

## К вопросу о жанровой идентификации и горизонте читательского ожидания (Е.А. Баратынский «Осень»)

С.А. Ромащенко  
НОВОСИБИРСК

«Осень» Е.А. Баратынского относится к таким текстам, которые, начиная с момента опубликования, признаются разными читательскими группами как уникальные, единственные в своем роде, безусловно значимые. Так, уже в раннем отклике на стихотворение С. Шевырева, который сборник 1827 года оценил тенденциозно, в отношении к «Осени» тон меняется. Современное же состояние изучения представляет собой соотношение многоаспектности и глубины подходов.

История написания и опубликования «Осени» тесно связана с циклом «Сумерки». Состав «Сумерек» предполагает четкое соотнесение с понятием «авторского цикла» и определяется замыслом самого автора.

Жанровая природа стихотворения на фоне общей тенденции к размыванию жанровых границ не оставляет сомнения. По словам И.М. Семенко, «в стихотворении “Осень” поэт *тщательно* воссоздает жанр описательно-медитативной элегии» [Семенко, 1970, с. 282; курсив автора – И.С.]. «Звучат тона сентименталистской и предромантической медитативной элегии, с ее “сладостной” меланхолией». И далее уже до самого конца развертываются два других параллельных ряда, также осложненных метафоричностью: жатва созревших хлебов и жатва «дум», полновесное довольство земледельца и опустошающее «разуверение» мыслящего сознания, отрадный «пир» сельского орадея и могильный привкус «брашен» и «плодов» орадея «жизненного поля». Подробно и обстоятельно доказывается соотнесенность жанровой природы «Осени» с Ломоносовым, Державиным и Карамзиным [Семенко, 1970].

Фон современного восприятия не может быть полон без учета предполагаемого биографического контекста. Так Е.Н. Купреянова и И.Н. Медведева сопоставляют настроение «Осени» с катастрофой, постигшей в 1836 году

---

© С.А. Ромащенко

П.Я. Чаадаева, автора «Философических писем», навлекших на него гонение, а также Е.Н. Купреянова отмечает, что сам поэт (Боратынский) дал ключ к пониманию конца стихотворения и его общего настроения.

Справедливо ставшее общепризнанным в литературе о Боратынском мнение Е.Н. Купреяновой, что образ упавшей «в бездонность» звезды связан с гибелью великого поэта – Пушкина, повлиявшее на доработку последних строф стихотворения. «Только прочитав всю “Осень”, мы осознаем, как далек здесь Боратынский от меланхолической “осени” своих предшественников; осознаем философский, вселенский масштаб его скорбного прощанья», – отмечает И.М. Семенко по поводу трагизма и глубины переживания.

Л.Я. Гинзбург, называя «Осень» «великим стихотворением» подчеркивает одновременно и его «элегичность» и свойственную его ранним медитативным опытам риторичность, перешедшую на новый уровень: «В “Осени” строфа-единица лирического сюжета, строящая единый символический ряд (осень в природе – осень в жизни человека). Но почти каждая строфа обладает и своим замкнутым метафорическим сюжетом, объемля, в свою очередь, более дробные поэтические символы» [Гинзбург, 1974, с. 85]. Вопрос о жанровой природе заметно усложняется. Индивидуализированность контекста усиливается за счет глубоких смысловых смещений, о которых пишут наиболее известные исследователи поэтики Боратынского, например, И.Л. Альми, Е.В. Купреянова, И.М. Семенко, Л.Я. Гинзбург, С.Г. Бочаров, М.Н. Дарвин, Л.Г. Фришман. Именно эти «смещения» позволяют исследователям столь глубоко изученного найти новые причины уникальности текста, его «вершинности». Для нас представляет интерес вопрос о природе заданных текстом читательских установок, определенных конвенций, в том числе и жанровых, нарушаемых или закрепляемых наиболее актуальным уровнем художественного целого – композиции стихотворения. Демонстративность композиции подчеркивается не просто делением на строфы и их нумерацией, но и маркировкой заглавия (из 27 текстов в составе «Сумерек» заглавиями отмечены 17). «Осень» может задавать в равной степени как метафорический, так и символический контексты. С одной стороны, метафора текстуально задана (вечер года – осень дней), с другой стороны, соотношением сопоставления контекст значений не исчерпывается: например, М. Эпштейн отмечает тематический характер «осенних» мотивов, пронизывающих творчество поэта и являющихся его своеобразным «центром»: «Впервые в центр поэтического творчества ставится тема оскудения природного мира, покоряемого цивилизацией, и соответственно духовного оскудения самого человека» [Эпштейн, 1990, с. 215]. Как отмечает Н. Фрай, «существующий в литературе мотив, связывающий смерть бога с осенью или закатом солнца, не обязательно означает, что речь идет о боге флоры или о боге солнца; такая соотнесенность указывает, прежде всего, на его способность умирать...» [Фрай, 1987, с. 235] Отмечаемый исследователями «трагизм» стихотворения Боратынского получает свое мифопоэтическое обоснование<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. Фрай в очерке «Анатомия критики» связывает понятие «миметического модуса» с жанровыми предпочтениями и способностью героя к действию. Говоря о «дионисийских» трагических сюжетах, автор подчеркивает мар-

Тот факт, что композиционно «Осень» делится на строфы, помимо интонационно синтаксической и смысловой упорядоченности, имеет отношения и в определенной степени к жанровой индексации. Так, помимо лирических и эпических поэм, «лирические описания и раздумья, произведения балладного типа часто облакаются в строфическую форму» [Холшевников, 2004, с. 126]. Однако в нашем случае строфы еще и пронумерованы. При этом не существует ни малейших сомнений в медитативной природе текста с точки зрения его композиции. Лишь строфы I, II, III, IV, V, почти целиком состоят из описаний изменений в природе и представляют собой имитацию повествования. Баратынский предельно конкретен в строфах об осени, откровенно метафоричен в XVI строфе, где речь идет о зиме.

Несомненна связь «Осени» не только с культурным контекстом времени и жанровой традицией, но и с мифопоэтическими универсалиями, которые обуславливают эти традиции. Так поэтическая проработка «земледельческих» метафор, обладающих сюжетогенным потенциалом, находит свое подтверждение в концептуально значимых работах, в первую очередь, конечно, О.М. Фрейденберг [Фрейденберг, 1936], Д. Фрейзера [Фрейзер, 2006], М. Элиаде [Элиаде, 2005], и т.д. Общим местом является уподобление житейски-реальных действий символически понятым ритуалам взаимодействия смертного человека с космосом, смертью, рождением: «Общественный человек в своем повседневном быту делает то же, что делает ежедневно небо, солнце и земля: его жизнь поэтому есть сплошное повторение космических действий, пусть и своеобразно понятых, то действительное повторение, которое и создало такую удивительную вещь, как обряд» [Фрейденберг, 1936, с. 54], – и если первобытный охотник осмысляет мир как непрекращающуюся борьбу за источник жизни (мясо зверя), то земледelec по-своему переосмысляет систему повторов: «...действие еды есть одновременно и жертвоприношение и нечто, связанное с образами рождения, соединения полов, смертью и воскресением; а жертва есть мучное изделие, хлеб, который одновременно мыслится молодым животным, а то и вочеловеченным божеством» [Там же, с. 59]. Повторы и параллелизм конструкций в стихотворении Баратынского подчеркиваются, маркируются, обнажаются достаточно демонстративно:

А ты, когда вступаешь в осень дней  
Ортай жизненного поля

.....  
Ты также ли, как *земледел*, богат? <sup>1</sup>  
(здесь и далее курсив наш – С.Р.)

---

гинальную природу героя (полубог) и отмечает отличие «элегического» от «трагического»: «В элегическом сказании смертность героя – естественное свойство, признак его человеческой природы, в высокой миметической трагедии она, кроме того, еще явление нравственного и социального порядка» [Фрай, 1987, с. 236].

<sup>1</sup> Здесь и далее стихотворение Баратынского «Осень» цит. по: [Баратынский, 1983, 295-301].

Анафорический повтор («и ты, как он...») соединяет 2-ю и 3-ю строки VII строфы, композиционно тяготея к VIII строфе, переломной в композиционном плане. Однако параллель «человек – природа» разворачивается в III строфе по отношению к следующим двум («А между тем досужий *селянин*...»). Параллелизм повествовательно-описательных конструкций тоже очевиден: «луч» в I строфе соотносится с «серпом» в IV, соответственно «росой затопленные равнины» – «сжатым бороздам», «холмы» – «хлебным скирдам». Есть и менее очевидные параллели: «сияние хладное» и «неверное золото» солнца противостоит «отрадному теплу» в избе «досужего селянина», синтаксический параллелизм и общее слово «свой» соединяет далекие, казалось бы, вещи: «своих дубров и холмов зимний вид» – «своих трудов благословенный плод», который в IV строфе назван «плодом годовых трудов». Как было сказано выше, композиционные функции повествования постепенно ослабевают и 6 строфа уже полностью медитативна. К тому же, она представляет собой одно большое сложноподчиненное предложение, переходящее в VII строфу и связанное с ее первой строчкой («Ты также ли, как земледел, богат?»). Возможно, существует менее очевидная причина выделенности этих строф. Единичность «И вот сентябрь!» связывает I и II строфы и те части первых предложений, которые синтаксически расподоблены (в I строфе нет переноса, во II таким образом актуализируется слово «подходит»). Однако слово «восход» тоже содержит сему движения. Строфическая организация (ававсdcdee) из 10 строк выдвигает 2 последние рифмующиеся строчки в зону пристального внимания читателя, который, как мы покажем далее, по условиям жанра мыслится и как «слушатель». Так в I строфе семантика «умолкания» («умолкли птиц живые голоса, // Безмолвен лес, беззвучны небеса») дополняется «потемнением» реки и неба во II, а в III «запенившаяся» река превращается в «застылый ток». И далее эти две последние строки будут метафорически и символически связаны не просто и безмолвием и застыванием, но и с прямо обозначенной смертью. Даже «скирд золотоверхий град» в IV строфе представляет собой скрытую ассоциацию с хлебом как принесенным в жертву телом Бога:

Отрадное тепло в его избе,  
Хлеб-соль и пенистая брага;  
С семьей своей вкусит он без забот  
Своих трудов благословенный плод!

В V строфе, таким образом, «благословенный плод», синтаксически уподобленный «зимнему виду» дубров и холмов, тоже напоминает разделенного, убитого и воскресшего: «Самый термин, обозначающий раздробление хлеба... это разрывание, расчленение, разнятие по частям, с целью вкушения, тотемного бога-животного» [Фрейденберг, 1936, с. 62]. Упоминание о «пенистой браге», параллельной «пенистой реке», завершает картину символического пира-жертвоприношения, который, тем не менее, назван «святым торжеством»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Растирание, раздробление, разделение и размельчение растительного «тела», омонимичного телу и животного и самого Бога, по утверждению О.М. Фрейденберг, превращается в устойчивый поэтический мотив. Помимо

Логичным было бы привести и упомянутые Дж. Фрейзером аграрные ритуалы, в которых для обеспечения стабильного урожая и благополучия либо умерщвляли при первых признаках старения вождя (жреца, богочеловека), либо подменяли его временным правителем, который и принимал смерть вместо властителя в положенное время [Фрэнгер, 2006, с. 356].

«Считалось, вероятно, что души принесенных в жертву людей возвращались к жизни в виде колосьев, которые взошли на их крови, и во второй раз находили смерть во время жатвы» [Там же, с. 357].

Поэтическая традиционность уподобления поэта царю, жрецу, богочеловеку противостоит не менее сильной – пророку, сеятелю, пахарю, земледельцу, т.е. одновременно и жертве, приносимой во имя выживания большинства, и источнику творящего, животворного начала (духовной пищи). Начиная с 6 строфы и «осень дней», и «оратай жизненного поля» получают метафорическое истолкование, которое могло бы рассматриваться как развернутая аллегория. Л.Я. Гинзбург говорит о «едином символическом ряде» и «замкнутом метафорическом сюжете» в рамках одной строфы [Гинзбург, 1974, с. 85], Ю.М. Лотман характеризует поэтику «центрального» в творчестве Баратынского стихотворения как «замену объективности точкой зрения», когда «метафора терминологична, а термин метафоричен»<sup>1</sup> [Лотман, 1996, с. 516], Л.Г. Фризмэн, называя стихотворение «Осень» в жанровом отношении «элегической медитацией», определяет его как включенное в сквозной сюжет «антитезы одинокой, возвышенной творческой личности и враждебной ей толпы» [Фризмэн, 1983, с. 546].

Как явствует из отмеченных и далеко не единственных интерпретативных вариантов, мифологический субстрат реализуется в виде сквозного метафорического сюжета о трагичности выбранного поэтом пути бессмысленного приобщения к вечности и попытки быть услышанным<sup>2</sup>. Однако роль «заместительной жертвы», которая обеспечивает источник плодородия, может быть воплощена в эстетически совершенном произведении на более сложном уровне, несмотря на то, что поэт демонстративно включается в узнаваемую модель и не скрывает отсылку.

---

бернсовского «Джона, Ячменное зерно», где муки «растирания» связаны не с хлебом, а с вином... По словам Дж. Фрэнгера, существует особая связь между культом Адониса (умирающего и воскресающего в определенное время) и страхом перед непредсказуемостью «щедрой» природы: «Радостно приветствовать возрождение растительности и оплакивать ее увядание земледельческие народы побудило отнюдь не туманное поэтическое чувство» [Фрэнгер, 2006, с. 356].

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман определяет аллегорический сюжет как очевидно воплощенный: «Зима же совершенно недвусмысленно выступает как смерть. Стихотворение завершается торжеством зимы, неизбежностью власти смерти. Но в природе смерть – это новое зачатие. В поэзии она – конец всего. Воскрешение в новой жизни поэта, согласно глубоко трагическому мировоззрению Баратынского, не дано» [Лотман, 1996, с. 520].

<sup>2</sup> «Гармоническое зрение оборачивается слепотой. Переход к истине – прорыв в пространство пустоты» [Фризмэн, 1983, с. 519].

Говоря о «глубинности того, что ...именуется тектоническими уровнями литературного произведения», В.И. Тюпа [Тюпа, 2006, с. 98] справедливо замечает, что «эстетическая актуализация художественного целого в последней глубине своей есть *ритмизованная мифологизация сюжета*. На этом уровне художественной реальности всякая причастная ей личность (персонажа, автора, читателя) идентифицируется с универсальной индивидуальностью «я-в-мире» (экзистенцией), с той или иной архитектурной формой внутреннего присутствия во внешнем мире» [Тюпа, 2006, с. 98]. Фактор ритма, таким образом, не только формирует подлинную природу лирического текста, но и вовлекает читателя в переживание «общего» как индивидуального, эмоционально значимого.

Ритмическая организация стихотворения Баратынского, написанного пятистопным ямбом, не является однородной: в стихотворении «Осень» из 160 стихотворных строк **22** являются собой впервые встречающиеся в данном тексте вариации пятистопного ямба. Распределение их неравномерно:

I, II, IV, VII – содержат по 3 и 4 впервые встречающиеся вариации. Соответственно, 3, 5, 10 содержат по два варианта, по одному содержат VI, VIII, XIII, XIV, а строфы IX, XI, XII, XV и XVI не содержат ни одной строки, ранее нигде не встречающегося варианта. Кажется при первоначальном, поверхностном анализе ритмической структуры, нарастание «монотонности», достигающее своего апогея в IX, XII, XV и XVI строках связано с усилением темы смерти и жертвоприношения. Так, в IX строфе возникает «воплъ тоски великой», который нарушает естественный ход времени в мироздании: «ветренная младость» содрогается «костью», а в младенце с игрушкой умирает не только радость жизни – «заживо в нем умер человек». В XI строфе целый ряд слов напрямую выражает дошедшее до последнего предела «умирание» всего живого, в том числе и души («последнее вихревертенье», «запоздалый лепет», «удушит», «мертвящий душу хлад»). В XII строфе возникает пространственная маркировка смерти и вечного невозвращения – «животворной» выступает «скорбь», а видения земли уподобляются праху. Упоминание о «пределе» земного бытия, который предстает как иллюзорный «цветущий брег», дополняется целым рядом конструкций, которые вступают в отношения сопоставления («возмездий край» соотносится с «цветущим берегом», с «благовестящими снами» и «мятежными голосами бытия»). Образ утекающей в бездонность «звезды небес» в XV строфе уравнивает смерть и рождение, что, безусловно, является наиболее архаическим постулатом мировосприятия и противоречит взгляду человека нового времени на рождение отдельного существа как целой вселенной. Именно в этой строфе воспроизводится образ антропоморфной вселенной, уподобленной человеческому телу («ухо мира», которое поражается «воем» падающей звезды). Монотонность («однообразие») отмечено в XVI строфе, завершающей стихотворение, на уровне ключевых слов и смысловых пар:

Со смертью жизнь, богатство с нищетой –  
 Все образы години бывшей  
 Сравняются под снежной пеленой,  
 Однообразно их покрывшей.

Метафора снежной пелены, синхронизирующей и смерть природы, и утрату власти над ритмом, выразительно воплощается в образе голой земли «в широких лысинах бессилья». Упоминаемый в IX строфе «негодованья крик», «воплъ тоски великой», в XII уравнивается «бытия мятежными голосами». В рамках данной статьи хочется лишь заметить, что возможные параллели с изображением причин творческого бесплодия у других современников Баратынского включают и «мятежное наслаждение» у Пушкина<sup>1</sup>, «разлаженные струны» Дениса Давыдова, «рассудка память печальную» К. Батюшкова, «нужды и заботы», в которых вязнет, как в болоте, лирический герой Кюхельбекера, «тишина опустошенья» А. Дельвига. Сопоставление этих вариантов выходит за рамки поставленной задачи, но нелишне заметить, что «мятежный» и «унылый» в качестве двух смысловых доминант объединяют различное видение поэтами момента творческого вдохновения и противоположного ему состояния.

Совсем иначе инструментируются строфы, в которых речь идет о движении годового цикла. I строфа, естественно, содержит оригинальные ритмические варианты:

И вот сентябрь! Замедля свой восход,	– о – а – э – о – о
Сияньем хладным солнце блещет,	– а – а – о – э –
И луч его в зеркале зыбком вод	– у – о – а – ы – о
Неверным золотом трепещет.	– э – о – – – э –

Собственно оригинальным, безусловно, выступает здесь вариант 1 строчки (5 полноударных стоп), который повторяется во 2 и 3, но варьируется в 4 (пиррихий в 3 стопе). Он же является и наиболее частотным (встречается 26 раз), наименее частотными (фактически ритмическим курсивом) являются варианты 2348, 25610, 12610, 246710, 125810, 12810, 126810, 26910, 1246810<sup>2</sup>. Не случайна их прямая семантическая связь. Так 4 строфа, вводящая в поле читательского восприятия «досуженного селянина», содержит выделенное упоминание об орудии сельского труда – серпе («С серпом он в поле поспешает»). Именно серп привносит в общий позитивный тон строфы, описывающей время жатвы, прямо противоположные коннотации, расширяющий контекст воз-

<sup>1</sup> У К. Батюшкова в стихотворении «Тебе ль оплакивать утрату юных дней?» возникает антитеза пушкинскому «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением» – лирический герой воспеваает зрелую женщину, которая своей страстью оживит и мертвый камень. Для нас интересно упоминание «осени дней» («И в осень дней твоих не погасает пламень») в противовес Баратынскому, у которого зрелая женщина, открывающая свои стареющие плечи, названа «Афродитой гробовой» (стихотворение «Филида каждою зимою...»).

<sup>2</sup> Номерами обозначается слог, содержащий ударение, например, 26910 выглядит следующим образом : – о – – – а – – ы и (Пред Промыслом оправданным ты ниц...). При этом местоимение «ты» принимается нами за полноударное слово.

можных заимствований. Сравним с наиболее вероятным примером из К. Батюшкова – «Выздоровлень» (1807):

Как ландыш под серпом убийственным жнеца  
Склоняет голову и вянет,  
Так я в болезни ждал безвременно конца  
И думал: парки час настанет.

Скирды и снопы, упоминаемые в связи с воспроизведенной картиной, заменяют дикие «холмы» из 1 и 3 строф. Именно та строчка, содержащая ритмический курсив (25610), где вертикаль заменяется горизонталью, описывает движение «вдоль жнивы» и включает в ряд первичных представлений о вывозе снопов с поля. Однако мифотектонические уподобления жатвы – смерти, которая завершится воскресением, провоцируются самой жанровой установкой: аллегорический план последующих строф, где поле приобретает эпитет «жизненное», актуализирует весь набор глубинных коннотаций<sup>1</sup>. Поэтому «хлебных скирд золототерхий град», окружающий крестьянские хаты, подготавливает строчку «Дни сельского, святого торжества!», где тоже содержится вариант с пиррихием на первом слове (12610). Возможная параллель с литургической обрядностью не только не скрывается контекстом, но, как нам кажется, и подчеркивается («С семьей своей вкусит он без забот // Своих трудов *благословенный плод*»).

Завершающее V строфу двустипше содержит дважды повторенное местоимение «своих», повторится оно и в 6 строфе («Готовятся подать *свои плоды*»), и в VII («Считай *свои приобретения*»), в IX («Костями бы среди *своих забот* содроглась ветреная младость»), в X («Проси, сажай гостей *своих* за пир»), XI («Пусть в торжестве насмешливом *своем* ...»), в XIII («Знай, внутренней *своей* вовеки ты не передашь земному звуку», «И легких чад житейской суеты не посвятишь в *свою науку*»)<sup>2</sup>. Экзистенциальный план отмеченного повтора усиливается тем, что утверждение «Знай, горняя иль дольная, она // Нам на земле не для земли дана» прекращает череду повторов: в XIV строфе местоимение «тот» включено в вариации на ту же тему:

Но не найдет отзыва *тот* глагол,  
Что страстное земное перешел.

И только в последней строфе вновь появляется местоимение, но уже другого плана:

<sup>1</sup> «Повозку мы видим в качестве непосредственного олицетворения божества, и есть целый ряд свидетельств, говорящих о ней как о храме, “передвигающемся храме”. Наконец, покойник едет на ней обновляться в земле, и брачащиеся непременно едут на ней пред браком; в обрядах плодородия ей дана отдельная роль, и на ней происходят обвозы фалла, как и обрядовая езда женщин» [Фрейденберг, 1936, с. 211].

<sup>2</sup> I и II строфы тоже отмечены данным повтором: «...замедляя *свой* восход», «*свои* серебристые узоры», «своих дубров и холмов зимний вид».

Перед *тобой* таков отныне свет,  
Но в нем *тебе* грядущей жатвы нет!

Вполне понятно, что притяжательное местоимение «твой» появляется лишь после того, как в VI строфе возникает обращение к «оратаю жизненного поля»: «перед тобой», «тебе», «сбираешь ты» (VI строфа), «тобой скопленные презренья» (VII), «твой день», «для тебя ясна», «испытана тобою глубина», «ты, некогда всех увлечений друг», «твоей гордыней» (VIII строфа), «по радостям земным твоей души» (X), «в груди твоей», «и примешь ты» (XI), «ты ниц падешь», «вовсеки ты не передашь» (XIII). Но особенно плотное скопление местоимений, указывающих на собеседника, наблюдается в VII строфе:

*Ты* также ли, как земледел, богат?  
И *ты*, как он, с надеждой сеял,  
И *ты*, как он, о дольном дне награда  
Сны позлащенные лелеял...

В VII строфе ритмический курсив выделяет именно вопрос, сопоставляющий аллегорического «оратая жизненного поля» с элегическим «земледелом». Три строфы, развивающие диалогический план обращения к воображаемому собеседнику, образуют своеобразный композиционный центр (VI, VII, VIII). Однако о композиционной симметрии говорить не приходится. Строфы I, II, III, посвящены разворачиванию картин «дикой» природы, IV и V – описанию «сельского святого торжества», VI, VII, VIII – обращению к воображаемому собеседнику, IX – апокалиптическая картина «вопля тоски великой», X, XI, XII, XIII – вновь «поучение», XIV, XV, XVI – развернутая картина необратимых изменений в природе, осложненная параллелью разгулявшейся в природе стихии саморазрушения и «пошлого гласа», выводящего из усыпления «толпы ленивый ум» (XIV). Нетрудно объяснить, почему ритмическим курсивом выделяются противоположные по знаку, но в равной степени враждебные «царю блистательных туманов» – «Пред Промыслом оправданным ты ниц...» (26910) и «Глас, пошлый глас, вещатель общих дум» (1246810). Характеристики «оправданный» и «пошлый» антонимичны, но высокая природа «гласа» и «вещателя» вполне соотносима – внеличностна.

Антиномия «свой» и «твой» тоже отмечена ритмически значимыми элементами<sup>1</sup>. Например, I, II и III строфы, где фигурирует ключевое местоимение

<sup>1</sup> Е. Эткинд в «Материи стиха» утверждает значительные возможности морфологической категории местоимения, кстати, на примере стихотворения Баратынского «Мой дар убог...»: «Возникает двоение смыслов: на общесловарный накладывается конкретно-стиховой, но не заслоняет его, потому что общесловарный всплывает снова, оттесняя стиховой; возникает соперничество между смыслами узуальными и окказиональными, и ни один из них не одерживает победы: это соперничество, это противоборство и вызывает ту особую

«свой», содержит наиболее значимые в ритмическом отношении варианты, которые дают наибольшее число ритмических повторов впоследствии. В I строфе вариант 246810 повторится на протяжении текста 26 раз, 24610 – 19 раз, 248 (10) – 24 раза. Вполне естественно, что число вариантов максимально велико в начальных строфах и снижается к концу (XV и XVI не содержит ни одного нового варианта). Однако в VII строфе, где мы наблюдали усиленные повторы местоимения «ты», происходит неожиданный «всплеск» – «Ты так же ли, как земледел, богат? (125810), «И ты, как он, с надеждой сеял» (23468), «Язвительный, неотразимый стыд» (2810). Безусловно, перед нами эмоциональная и смысловая кульминация, строфа, в которой из 10 строк 3 отмечены ритмическим курсивом: вариант с пиррихием на 1 слоге актуализирует местоимение и обуславливается им. Параллель «оратай жизненного поля» – «земледел» распределяет особую риторическую энергию именно в районе VII и VIII строф, где усиленная неожиданным – «и вдруг» цепь несогласованных определений («увлечений друг», «сочувствий пламенных искатель», «блистательных туманов царь», «бесплодных дебрей созерцатель») завершается натуралистической и одновременно метафорической концовкой:

Один с тоской, которой смертный стон  
Едва твоей гордыней задушен.

Упоминание об «удушении» («Удушит запоздалый лепет...») всплывает в XI строфе, где монотонность не будет разбавлена ни одним новым ритмическим вариантом. Однако звуковая инструментовка строфы прямо и явно выдвинет на первый план слова с гласным «у» в сильной и слабой позициях (грУди, дУм, чУвств, пУсть, Ум, Угомонит, УдУшит, лУчший, дУшУ), что само по себе интересно с точки зрения проблемы исследования поэтической глоссализации<sup>1</sup>. Фонема «У», которая по сравнению с «А» и «О» не является частотной, выявляет в этой строфе свой анаграмматический потенциал, выдвигая в качестве ключевых такие маркированные для Баратынского слова, как «ум» и «душа». В последней «пессимистической» строке «Осени» появляется слово «грядущей», где ударное «У» становится заключительным аккордом.

Две последние строфы стихотворения, не содержащие новых ритмических вариантов, тем не менее, обладают достаточно высоким коэффициентом ритмического диссонанса<sup>2</sup> – 0,6 и 0,79. Это значит, что все 10 строчек каждой

---

экспрессию, которую можно назвать «поэтическим напряжением» и которая способствует многозначности» [Эткинд, 1998, с. 88].

<sup>1</sup> «Значимы прежде всего подтвержденные (умноженные) повторы, а также повторы в маркированном положении» [Тюпа, 2006, с. 122].

<sup>2</sup> «Согласно этой методике, руководствуясь простейшей формулой  $n - 1$ , где  $n$  – порядковый номер стиха после аналогичного ритмического варианта, можно вычислить  $n$  коэффициент ритмического диссонанса (КРД) каждой строки, а также его показатели для строфы, главы и произведения в целом. Начальная строка стихотворного текста и каждая впервые встречающаяся в нем модификация размера (ритмический курсив) будут при этом иметь коэффициент, равный 1. При соседстве двух идентичных ритмических вариаций метри-

строфы повторяются с достаточно малой степенью периодичности: наиболее «монотонными» оказываются строчки 7 и 8 из XV строфы и 8–9 из строфы XVI. В первых двух идет речь о падении звезды, которое *уравнивается* с рождением «сестры» (вариант 26810). В 16 строфе подтверждается аналогичная семантика, но с небольшим сдвигом в одну строчку:

Сравняются под снежной пеленой, 2610  
Однообразно их покрывшей, – 468  
Перед тобой таков отныне свет, 46810  
Но в нем тебе грядущей жатвы нет! 246810

Но самым поразительным является вывод, который парадоксален на фоне описанных выше наблюдений. Общий коэффициент ритмического диссонанса, т.е. среднее арифметическое коэффициентов по каждой из 16 строф, составляет достаточно высокий показатель – 0,7. Это означает, что общая тенденция формирования ритмической субструктуры направлена в сторону увеличения «мятежного» начала, вариативности на фоне достаточно «монотонного» ритмического рисунка I строфы по сравнению с XVI, где на фоне лексической и семантической маркировки «однообразия» наблюдается скопление вариантов, употребляемых достаточно редко. Однако первая и последняя строчки образуют своеобразную ритмическую рамку, представляя собою базовую модель пятистопного ямба без спондеев и пиррихий.

Наблюдения над связью между глубинной семантики мифологем и ритмическим ее оформлением требуют осмысления в двух направлениях, которые, как нам кажется, могли бы прояснить уникальность и «ожидаемость» шедевра Баратынского. На фоне общей тенденции к размыванию жанровых границ «Осень» сохраняет знаковую связь с медитативной элегией. Однако явное стремление подчеркнуть риторическую природу высказывания маркируется усилением тематики адресованности. Начиная с 5 строфы коммуникативный посыл обращения к «ты» – адресату подкрепляется и естественным для стихотворения в 160 строк нарастанием монотонности. Дидактичность и предсказуемость противопоставления «досужего селянина» и «оратая жизненного поля», позволила современникам воспринять посыл и встроиться в коммуникативную установку притчи о сеятеле (оратае)<sup>1</sup>, утратившем связь с высшим источником истины. Белинский, назвавший «Осень» стихотворением, «особенно достойным памяти и внимания» [Фризман, 1983, с. 651], безу-

---

ческой формулы второй стих не контрастирует с первым, поэтому его КРД – 0. Вариация, повторяющаяся через один стих, имеет КРД = 0,5, через два – 0,66 ...» [Тюпа, 2006, с. 117].

<sup>1</sup> В рамках нашей работы, которая была направлена на прояснение жанровой и ритмико-композиционной природы «Осени», мы вынуждены отказаться от желания рассмотреть семантическую соотносимость лексической замены «сеятеля» на «оратая». К тому же, как было показано, аллегорическое (перифрастическое) это выражение может быть истолковано не как прямой аналог Поэта, но как расширенная метафора мыслящего, рефлексизирующего сознания вообще.

ловно, имел в виду эту установку, требующую от поэта (оратая жизненного поля) высокого самоуничужения: «Вся всемирная история мыслилась как грандиозная эпопея падения и возрождения человечества, причем путь к общему возрождению лежит через нравственное воскресение отдельного человека», по утверждению Ю.М. Лотмана в статье «Поэзия 1790 – 1810-х годов» [Лотман, 1996, с. 353]. Исследователь в качестве противоположной называет тенденцию, заявленную в масонской поэзии – катастрофизм мироощущения, кратковременность человеческого бытия и его греховная природа: «Человек перестает рассматриваться как простое целое: душа его – арена борьбы, столкновения противоборствующих, враждебных сил. Она-то и есть загадочный объект изучения» [Там же, с. 354]. Написанная в 1837 году «Осень» могла быть воспринята в рамках и той, и другой тенденций, при этом являясь результатом непосредственного, поистине трагического переживания гибели Пушкина, а также, по мнению Ю.М. Лотмана, знакомства с еще не напечатанным текстом пушкинской «Осени»: «Подобно библейскому Моисею, Пушкин и Баратынский подвели свой народ к границе обетованной цели, но им не суждено было перейти ее...» [Там же, с. 520]. Библейская параллель здесь совершенно не случайна. Вопрос о том, что такое «Осень» – исповедь или проповедь – может быть, как нам кажется, перемещен в другую плоскость. Риторический посыл, выделенный и ритмически, и строфически, реализован в непосредственном переживании не столько конкретных текстов культуры или тенденций современности, сколько специфической «памяти жанра», античного диалога, актуального в культурном контексте эпохи (например, стихотворные диалоги Ломоносова, Державина, Пушкина, а впоследствии и Некрасова). Но есть более непосредственные, тематически и структурно обусловленные отсылки.

В диалоге «Федр», который, как известно, написан в прозаической форме, Платон напрямую связывает «теорию красноречия» и «учение о душе». «Взяв подходящую душу, такой человек со знанием дела насаждает и сеет в ней речи, способные помочь самим себе и сеятелю, ибо они не бесплодны, в них есть семя, которое родит новые речи в душах других людей, способное сделать это семя навеки бессмертным, а его обладателя счастливым настолько, насколько может быть человек» [Платон, 1993, с. 188]. Отмечая непосредственную связь человеческого «естественного бытия» для себя с его стремлением стать «властителем общих дум», Сократ, обращаясь к Федру, делает следующий посыл: «Прежде всего, надо познать истину относительно любой вещи, о которой говоришь и пишешь, суметь определить все в соответствии с этой истиной, а, дав определение, знать, как дальше подразделить это на виды, вплоть до того, что не поддается делению» [Там же, с. 189]. Разделение и расчленение, маркированное в стихотворении «Осень» композиционно (делением на строфы и их нумерацией в соответствии с традицией записи античных текстов), становится осознанным риторическим приемом. То, что читатель не просто узнает привычного пессимиста-Баратынского и общий элегический контекст, о котором пишет И.М. Семенко, но и оказывается непосредственным участником переживания откровенного смысла, в немалой степени обусловливается бессознательно воспринятым ритмическим кодом, который позволяет ощутить силу противостояния разделенного мира и целостной, далее неделимой истины, объединяющей и «простую» и «сложную» душу. Именно об этом

говорит платоновский Сократ в своей молитве Пану: «А то, что у меня есть извне, пусть будет дружелюбно тому, что у меня внутри» [Там же, с. 190]. Баратынский достигает в «Осени» единства откровенного и сокровенного, создавая напряжение между глубинными тенденциями и ожидаемым уровнем читательского понимания.

### Литература

- Альми И.Л. Сборник Е.А. Баратынского «Сумерки» как лирическое единство // Вопросы литературы. Метод. Стили. Поэтика. Владимир, 1973.
- Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1983.
- Гинзбург Л.Я. О лирике. Л., 1974.
- Дарвин М.Н. Поэтика лирического цикла («Сумерки» Е.А. Баратынского). Кемерово, 1987.
- Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
- Семенко И.М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.
- Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1993. Т. II.
- Песков А.М. Баратынский. Истинная повесть. М., 1990.
- Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М., 2006.
- Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учебное пособие. СПб., 2004.
- Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- Фрейденобург О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.
- Фрейзер Д. Золотая ветвь. М., 2006.
- Фрицман Л.Г. Поэт и его книги // Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1983.
- Элиаде М. Аспекты мифа. М., 2005.
- Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...». Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.
- Эткинд Е. Материя стиха. СПб., 1998.