsin Press, 1974. 305 p.

Справочная литература

333) Словарь русских народных говоров. Л.: Наука, 1972. Вып. 9: Ерепеня — Заглазеться / Сост. Н. И. Андреева-Васина, Л. И. Балахонова, О. Д. Кузнецова и др.; ред.: Ф. П. Сороколетов, Ф. П. Филин. 362 с.

334) Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова; гл. ред. Ю. С. Сорокин. СПб.: Наука, 1992. Вып. 7: Древо—Залежь. 264 с.

335) Этимологический словарь русского языка / МГУ им. М. В. Ломоносова. Филологический факультет; под. рук. и ред. Н. М. Шанского. М.: Изд-во МГУ, 1968. Т. 1. Вып. 3: В. 284 с.

336) *Catholic Encyclopedia: An international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the Catholic Church: In 15 vols. / Ed. by Charles G. Herbermann, Edward A. Pace, Conde B. Fallen, Thomas J. Shahan, John J. Wynne*. New York: The Encyclopedia Press, Inc. 1913. Vol. 14: Simony–Tournély. 800 p.