

## **ПОЭЗИЯ Е.А. БАРАТЫНСКОГО: «НЕСОСТОЯВШИЙСЯ ДИАЛОГ»**

Жизнетворческая программа Е. Баратынского, основу которой составляет «философия тихого счастья», включающая в себя понятия дружбы, любви, семейного круга [1], в качестве поведенческой формы предлагает разговор, или диалог. Оживляющее диалог «разговорное вдохновенье» включает «взаимную доверенность и совершенную свободу» [2], тем самым он отличается от «светской перемолвки». Сам Баратынский, обладающий, по замечанию одного из современников – юриста П.Г. Кичеева – «счастливой симпатичной наружностью», «скромным видом», «тихой речью», необычайно располагал к беседе, в которой, как и в творчестве, проявлял «гениальную деликатность ума и сердца» (И.В. Киреевский) [3]. В поэтическом творчестве Баратынского находят место оба типа. Разговор за дружеским столом, восходящий к античной мифологеме пира [4] с его обязательным элементом – диалогом, предполагает к исповедальности (у Баратынского это получает оформление в поэтической формуле забвения ума «в пылу вакхической отваги»). В переписке поэтов пушкинского круга, представляющей собой единый текст, очевидны отсылки к архетипу пира. Так, А. Дельвиг, умоляя Баратынского о присылке новых стихов, подчеркивает: «Мне нужно для души почитать их, она, бедная, голодна и сидит на журнальных сухариках. Сжался...» (Л., 225), о переживаемом состоянии приобщения к легендарной ревельской земле «...ежели теперь не заговорю стихами – то я уже не поэт, а давно открытая бутылка с алкоголем» (Л., 196). Светская болтовня, сопровождающая обеды и бальные танцы (мифологема бала) [5], превращается в «поединок роковой», в соперничество воле.

«Разговор», «беседа» - основополагающие темы размышлений поэта в его переписке и знаки особого доверия к личности адресата: «Приезжай, милый Путята, поговорим еще о Финляндии, где я пережил все, что было живого в моем сердце» (Н.В. Путяте, ноябрь 1825 г., Б., 162), «Как бы я хотел тебя видеть и поговорить вдоволь души» (Н.В. Путяте, летом 1830 г., Б., 196). «Разговор», «беседа», превращаясь в конструктивный принцип поэтики письма, замещают реальную встречу, создавая иллюзию живого общения (см., напр., в письме к А.П. Елагиной: «Мне кажется, что я разговариваю с Вами, когда пишу к Вам», осень 1829 г., Б., 190, или в письме к П.А. Вяземскому: «Я заговорился с Вами, как будто бы сидел в Вашем кабинете у камина», конец 1831 г., Б., 224) [6]. Нечто подобное Баратынский выразил в оценке эпистолярного романа Руссо «Новая Элоиза», отмечая недостатки автора: «...но это роман в письмах, а в слог письма должен быть слышен голос пишущего: это в своем роде то же, что и разговор...» (Б., 211). «Разговор», понимаемый Баратынским по преимуществу как диалог, а не монолог, предопределяет тип бытия: («Мне нужно предаться журнализму, как разговору, со всею живостью вопросов и ответов...» – И.В.Киреевскому от 8 октября 1831 г., Б., 218) [7].

Тяготение к диалогу не связано у Баратынского с интересом чисто эстетическим, в частности, - к драматургии. Свой «драматический опыт» он считал неудачным, написанную им однажды драму признавал слабой и обращался к И.В. Киреевскому с просьбой «напечатать без имени и никому не читать как мое сочинение» (декабрь 1831 г., Б., 224). В его поэтическом наследии сохранился отрывок (1830 г.), где действующие лица (ими являются он и она) ведут «философский диалог» о жизни и смерти, о «тайнах гроба», о бренности бытия и о достойном человеке поведении перед лицом неизбежного уничтожения.

В ранней лирике поэта (20-е гг.) наблюдаются два типа организации лирического текста: авторский монолог вне «рамки», закрепляющей героя во времени и пространстве, и «драматическая» сценка со специфическими декорациями и диалогами. Первый тип текстов, как правило, разворачивает сюжеты как «диалектику души» героя, который присутствует в тексте как «чистая духовность»; монолог здесь - «текущее речение». Второй – в качестве основного элемента поэтической структуры включает столь любимый Баратынским «разговор», где

собеседником может оказаться не только «другой» как «реальное лицо», но Истина, Рок, Купидон и т.д. Кроме того, в диалоге явно обозначена речь только одного из участников: говорит один, другой – слушающий – находится как бы за текстом, но его присутствие ощущается, угадывается в «жестах», адресованных к собеседнику, в интонации вопросов, обращенных к «другому», в подхватах, создающих иллюзию общения и т.д. [8]. В поздней лирике второй тип почти совсем исчезает, две отмеченные формы сливаются, образуя лирический фрагмент нового типа (прямое обращение к «другому», выдержанное в форме ораторского выступления) [9].

Организация словесного речения у Баратынского обусловлена позицией лирического героя: герой есть говорящий, точка зрения говорящего раскрывается как бы изнутри; герой оказывается в позиции слушающего, и тогда его точка зрения конструируется в соответствии с позицией слышащего; наконец, герой воспроизводит собственную речь, точнее передает впечатление от звучащего голоса, услышанного как бы со стороны. Таким образом, лирическая форма у Баратынского почти всегда представляет собой фрагмент диалога («редуцированный диалог»), где роль второго участника сводится к молчаливому присутствию. Известная миниатюра Баратынского *«Мой дар убог, и голос мой не громок»* (1828) построена так, что точка зрения героя вбирает в себя одновременно позицию и говорящего, и слушающего: качество звучащего голоса, как отмечают современные лингвисты-культурологи, может получить оценку только с позиции слушающего, воспринимающего [10] (напр., *«сладкий голос»*, *«незвучный голос»* у Баратынского).

#### *«Звучащее» и «внимающее». Мифологема «голос» в «зонах» звучания и молчания*

Диалог, с точки зрения Баратынского, есть гармоничное взаимодействие *«звучащего»* и *«внимающего»*, и в этом смысле как онтологически, так и семантически значимыми оказываются *«голос»* и *«слух»* (см., напр., метафору *«ухо мира»* в *«Осени»*).

В человеческом бытии, располагающимся между полюсами *«живого»/ «неживого»*, подобной семантикой наделяются все предметы и явления внешнего мира. Семантику *«живого»* несет *«голос»*, тогда как *«безгласный»* означает *«мертвый»*, *«неживой»*. О.М. Фрейденберг истоки этого смысла ищет в мифологии: в античности *«говорение»*, или акт речения, есть акт одоления смерти, победы над мраком; надписи на гробницах, первые книги мертвых – гарантия воскресения [11]. Отмеченная выше оппозиция предопределяет систему эпитетов Баратынского: крик новорожденного – *«сладкогласный»* (голос живого, естественного, отвечающего законам природы [12]), голос толпы завистников или зоилов (*«злобы хлопотливой»*) – *«дикий»* (*«дикость»*) Баратынский связывает с нарушением общечеловеческих, нравственных норм, христианских заповедей) [13].

Поэтическое творчество Баратынского и литературный быт составляют единый текст, строящийся на обыгрывании мифологической образности. Баратынский иронизирует в письме к Н.М. Языкову: *«Кажется, бог поэтов ныне не Аполлон, но Гермес (фамилия начальника канцелярии, где числился Баратынский, была Б.А. Гермес. – Г.К.): кроме тебя и меня, служил у него когда-то Вяземский. Как бы написать ему стихи, в которых хорошенько похвалить его за то, что под его управлением Межевая канцелярия превратилась в Геликон»* (Б., 217). Парадоксальность ситуации усиливается еще тем, что, как упоминает в письме к своему брату А.М. Языкову Н.М. Языков, за Б.А. Гермесом закрепилась слава человека *«едва ли читать умеющего, едва ли знающего, что такое проза или стихи и даже не могущего слышать ни того, ни другого, потому что глух»* (Л., 271).

«Начала» и «концы» в поэтической мифологии Баратынского связаны мифологемой *«голоса»* [14]: обретение *«голоса»* – факт рождения поэта (*«Бывало, отрок, звонким кликом лесное эхо я будил...»*, [15] 156), утрата – факт смерти (*«Когда твой голос, о поэт, смерть в высших звуках остановит...»*, 340). Смерть «поэтическая» (ее поэтическая метафора – *«новоселье»*) и физическая не совпадают (см., напр., ироническое замечание П. Вяземского в письме к А.С. Пушкину: *«Баратынский другим образом плох, женился и замолчал»* [16]). *«Голос»* в поэтике

Баратынского приобретает значение одного из дифференцирующих признаков женского романтического идеала («голос нежный шалуны ласковой моей»; «сладкий голос» и т.д.). Помимо выражения значения «услаждения слуха», «погружения в сон, в мечту» (уводит к полюсу сна, но не безжизненности), эпитет несет формальную нагрузку, становясь знаком субъективного восприятия влюбленного, чей разум, как это обычно бывает, «утоплен», «опьянен». Не случайно, в «философических» письмах к матери (биограф и комментатор Баратынского А. Песков отмечает, что «поэтика и смысл писем составляют единое целое» [17]) поэт, используя мифологическую символику, выразил состояние «счастливого невежества», обаяние «чарующего голоса сердца»: «...но во мне говорит сердце – а оно безрассудно, все это правда, но язык его так сладок! Это песнь Сирены...» (Л., 70).

Между полюсами «звучание (голос)»/«молчание» находится промежуточная ступень – «шепот» («отсутствие звучания, звучности, произнесение без голоса»). «Шепот» – один из языков реального мира, «маргинальное» понятие, близкое к «тишине», «покою», «бездумности», в положительной семантике которых содержится признак, указывающий на принадлежность к иному миру. «Сладкий шепот моих лесов», «волшебного шептанья полный лес» – «словесные» формы выражения красоты здешнего мира, открывающегося человеку, отрешенному от языка цивилизации, и одновременно вести из другого мира, звучащие на непонятном, «темном» языке; эпитет передает ощущения, присущие человеку, пребывающему на грани сна/реальности. Таким образом, «шепотом» обозначается либо речь, скрытая от чужого взора в силу каких-то обстоятельств, либо вообще недоступная для понимания («забытый язык», «бессмысленные речи») [18]. Замена «голоса» «шепотом» – знак вершинных моментов человеческого существования: таков самозабвенный шепот человека, достигшего счастья («Отрывок из поэмы «Воспоминания»), или, наоборот, шепот тоскливой мечтательности человека, ожидающего счастья и гадающего о будущей судьбе (см. послание «К/ониши/ну» 1821 г.). В поэтическом мире Баратынского «шепот» – это голос мифологических персонажей (Купидон, искушающий героя в «Утешении», 1820, и «ласковый бесенок», уносящий его от «бездухной пыли» за тридевять земель в одноименном стихотворении 1828 г.; «нечисть», появляющаяся в авторской мифологии, восходит к фольклорным представлениям; известно, что, принципиально не соглашаясь с Пушкиным, в частности, с его поэтическими сказками, Баратынский искал свои способы переработки персонажей народной фантазии [19]), специфический способ их общения со здешним миром. Однако интерпретация «шепота», это качество поэтики Баратынского, характер его поэтического мышления, неоднозначна [20]: не исключается возможность прочтения демонологических персонажей как персонификации души самого героя. В таком контексте «шепот» – это голос души, естественный, «хтонический» ее слой, выражающий глубинное, нутряное, «забытый язык» [21].

Для поэтики Баратынского характерно тонкое разграничение смыслов слова и обыгрывание этих смыслов в поэтическом тексте. Так, содержательность приобретает для него фоника – редукция полногласия в оппозиции *голос/глас*. Использование форм одного слова (соответствующей литературной и языковой норме, современной для XIX в. или архаичной) дифференцирует изображаемые миры – здешний и инобытийный.

Очевидно, что оппозиция *голос/глас* создает определенную вертикаль в поэтической картине мира Баратынского.

«Голос» – знак индивидуального присутствия в мире, обретение звуковой «телесности», позволяющей человеку существовать в реальном мире, «заземление», «материализация» духовного. «Глас» – знак надмирного, всеобщего, надындивидуального. Таков «бесстрастный глас» Истины, сокрытой в могильном черепе, принадлежащем «усопшему брату», и недоступной пониманию живых («Череп», 1824). Это и «глас камней» – голос из небытия, принадлежащий к другому временному измерению, несущий память о прошлом и его оживление в обретенном звучании (Отрывки из поэмы «Воспоминание», 1820). Это и «глас» «сладкопоющих лир» – голос неземного блаженства («Богдановичу», 1824). Таков глас «высшей воли», Божественного

Провидения, которые предписывают человеку, помимо смирения (основного закона природы), обрекающего на пребывание в жизни, «*в грани узкие втесненной судьбою*», неизбежные испытания другого рода, связанные с жизнью страстей («*К чему невольнику мечтания свободы*», 1833). Так, «*глас*» приобретает значение онтологического понятия, предопределяя оппозицию покой/волнение – центральную для метафизики Баратынского. Именно «*глас*», реализуясь в единстве «*услышанного*» и «*звучащего*», сохраняет «*хтоническую*» истину в ее первозданности, без «перевода» на язык социального общения, язык обыденности. Это сгущенный «*голос*», из глубины взывающий, носитель трагической, противоречивой и неизбывной тайны мира. Но таков и «*пошлый глас, вещатель общих дум*» («*Осень*», 1836-1837) – голос поэта, погруженного в сон бытия, открытия которого не поднимаются выше обобщений известного порядка.

Соприкосновение миров предполагает, по Баратынскому, определенные формы «перевода» с одного языка на другой. Так, молодой поэт, обреченный на раннюю смерть (любимая тема элегий начала XIX в.), в своей прощальной песне «цитирует» прорицанье «*страшного голоса*» судьбы, как бы убедившись в ее правоте. Будучи оформленный как прямая речь, этот фрагмент отнюдь не является для автора выражением истины. «Вторичность» (как переосмысление услышанного поэтом) в данном контексте приобретает статус «неистинного». Проверкой Слова (особенно чужого) на истинность становится действительная (не элегическая) смерть поэта. Но у Баратынского поставлена под сомнение и сама возможность постижения «чужого слова» наивным юношей. Поэт расслышал только весть о собственной гибели, но не предостережение о вероломстве возлюбленной, поэтому песне, сочиненной поэтом, рисующей картину оплакивания юной девой могилы поэта, противопоставлена жесткая реальность, где возлюбленная замещена матерью, посещающей могилу сына. По Баратынскому, глухота, связанная с нравственной незрелостью, «идеальностью», незащищенностью от мира, с одной стороны, и поглощенность «земным» (хотя и духовным), с другой, – лишают поэта возможности «угадывать» законы этого мира.

«*Глас*» в своем первородном качестве содержится в поэзии, связанной с проявлением «героического», или «исторического». Участие самого поэта в историческом деянии, понимаемое как тождество слова и дела, – возможность приобщения к легенде и единственный приемлемый вариант творческого поведения. Так, идеалом для Баратынского в этом плане становится Д. Давыдов, который «*гласом бранных песнопений сердца бесстрашных волновал*» (107). Таковы метаморфозы собственного голоса, возвышенного до молитвы, демонстрирующей максимальную степень отчуждения поэта от себя, полное растворение (доходящее почти до распятия) в другом, в друге (см. посвящение сборника «*Сумерки*» «*Князю Петру Андреевичу Вяземскому*»: «*И возношу молящий глас: да длится Ваше упоенье, да скоро минет скорбный час!*», 272). Подобные метаморфозы «*голоса*» в «*глас*» вполне мотивированы осмыслением «*голоса*», вознесенного над миром, не принадлежащего земному бытию: в первом случае он становится голосом легенды, предания, во втором – голосом человека, по-христиански принявшего бытие, но сознательно избравшего позицию уединения, человека, находящегося «за чертой», взывающего к миру «*из глубины*». Парадоксален биографический факт: жена поэта, упоминая о портрете Баратынского, исполненном глухонемым, подчеркивает его сходство с моделью, не улавливаемое с первого взгляда (Л., 210). Понимание душ, достигаемое, несмотря на природную ущербность, – свойство артистической души.

Оппозиция *голос/крик* разводит близкие понятия по признаку интенсивности, временной протяженности и психической реакции (голос ожидаем, крик неожидан). «*Крик*» подобен «*шепоту*» в том, что он становится выражением предельности «*земного*», но с обратным знаком – это последняя степень звучности, громкости. «*Крик*» чаще всего ассоциируется с муками и страданием. «*Крик*» маргинален, так как отмечает переход в другое качество. Так, в поэтической интерпретации мифологического сюжета о Леде и Зевсе, принявшем облик лебедя, важна аналогия человеческого и божественного, которую реализует мотив познания мира как освобождения от безмыслия через естественное страдание [22]. «*Крик*» у Баратынского –

«превышение меры» голоса, его избыток (известно, что поэт считал губительной всякого рода избыточность в том смысле, что она ведет к обратимости понятий в их противоположность, Баратынский любил цитировать Панара [23]). Но именно «крик» как «некультурное», «дикое», «нецивилизованное», «не сдерживаемое разумом», по Баратынскому, - единственно возможный язык для передачи неожиданно открывшихся трагических истин о мире (см. синонимичные ряды в «Осени»: «негодования крик» – «воплъ тоски великой» – «падения ее (звезды) далекий вой»). См. интересное замечание И. Пильщикова, реконструирующее осмысление «языка» Баратынским: «Человеческий язык» в концептуальной системе Баратынского не является путем к постижению онтологических и экзистенциальных» [24].

Оппозиция *мертвого/живого* у Баратынского читается как отсутствие или наличие голоса. Мир, не имеющий голоса, лишен права на повествование, на вещание истины (Рим, горы, камни и т.д.). Мир проверяется на жизнеспособность наличием в нем голосов («голосистый соловей», «певцов пернатых голоса», песни пастухов, оглашающие долины, горы и леса и т.д.). В поэтической мифологии Баратынского даже Аид оглашается голосами поэтов («Элизийские поля»), переживающих новоселье.

Эпитеты «незвучный» и «негромкий», дающие оценку собственному голосу, поясняют его статус на шкале между полюсами «возвышение»/«понижение» и расшифровывают бытийную позицию – «на краю», «скромно», «со стороны». Степень звучности отнюдь не природное свойство; так, высшей степенью звучности обладает голос младенца, возвещающего о своем приходе в мир («отрок сладкозвучный»), или голос отрока, почувствовавшего тягу к рифмам. Для Баратынского важнее понятие «абсолютной звучности» (нечто подобное абсолютному слуху). Наименьшей степенью звучности обладает «глагол, что страстное земное перешел», то есть поэт, испытавший бытие и знающий его. Для Баратынского «убывание» звучности поэтического голоса соотносится с постижением тайны бытия, что и глушит этот голос. Поэтические итоги «Осени» дублируются в фольклорном: «Не положишь ты на голос с черной мыслью белый волос» (287). «Умолкшая Аониды» (340) - двойник поэта и одновременно метафора его смерти.

#### **Молва, слух, весть**

«Чужое слово» получает звуковое оформление (по В.Далю, слово и есть способность человека «гласно выражать свои мысли» [25]), персонифицируясь в *молве, слухе, вести*. В словаре В. Даля каждое из этих понятий определяется через ряд смежных, и таким образом исчезают семантические оттенки, разграничивающие их. В синонимическом ряду, объединяющем понятия, образованные от наименования функций человеческих органов (гортани, уха, мозга), имеется общее для всех (кстати, здесь не является исключением «*весть*», см., напр., значение слова «*вестовщик*» - «*разыскатель вестей, сплетней*» [26]) значение «*наговора*», «*наслуха*», «*огласки*». Для поэтики Баратынского характерно четкое разграничение всех этих понятий. Так, «*молва*» и «*весть*» закрепляются преимущественно в поэтическом тексте, тогда как «*слух*» - в эпистолярном.

В ранних письмах Баратынского (20-е гг.) преобладают «*слухи*», о которых он постоянно спрашивается у своих друзей, часто иронически их комментируя. И здесь преобладающей формой становятся «*московские слухи*» как необходимый атрибут «*московского бытия*» и «*московского текста*». «*Слухи*» для Баратынского «*неистинная информация*», поэтому возможность поверить в слух обязательно сопровождается аналитическими мотивировками характера и обстоятельств «жертвы слухов». Так, в письме 1828 г., сообщая А. Пушкину («*у нас разнесся слух, что тебя увезли*»), Баратынский иронически обыгрывает ситуацию вынужденного изгнанника, намекая на факты ссылки в пушкинской судьбе: «... а как ты человек довольно увозимый, то я этому поверил. Спустя некоторое время я с радостью услышал, что ты увозил, а не тебя увозили» (Б., 174). «*Слухи*» составляют оппозицию «*газете*», превращаясь в наиболее катастрофические моменты в более точный источник информации, чем газета, символизируя «живое», человеческое слово. Так, «холерная эпопея» 30-х гг., с одной стороны, «удостоверяется» слухами

(«...доходят слухи, что в Москве снова холера», Б., 203), с другой – поверяется анализом газетной информации («...вижу по газетам, что у вас не прекращается холера», Б., 205). У Баратынского есть все основания не доверять и журналам: один из них - «Москвитянин» опубликовал неточную информацию, пользуясь слухами [27]. Точность информации, особенно касающейся человеческих отношений, подчеркивается ссылкой на принесшего весть (напр., в письме к И.В. Киреевскому: «Мы очень боимся, не простудился ли ты вчера. Человек наш сказывал, что ты без шинели отыскивал жену мою, которая тебе очень, очень признательна за попечение о ней», Б., 201).

В письмах 30-х гг. «слухи» связаны преимущественно с бытовой информацией, не отличающейся особой достоверностью, в основном, касаясь «женских» эпизодов. Именно «весть» в 30-е гг. приобретает для Баратынского значение, с одной стороны, абсолютно точной информации (таковы вести из России для путешествующего с семьей по Европе Баратынского, ностальгирующего из «прекрасного далека» по России), с другой – предчувствий («дурные вести» 1833 г. от И. Киреевского о его слепоте; не менее дурные - «со всех сторон» - осенью 1840 г., вынудившие отказаться от проживания в Петербурге).

«Молва» для Баратынского – «авторитетное», но «сомнительное» слово, имеющее скрытого автора, оставшегося анонимом, «чужое» слово, претендующее на статус истины, но не обладающее ее достоверностью, «динамичное» слово, отличающееся способностью к быстрому распространению во времени и пространстве. Мифологема *молвы* предполагает понимание слова как мифологизированного, сотворяющего, несущего в себе креативную энергию. «Молва» двуедина по природе: будучи «бестелесной», «идеальной», и, следовательно, призрачно-неуловимой, она в то же время обладает некоторой «телесностью», материализуясь в слове. «Молва» соотносится с «преданием» по признаку «формализации устоявшегося», являясь, как и предание, формой слова, не обладая его поэтичностью. Творя по преимуществу «бытовой текст», «молва» выдает кажущееся за действительное, поэтому и получает у Баратынского такие эпитеты, как «болтливая», «гремучая», «разновещающая», имеющие значение «празднословия» – одного из христианских грехов. *Молва и Слух* – персонифицированное Нечто, предполагающее абсолютизацию либо слуха, либо голоса, находящееся вне зоны контакта, то, с чем не может быть диалога. См. выраженную в письме позицию Баратынского: «Лучше всего следовать правилу мадам Жанлис – поддерживать личные отношения, а сплетен не слушать» (Л., 367).

Познание мира для Баратынского приобретает характер «вглядывания», «вслушивания» в мир, это акт, в котором неразрывно слиты зрение и слух. В этом смысл позиции парнасского ученика, украдкой прислушивающегося «к хорам чистых дев» в парнасских дубравах (послание «Н.И. Гнедичу»). «Вслушивание» и «вглядывание» в мир означает переступание черты, разделяющий интеллект и органический мир. В пейзажной зарисовке водопада («Водопад», 1821), создающей иллюзию сиюминутного созерцания картины, открывшейся взору, преобладают слуховые ощущения. Синхронная абберрация зрения и слуха ведет к состоянию очарования, равнозначному потере разума, временному затмению, что и создает эффект понимания другого языка, принадлежащего мятежной стихии, вечной и неизменной, то есть «раскрывания слуха». Не случайно светская атака на женщину начинается со слуха («Их слух предубежденный я обольщал игрою струн моих...», 88). На другом полюсе – обратное, своеобразное отстранение от мира. «Слушать чужой голос», по Баратынскому, формула определенной позиции - «неучастия в жизни», также как и все в его мире, двоящейся. Вынужденное уединение сопровождается горестным вздохом - знаком недостижимости мечты («Дельвигу», 1819), добровольное - улыбкой умудренного человека, знающего жизнь, но не желающего быть посмешищем судьбы. Уединенный поэт, вытесненный из настоящего, прислушивается к времени, к векам, к Вечности. «Небытие», не имеющее голоса, может быть слышано только обостренным, особым слухом – «внутренним». Так, Финляндия - страна поэтических преданий, представляется поэту мифологическим миром, «краем земли», где он оказывается один на один с всепоглощающей бездной: «Во всем мне слышится таинственный привет обетованного забвенья», 8).

Но для Баратынского, который любое явление, любой факт воспринимает одновременно с двух сторон, «избыточное» близко к «ущербному». Поэтому способность современного человека слышать и видеть больше, чем дано простому смертному, ведет к роковой промежуточности, не зря поэт определяет поколение 30-х гг. как поколение «недоносков». Формула «читателя найду в потомстве я» рождается уже в ранней лирике, где отчетливо обозначается сознание собственной гениальности: «Свой век опередив, заране слышит гений рукоплескания грядущих поколений» (316).

«Слух» становится элементом диалогизации текста: в авторский монолог включается «чужая речь», переданная через слух, указывая тем самым на звучание другого голоса (напр., «За что в болезни роковой я слышу горькие укоры?», 307). В ранних элегиях появляется своеобразный протестующий жест, как бы запрещающий «чужое слово» (напр., в «Разуверении»: «не заводи о прежнем слова», 99, или в «Прощании»: «Не смейтесь, девы...», 307 и др.).

### *Пластика диалога и музыка души*

Определение стиля поэзии Баратынского как «дифференцирующего» (И.М. Семенко [28]) следует уточнить, опираясь на исследование содержательности наиболее показательных для него синтаксических конструкций, в частности, с противительным союзом «но» [29]. Любовь поэта к «дисгармонии» отмечал еще Н. Надеждин, определяя принцип поэтических композиций поэта как принцип фуги, видя в этом свойство гениальности [30]. Прочтение и интерпретация материала дает возможность сделать вывод о том, что ключ к пониманию наиболее важных для поэта романтических оппозиций (человек/природа, цивилизация/дикость, цельность/раздвоенность, поэт/толпа и т.д.) находится в этих конструкциях, несущих все бремя антиномий мира Баратынского. Подобные конструкции универсальны в тексте Баратынского, обнимая собой как философские размышления о глобальных вселенских проблемах, так и светскую полушутливую, полусерьезную болтовню, сопрягая космическое и интимное, они обнаруживают многофункциональность и семантическую неоднозначность союза «но».

«Но» у Баратынского - знак предупреждения о поспешности и категоричности общих истин.

Чаще всего «но» фиксирует финал, где фраза, им начатая, становится изящной, закругляющей концовки, а «но» выполняет функцию подведения к общему знаменателю того, что ранее, по ходу лирического переживания, разводилось («Во всем, что лишь в тебе встречаю, непостоянство примечаю, - но постоянно ты мила!», 305). Так, с одной стороны, обнаруживается шокирующая парадоксальность мышления поэта (см. любопытную интерпретацию поэтики Баратынского: «Если бы Вы были женщиной, они (мадригалы) скорее бесили бы нас тем презрением и холодностью, которых поэт не может скрыть даже под завесой угодливости и рифмованной любви», Л., 328), с другой - выражается право иметь отличное от других мнение. «Но» уточняет изменение понимания наиболее важных ценностей в лирических признаниях как следствие взросления, ведущего к решительному разрыву с прошлым, поясняет ошибочность юношеской позиции («Не призрак счастья, но счастье нужно мне», 12, «Не упоения, а счастья искать для сердца должно нам», 116).

«Но», как правило, отмечает у Баратынского появление оппозиции я/другой. Это фрагмент текста, где преобладают мотивы неслиянности с толпой, «выпадения» из общего ряда, непохожести на других («странности»), где поэт отстаивает право на возможность иметь собственную позицию, незыблемую и принципиальную («Но я, в неизвестности, для жизни жизнь любя... Я, невнимаемый, довольно награжден за звуки звуками, а за мечты мечтами», 10, «Но прихотям судьбы я боле не служу...», 31). Причем наряду с пониманием этой позиции как некоего волевого акта, присутствует и другое, в котором за видимой скромностью и смиренным принятием доли ощущается подавленная гордыня («Мой дар убог, и голос мой не громок, но я живу, и на земли мое кому-нибудь любезно бытие...», 128). «Но» дифференцирует человеческие типы, разводя их полюсам и обнаруживая в этой самой разведенности проявление универсального закона бытия (обыкновенному смертному дан выбор - «Две доли», 1823);

универсального поэтического закона (поэт, будучи причастным к обеим областям - «сияния и тьмы»), остается «нравственным» человеком). Логическая конструкция разговорного характера организована, с одной стороны, интонацией недоумения в грустном итоге, к которому оказался приведенным человек («*Но что же? Вне себя я тщетно жить хотел*», 22), с другой – ощущением безысходности от «возвращения на круги своя», к трудно переносимой повторяемости вечных истин, переживаемых в непосредственном бытии (см. усеченная форма: «*Что, наконец, поймет надменный ум на высоте всех опытов и дум, что? – точный смысл народной поговорки*», 145).

«*Но*» – знак вечного несовершенства, недостаточности, «*природной убогости*» или ущербности (хотя подобная самоаттестация, возможно, не лишена некоторой доли игры), то есть того недостатка, без которого нет доверия к красоте и гармонии, воспринимаемыми мертвыми, безжизненными, искусственными (см., напр.: «*Когда ж стихи мои найдешь, где складу нет, но чувство живо, ты их задумчиво прочтешь...*», 69). Об этом же рассуждение Баратынского в одном из писем [30].

«*Но*» знак двойственности или раздвоения, присущих герою поэзии Баратынского, прислушивающегося к своей душе и отдающегося ее порывам. Преимущественно две темы – поэтическая и любовная – оформлены синтаксическими конструкциями с союзом «*но*». Так, интонация самоуспокоения озвучивает неожиданно найденный для себя выход из безвыходной ситуации («*К Креницыну*», 1819). Раздвоением отмечена здесь аналитически развернутая духовная биография, где спор двух голосов едва намечен: один «эпически» излагает «историю души», принимая свершившееся как факт, второй – ее комментирует, опровергая, подстрекая, провоцируя, настаивая на невосполнимости потерь, усиливая тем самым горечь и боль. Этот момент уже отчетливо обозначается в раннем послании «*К... О*» (1821), где «*но*» уже становится знаком диалогичности. Необычность послания в том, что оно, не являясь письмом, создает ситуацию разговора, напоминающего светскую болтовню во время мазурки. «*Мужской*» голос здесь инициативен, но при этом предельно рационалистичен: ведя свою партию, он озабочен конечным итогом развивающегося любовного романа, который, согласно его наблюдениям, может быть плачевным; «*женский*» голос вводится сначала как косвенная речь, затем как прямая. Создавшееся в начале диалога впечатление согласия с его участницей (жест – кивок) снято логическими контраргументами, ведущими к вполне определенной цели: показать истинный смысл отношений, вывернув наизнанку то, что желательнее для нее («*Вам дорог я, твердите Вы, но лишний пленник Вам дороже; Вам очень мил я, но, увы! Вам и другие милы тоже*», 24). Психологический эксперимент имеет двойной итог: изящное завершение несостоявшихся отношений (разрыв), оформленное иронически, и вполне достойный «*мужской*» выход из «пикантной» ситуации (вместо ожидаемого оправдания в своих действиях – нападение и затем жест – поклон как знак прощания). В «*Признании*» (1823) несостоявшийся диалог организован двумя противоположными мотивами: поражающее обнажение героем глубин своей души, стоящее на грани цинизма, и признание в собственном бессилии перед властью обстоятельств, судьбы. Однако вместо традиционных для любовной элегии оправданий (в измене или в охлаждении) здесь, несмотря на мгновенные проявления своеобразного «*провоцирующего*» жеста, подающего слабую надежду («*Душа любви желает... Грущу я...*», 110), одновременно появляется и жест «*отсекающий*», «*отгораживающий*» («*...Но я любить не буду вновь; вновь не забудусь я...но и грусть минует...*», 110), отнюдь не связанный со стремлением причинить боль участнице диалога («*Верь, жалок я один*»), но и не оставляющий места «человеческим слабостям» в душе разочарованного героя. Прогнозируя ситуацию (что находит выражение в замещении слова визуальным изображением), в которой судьбы бывших любящих неизбежно пересекутся (так, здесь имеет место достигшая ее ушей *весть* о женитьбе), он в аналитическом комментарии по ходу этой картины «оправдывает» возможный в будущем поворот судьбы примирением с обстоятельствами, демонстрируя необоримость всевидящей насмешницы-судьбы.



Жесткость решения о разрыве мотивируется еще более жестким программированием будущей судьбы, которое должно подать утешение, смягчив боль.

В послании «Дельвигу» (1823) двойной союз «но» отмечает этапы движения мысли, виртуозные ее повороты в диалоге рассудочного адресата и пылкого влюбленного – автора. С одной стороны, союз «но» готовит появление «чужой речи» – отторгаемого фрагмента, она и вводится как прямая речь, звучащая издевательски; так подчеркивается неделикатность друга, предстающего в роли психолога, знатока женской души, способного разглядеть ее ухищрения, предостеречь и остудить наивного друга, готового попасть в расставленные сети. С другой – этим же союзом отмечен жест, свидетельствующий об исчерпанности аргументов не только против дружеской пронизательности, но и против собственного увлечения («*Но не находит в ней отрады душа смятенная моя*», 105). Собственно монологическая часть уже не нуждается в подобном оформлении: перебирание возможных вариантов судьбы в гипотетическом сюжете (по принципу «или – или») предстает как самостоятельно принятое решение, без навязывания чужой воли. Нечто подобное и в «Оправдании» (1824), где содержательность первого «но» - в попытке объяснить свои человеческие слабости, присущие поэтической натуре и всегда неизбежные в отношениях, второго – в своеобразной «литературной» мести, связанной как с исчерпанностью аргументов, так и обидой за непонимание. Наконец в «Осени» (1836-1837) «но» – знак абсолютной безнадежности, непроницаемости, безысходности. Появившись в «геометрическом центре» (9 строфа из 16), где воссоздается гипотетически ситуация прорвавшегося крика, предупреждающего мир о трагедийном смысле бытия, союз «но» оформляет финалы 14 и 16 строф, варьируя мысль о непередаваемости внутреннего опыта и бессмысленности существования.

Проблема несостоявшегося диалога упирается в проблему языка. Для Баратынского язык общения многослоен, в нем выделяются древний слой - хтонический («птичий язык» или язык природы), современный как наиболее поверхностный (язык современного светского общества) и «космический», «надмирный», «божественный». Истина, согласно представлениям поэта, существовала в дологическом языке древнего человека и была ему дана в непосредственности бытия, слитого с переживанием («Приметы», 1839). Сохраненная в языке народных преданий, пословицах, поговорках, то есть в фольклоре («Старательно мы наблюдаем свет ...», 1828), она зашифрована в языке судьбы для человека, развращенного интеллектом, и потому недоступна ему.

#### Примечания

1. Свою изменившуюся позицию Баратынский в письме к Н.В. Путьте (ноябрь 1826 г.) определяет следующим образом: «Из действующего лица я сделался зрителем, и, укрытый от ненастья в моем углу, иногда посматриваю, какова погода в свете». Письма Баратынского цитируются по изданию: Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. Далее принято следующее сокращение: Б., 1987, 170. Страницы указываются в тексте после цитаты. «Философия тихого счастья» – поэтическая формула для 20-х гг. – становится для поэта воплощенной реальностью в 30-е годы.
2. См. замечание о Баратынском И.В. Киреевского: «... Чем больше его знаешь, тем больше он выигрывает». Цитируется по: ЛН.Т.16-18. М., 1934. С. 254.
3. Цитируется по: Летопись жизни и творчества Е.А. Баратынского /Сост. Песков А.М. М., 1998. С. 329. Далее принято сокращение: Л., 329. Страницы указываются в тексте после цитаты.
4. О мифологеме пира см.: Русские пиры. С.-Пб., 1998; Философия пира. М., 1999; Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
5. О мифологеме бала см. несколько статей Т.Н. Юрченко, в частности: Юрченко Т.Н. Бал в повести А. Бестужева-Марлинского «Испытание» // Культура и текст-99: Пушкинский сборник. СПб.–Самара–Барнаул, 2000.
6. В письме к жене Баратынский выразил свое отношение к переписке: «Что за ничтожное занятие – писать... Я не скажу никогда нужного мне, как все эти обороты, без коих не обойтись ни в одном письме, не уверили бы тебя, будто я пишу к тебе так, как к любой другой...» (Л., 226-227).
7. См. иронический пассаж в письме А. Мельгунова С. Шевыреву: «Они (Хомяков и Баратынский – прим. Г.К.) никогда друг с другом не говорили. Я уверен, что если они свидятся и поспорят, то хоть сколько-нибудь

*вылечатся от страсти оригинальничать наперекор истине и убеждению. Ничто так не исправляет, как собственный недостаток в чужом: это славное дело»* (Л., 277).

8. Об адресованном слове как тенденции к многосубъектности лирики см.: Неумоина Е.Г. Адресованное слово в элегии Баратынского// Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1975. Вып. 2. С.177-179.

9. Этот момент в свое время отметила И.Л. Альми. См.: Элегии Е.А. Баратынского 1819-1824 годов //Вопросы истории русской литературы. Л., 1961.

10. Черданцева Т.З. Коллокации со словом *голос* (на материале итальянского языка и буквального перевода на русский // Фразеология в контексте культуры. М., 1999.

11. Фрейденберг О.М. Указ. соч. С. 121, 124, 128.

12. См. замечание Баратынского о языке ребенка в письме к матери: *«Левушка произносит пока лишь некоторые звуки на неведомом языке...»* (Л., 246).

13. П.Вяземский, отмечая нравственную основу Баратынского при необыкновенном даровании, использовал специфическую – одористическую - лексику: *«Чем больше его растираешь, тем он лучше и сильнее пахнет»* (Л, 181).

14. Понятие «голос» активно использует русская критика начала XIX века: *« И голос сих песней (голос Жуковского) пробудил нашу родную поэзию»* (рецензия В. Плаксина в «Сыне Отечества» за 1828 г. Л., С. 228), *«Голос Баратынского услышали мы в «Осени», и почти не узнали его»* (рецензия Н.Полевого, 1837 г., Л., 343).

15. Стихотворения Баратынского цитируются по изданию: Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982 /Серия «Литературные памятники». Страницы указываются в тексте в скобках сразу после цитаты.

16. Аналогичные опасения выражали П. Вяземский, А.С. Пушкин и др. По наблюдениям шведского ученого-русиста Хетсо Гейер «голос» употреблен до 32 раз в поэзии Баратынского, что составило коэффициент 0,26. См.: Хетсо Гейер. Лексика стихотворений Лермонтова. Oslo, 1973. В таблице «Список 50 самых активных глаголов, существительных, прилагательных» произведен подсчет указанной лексики у Баратынского. С. 38.

17. Песков А.М. Указ. соч. С. 71.

18. Пильщиков И.А. Понятия «язык», «имя» и «смысл» в концептуальной системе поэтического мира Баратынского// Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 29. 1992. С.17.

19. См. письмо к И.В.Киреевскому от июня 1832 г. (Б., 244-245)

20. Песков А.М. Взгляд на жизнь и сочинения Баратынского// Летопись жизни и творчества Баратынского. С. 18-19.

21. Пильщиков И.А. Указ. соч.

22. Безмыслие понимается Баратынским двояко. См. в письме к матери: *«Не лучше ли быть счастливым невеждою, чем ученым несчастливцем? Не ведая того блага, что есть в науках, я ведь не ведал бы и утонченностей порока?»* (Л., 70).

23. Цитата из Панара использована в предисловии Баратынского к отдельному изданию поэмы «Наложница»: *«Избыток холодности есть безрассудство, избыток деятельности – шумливость, избыток суровости – жестокость, избыток тонкости – хитросплетение, избыток бережливости – скупость, избыток удалства – безрассудность, избыток угодливости –низость, избыток доброты становится слабостью, избыток гордости – высокомерием»*. Цитируется по изд.: Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951.С.427.

24. Пильщиков И.А. Указ. соч.

25. Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 1.С.221.

26. Даль В.И. Указ. соч. Т.4. С.333.

27. На неточность обратил внимание А.М.Песков в примечаниях составленной им Летописи См.: Песков А.М. Указ. соч. С.372.

28. Семенко И.М. Баратынский // Семенко И.М. Поэты пушкинской поры.

29. См.: Козубовская Г.П. Баратынский и проблема творчества. АКД. Л., 1980.

30. Н.Надеждин «Две повести в стихах» Баратынского и Пушкина // «Вестник Европы». Январь 1829. С. 151-171.

31. См. письмо к П. Вяземскому от лета 1829 г. (Б., 185).