

Вас. В. Гиппиус о философской лирике Е. А. Боратынского

Публикация Ю. Анохиной (ИМЛИ РАН)¹

В планы издательства «Academia» на 1934 год входил выпуск полного собрания сочинений Е. А. Боратынского.² Тексты стихотворений и комментарии к ним готовил Ю. Н. Верховский – в архивах сохранились машинопись³ и гранки.⁴ Научным рецензентом, как следует из письма Ю. Г. Оксмана издательству, намеревался выступить Г. А. Гуковский, планировавший привлечь к этой работе и В. М. Жирмунского.⁵ Вступительную статью написал Вас. В. Гиппиус, обратившийся для этого к исследованию историко-литературного контекста лирики Боратынского и поэтики его стихотворений.

Хранящиеся в архиве Пушкинского дома заметки⁶ ученого свидетельствуют о его стремлении изучить античную традицию в творчестве Боратынского, французские, английские и немецкие источники его стихотворений. Однако «в силу не вполне выясненных обстоятельств»⁷ собрание сочинений не вышло в свет, материалы, в том числе и статья Вас. Гиппиуса, остались не опубликованными, хотя исследователям творчества Боратынского они известны.⁸

¹ Статья и публикация материалов подготовлены в Институте мировой литературы имени А. М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект №17-18-01432-П). This study was funded by a grant from the Russian Science Foundation (RSF, Project No.№17-18-01432-П). Выражаю сердечную признательность сотрудникам Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН за помощь в подготовке публикации и предоставленные материалы.

² Издательство «Academia» к XVII съезду ВКП(б). Задачи. Перечень изданий. План. М.; Л., 1934. С. 78.

³ РГАЛИ, ф. 629. Издательство Academia (Ленинград, Москва, 1922–1938), оп. 1, ед. хр. 441, л. 1–78. Гиппиус В. В. «Баратынский». Статья. Л. 1–78.

⁴ Научный архив музея-усадьбы «Мураново». Б 35/86 КП.

⁵ РГАЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 32. Переписка с Ю. Г. Оксманом об издании сочинений Е. А. Баратынского, л. 1–2.

⁶ ИРЛИ, ф. 47, оп. 1, ед. хр. 206–208. Гиппиус В. В. Баратынский. Заметки, выписки. Ч. I–III.

⁷ См.: Бодрова А. С. Поздняя лирика Е. А. Боратынского: источниковедческий и текстологический аспекты. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010. С. 6.

⁸ Там же.

По времени, прагматике и обзорному характеру работа Вас. Гиппиуса оказывается в одном ряду с заметкой о Боратынском Д. Благого из «Литературной энциклопедии» (1930)¹ и статьей Д. С. Мирского, чьим текстом открывается собрание сочинений Боратынского 1936 года.² Социалистическая идеологизированность была присуща всем трем статьям, но характер ее выражения в них различен. В статье Благого сама концепция творчества Боратынского строится на представлении о нем как «деклассированном», «социальном выброске»,³ статья Мирского является ярким примером вульгарно-социологического метода анализа лирики,⁴ а для Вас. Гиппиуса идеологемы служат скорее данью официозу, чем концептуальным или методологическим принципом, исследовательская оптика социологической школы оказывается только одной из точек зрения литературоведа.

В методологическом отношении статья Вас. Гиппиуса предстает результатом сложного исследовательского опыта, синтезом различных подходов. Отдельные положения характерны для работ, осуществленных в рамках социологической школы. Думается, «социологическую» природу имеет, в частности, тезис о том, что жанровые искания Боратынского предопределены его принадлежностью дворянству: «Классовая инерция заставила Боратынского усваивать ходячие в его время поэтические жанры – от альбомного мадригала до “эпикурейской” элегии и дружеского послания». Таковы и рассуждения о том, что тематический диапазон поэзии Боратынского и его современников – Жуковского, Пушкина, Лермонтова, Тютчева (их интерес к инаковому – женщине, ребенку, представителям «другого класса») – продуцирован общественными изменениями («кризисом феодализма»), их особенно много в первом варианте статьи: большая часть из них оказалась снятой. Однако в основе статьи Вас. Гиппиуса – историко-литературный фундамент. Особенно интересными представляются его компаративные разыскания: например, сравнения

¹ *Благой Д.* Боратынский Е. А. // Литературная энциклопедия. В 11 т. М.: Изд-во Ком. Акад., 1930. Т. 1. Стб. 335–339.

² *Мирский Д. С.* Боратынский // Боратынский Е. А. Полное собр. стихотворений. В 2 т. М.; Л., 1936. Т. 1. С. V–XXXIII.

³ *Благой Д.* Указ. соч. С. 335.

⁴ Это отличает статью Мирского от раздела о Боратынском в его англоязычной истории русской литературы 1921 (См. например в изд.: *Mirsky D. S. Baratynsky // A history of Russian literature.* New York, 1973. P. 100–105).

отдельных стихотворений Боратынского с произведениями Гюго, Барбье, Лапрада, Шиллера и др. Сопоставления стихов Боратынского и строчек из лирики западноевропейских поэтов показывают широкий историко-литературный контекст творчества русского поэта (см. например, сравнение стихотворения «Толпе тревожный день приветен, но страшна...» и строчек из «Утопии» Лапрада, «Рифмы» и «Певцам нового и старого мира» Шиллера¹) – отметим, что ряд частных наблюдений сопоставительного характера не должен был войти в финальный текст: многие из них в корректуре зачеркнуты ручкой. По-видимому, данью официозу является попытка Вас. Гиппиуса применить к интерпретации стихотворений Боратынского «теорию больших и малых робинзонад К. Маркса». В то же время Вас. Гиппиус не сходит и с классических историко-литературных рельсов. Например, он показывает, как именно Боратынский был включен в литературную полемику, анализирует отзывы современников на его произведения, прослеживает, как те или иные поэтические традиции (эпикуреизм, легкая французская поэзия и др.) отразились в его стихотворениях, и устанавливает в произведениях «общие места».

В статье реализовался и специальный метод исследования философской лирики, одним из создателей которой Вас. Гиппиус считал Боратынского. По мысли литературоведа, главным «вкладом» Боратынского в становление русской лирики стало формирование им поэзии нового типа – «поэзии мысли»: «Вместе с Тютчевым, но совершенно независимо от него, Баратынский явился создателем русской философской лирики <и вместе с ним> оказал заметное влияние на дальнейшие судьбы русской поэзии». Таким представлением о сущности поэзии Боратынского и ее роли в истории литературы определяются главные принципы подхода Вас. Гиппиуса к его творчеству. Показательно, что, анализируя первый поэтический сборник Боратынского, литературовед эксплицировал свое представление о том, как осуществлять исследование философской лирики. С его точки зрения, это должен быть именно «философский анализ», но ограниченный сущностными особенностями лирики: «Философский анализ поэтического материала должен остановиться на определении характера и генезиса проблем, поставленных поэтом, и направления его исканий». Вас. Гиппиус предостерегал от попыток построить

¹ См. с. 388, 446, 448 наст. изд.

«из поэтического материала законченные системы», считая такого рода попытки «методологически ошибочными». В лирике, как замечает Вас. Гиппиус, «философская мысль приобретает ценность не сама по себе, а как один из элементов в поэтически оформленном комплексе переживаний». Такая оптика воплотилась и в подходе к анализу стихотворений Боратынского: выраженные в них философские смыслы хотя и сопоставляются с идеями философов (например, Шеллинга), но рассматриваются при этом неотделимо от формальных особенностей произведений поэта. Особенно показательны в этом отношении то, как Вас. Гиппиус осмысляет специфику поэтического языка Боратынского. Как и большинство исследователей стиля Боратынского, литературовед отметил его пресыщенность архаизмами и неологизмами. При этом определение Вас. Гиппиусом функции «тяжеловесности» стиха Боратынского оказывается чрезвычайно близким символистскому пониманию этой особенности стиля поэта: по мысли литературоведа, насыщенный архаизмами язык «имеет функцию разрушения привычных ассоциаций с конкретными вещами». Эта мысль оказывается ближе не столько даже сказанному о Боратынском Ю. Н. Верховским в его статье о «Символизме Баратынского» 1912 года, сколько словам о поэте Вячеслава Иванова, считавшего его стих «гиератическим», то есть выводящим за пределы обыденного, земного.¹

* * *

В Рукописном отделе Пушкинского дома сохранились три варианта статьи: рукописный, корректура с правкой и машинопись с правкой: ИРЛИ, ф. 47, оп.1, ед. хр. 205. «Лирика Баратынского» / «Е. А. Баратынский». Статья. Черновой автограф, машинопись с авторской правкой, корректура с правкой автора. 128 лл.

В настоящем труде публикуются два текста: 1) соответствующий машинописному и 2) соответствующий варианту корректуры.

Решение публиковать оба варианта одного текста обусловлено представлением об их равноценности. Машинопись – более поздний вариант (он отражает рукописную правку, внесенную в корректуру, а также содержит раздел о поэмах, которого в корректуре нет), но его нельзя

¹ Например, в его теоретической работе: *Иванов В. И.* Две стихии в современном символизме // *Иванов В. И.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 143–165.

считать финальным, так как и он содержит рукописную правку. Вместе с тем, ценность текста корректуры определяется тем, что он отражает проведенный Вас. Гиппиусом анализ отдельных стихотворениях Боратынского, а также примеры сопоставлений с западноевропейскими поэтами.

Отдать предпочтение тексту корректуры – значит отказаться от более-менее итогового варианта статьи, что тоже представляется сомнительным: машинописный вариант статьи представляет собой только сокращенный вариант текста корректуры, он может рассматриваться как конспект, как изложение основных пунктов статьи – достаточных для того чтобы составить общее представление о взгляде Вас. Гиппиуса на Боратынского.

Кроме того, знакомство с обоими вариантами статьи позволяет проследить за трансформациями мысли Вас. Гиппиуса. Например, можно увидеть, что сначала статья должна была начинаться пространным вступлением о взаимосвязи между социально-историческими условиями и поэзией первой половины XIX века, а не биографическим очерком Боратынского – как в машинописи. В корректорском наборе этого очерка нет. Сличение вариантов позволяет увидеть и то, как выкристаллизовывалась структура статьи. Композиция статьи в ее машинописном «изводе» строга и прозрачна. В первой части представлен краткий обзор жизненного и творческого пути поэта. Во второй рассматривается становление Боратынского-лирика, при этом особое внимание уделено первой книге поэта – вышедшей в 1827 году. В третьей части Вас. Гиппиус анализирует второй сборник стихотворений 1835 года, в четвертой – книгу «Сумерки» и не вошедшие в нее стихотворения, написанные с 1835 по 1844 год, а последняя часть – о поэмах. В корректуре такая логика, сочетающая биографический и концептуальный принципы, тоже прослеживается, но не столь явственно.

Рукописные исправления, внесенные в корректуру, – это, главным образом, зачеркивания отдельных фрагментов и заметки на полях со знаками вставки в текст. Зачеркнутыми оказываются рассуждения Вас. Гиппиуса о влиянии социально-исторических обстоятельств, «кризиса феодализма» на русскую лирику пушкинского времени. Изъяты некоторые историко-литературные детали: например, подробности общей картины русской поэзии, на фоне которой возникает первая книга стихов Боратынского. Зачеркнуты сопоставления с некоторыми русскими и западноевропейскими поэтами: в числе

такого рода правок – вычеркивание размышлений о типологическом сходстве стихотворения «Бокал» и «Le vin du solitaire» Ш. Бодлера или сопоставление стихов из «Осени» Боратынского и строчек из пушкинского отрывка «Унылая пора! очей очарованье...». Сокращаются рассуждения об «антиисторизме Боратынского», удаляются такие интерпретации стихотворений, в которых поэт, по мысли литературоведа, предстает критиком революционных настроений (см. примечание Вас. Гиппиуса к цитируемым им строчкам из стихотворения «Предрассудок! Он обломок...»). При этом редуцируются и предложения, избыточные идеологемами («классовая борьба», «господствующий класс»). При публикации – для того, чтобы отразить характер трансформаций – вычеркнутый текст (в тех случаях, если нет помет о его замене) сохраняется. Рукописные вставки отражают поиск более точной формулировки или более удачного слова с точки зрения стиля. В ряде случаев правка носит и чисто технический характер (исправление опечатки, пропущенный знак препинания). Исправления при публикации учтены.

Рукописные правки на полях машинописи отражают стремление к стилистическому совершенствованию (такая правка учитывалась). С другой стороны, зачеркивания, в основном, были продиктованы необходимостью сократить текст. Зачеркнутый текст при публикации печатается без изменений, если нет пометок о его замене. Те слова или отдельные фразы, которые зачеркнуты без альтернативных вариантов, а также рукописные вставки – в тексте публикации заключены в квадратные скобки – []. Отдельные значимые смысловые моменты авторской правки (зачеркивания, вставки) комментируются. Примечания Вас. Гиппиуса вынесены в концевые сноски и оговариваются отдельно. Авторские выделения слов с помощью разрядки или подчеркивания – везде даны курсивом. Угловыми скобками – < > – отмечены пояснения публикатора и расшифровка сокращений.

В корректорском варианте статьи фамилия поэта пишется через «о», а в машинописи – везде через «а», при публикации это учитывается. Обращает на себя внимание и тот факт, что фамилия автора статьи – *Вас. Гиппиус*, напечатанная в финале корректуры, оказалась зачеркнутой, и в машинописи статья не подписана.

Вас. Гиппиус

Е. А. Баратынский

<1>

[Баратынский выступил в литературе вместе с Пушкиным, Дельвигом, Кюхельбекером, Рылеевым. Это было не одно хронологическое совпадение: с ними он был связан личной и литературной дружбой; недаром вместе с ними он подвергался насмешкам и пародиям.¹ Но] среди поэтов пушкинского круга Баратынский [выделяется]² как поэт первостепенного значения по мастерству и своеобразию. Значение Баратынского выходит далеко за пределы «пушкинской плеяды»: [хотя самый образ принадлежит именно ему]. Вместе с Тютчевым, но совершенно независимо от него, Баратынский явился создателем русской философской лирики [и вместе с ним] оказал заметное влияние на дальнейшие судьбы русской поэзии.

[Баратынский родился³ в 1800 г<оду>]. Ранняя молодость поэта сложилась несчастливо. Воспитываясь в Пажеском корпусе, он сошелся с кружком товарищей, которые, начитавшись романов и драм о «благородных разбойниках», объединились в «общество мстителей»⁴ для борьбы с начальством. Эта игра, вначале невинная, кончилась тем, что «мстителями» была похищена у отца одного из пажей золотая табакерка с деньгами. В результате шестнадцатилетний Баратынский был исключен из корпуса без права поступать на службу иначе, как рядовым.⁵ В 1819 г<оду> он поступил рядовым в лейб-гвардии Егерский полк и в 1820 г<оду> отправился с полком в Финляндию.⁶ В это время он уже выступал в печати и был известен в литературных кругах. Особенно тесная дружба связывала его с Дельвигом.⁷ Солдатская служба Баратынского была сравнительно легкой: офицерство относилось к нему, как к человеку своего круга, но все же вынужденная служба, отрыв от родины и положение солдата его тяготили; отсюда и образ «изгнанника» в его стихах.

Только в 1825 г<оду> Баратынский был произведен в офицеры. Вскоре – в 1826 г<оду> он вышел в отставку.

Смерть Дельвига в 1831 г<оду>, закрытие в том же году «Литературной газеты» и начавшийся распад пушкинского круга – совпали для Баратынского с новой дружбой: он сблизился с Ив. Киреевским.⁸

Воспитанный до тех пор в почти исключительных влияниях французской культуры, Баратынский начинает внимательно присматриваться к немецкой идеалистической философии, к шеллингианству, которое Ив. Киреевский исповедовал и пропагандировал. Баратынский сближается с кругом недавнихлюбомудров и будущих славянофилов (Погодин, Шевырев, Свербеев, Хомяков и др.), принимает участие в их журнальных начинаниях («Европеец» 1832 г<ода>, «Московский наблюдатель» 1835), но по мере дальнейшей общественной и политической дифференциации, отходит от них и занимает независимую позицию:⁹ славянофильская идеализация русской патриархальной старины была ему чужда, тем менее мог примкнуть к реакционной группе «официальной народности».

В начале 1840-х г<одов> прекращаются его личные отношения с Ив. Киреевским. Он сохраняет связи только с<о> «звездами разрозненной плеяды» (его выражение о Вяземском) – то есть с членами бывшего пушкинского круга – в общем же отходит от литературной жизни и ведет [уединенную] жизнь семьянина, помещика, энергичного сельского хозяина.

В 1844 г<оду> во время заграничного путешествия Баратынский скоропостижно умер.

2

Поэтическая индивидуальность Баратынского определилась не сразу, но литературная школа, к которой он принадлежал вместе со своими литературными сверстниками, была более или менее ясна уже в его дебютах. Это была школа Батюшкова – преимущественно раннего Батюшкова – опиравшаяся с одной стороны на французскую «легкую» поэзию XVIII века, а с другой – на ближайшую по времени французскую элегию.

В сущности, дань Баратынского «эпикурейской» традиции была довольно скудной, хотя сам он подводил лирические итоги в этом именно смысле:

Я славил на заре своих веселых¹⁰ дней
 Законы сладкие любви и наслажденья
 («Богдановичу», 1828)

В «легких» своих стихах Баратынский меньше всего своеобразен: мотивы и стилевые элементы этой лирики носились в поэтическом «воздухе». Лирический мотив отречения от «забав юности» также свойственен всем поэтам той поры, но, кажется, ни у одного из них этот мотив не появился так рано и не проявился так глубоко,¹¹ как у Баратынского. Уже в 1820 г<оду> напечатано послание к Коншину («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам»),¹² где ставится вопрос:

Одни ли радости отрадны и прелестны?
Одно ль веселье веселит?

где переоценивается «восторг проходчивый, минутное забвенье» и чувственности противопоставляется «чувство»; счастье [подлинного] душевного общения любящих.

Впоследствии, в 1831 г<оду>, в предисловии к «Наложнице», Баратынский, анализируя эротическую поэзию, пытается ослабить остроту этого противоречия: «в эротической поэзии чувственность обыкновенно уравнивается чувством».¹³ Но в поэтической практике самого Баратынского поэзия чувственности и поэзия чувства – явления равного порядка.

В те же годы отречение от [«забав юности»] философски осмысливается:

Но что же? – *вне себя я тщетно
жить хотел.*¹⁴

Наивный гедонизм «эпикурейской» поэзии предполагал «жизнь вне себя», возможную в социально и идеологически устойчивом коллективе. Колебание социальных устоев, [едва начавшись], рождает индивидуалистические стремления; создается иллюзия¹⁵ [большей или меньшей] личной независимости [от общества]. Мотивы дружеских пиров и «неприхотливой» эротики, мотив «науки счастья» сменяются мотивами личного чувства и личной мысли, со всем разнообразием индивидуальных оттенков.

Литература буржуазной Франции революционной и послереволюционной поры дала и образцы, и обоснование лирике индивидуального чувства. Зависимость Баратынского от Парни, как созда-

теля «элегии» с темой индивидуального чувства в основе, – совершенно бесспорна.

Если Баратынский 1819–1821 г<одов> в общем производил впечатление поэта еще не определившегося, сходного со своими русскими и французскими учителями в той общей сфере, где сами они сходятся друг с другом, то в любовной элегии и в дружеском послании (с господствующей темой размышлений о любви) он уже в эти ранние годы умеет находить новые оттенки.

Пушкин уже в начале 1822 г<ода> оценил Баратынского как самостоятельного мастера любовной элегии: «Но каков Баратынский! Признайся, что он превзойдет Парни, и Батюшкова, если и впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу» (на самом деле не было и 22), «оставим же ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет». ¹⁶ (Письмо 2 января 1822 г<ода> к Вяземскому).

Вопреки предсказанию Пушкина, «эротическое поприще» не стало для Баратынского основным, но в те годы именно в любовной элегии он был наиболее самостоятелен. И в первой книге стихотворений (1827 г<ода>), ¹⁷ в этом итоге его восьмилетней поэтической работы, любовным элегиям принадлежит заметное место: тремя «книгами» элегий сборник открывается, и две из них – вторая и третья – объединяются именно любовными темами. [Кое-что из любовной лирики попало и в отдел «Смеси»].

[В первой книге Баратынского] немало открытых «подражаний», как называл их автор, а в сущности – переводов французских элégиков; в оглавлении указаны и оригиналы: Лафар, Парни и Мильвуа. К этим прямым указаниям [на источники] могут быть [присоединены] и другие [анalogии и] параллели. Существеннее, ¹⁸ что уже в первой своей книге Баратынский своеобразен.

Своеобразны у Баратынского прежде всего мотивы трезвого самоанализа, переоценки собственного чувства – темы неполной любви («Ропот»), любви изжитой («Размолвка») и наконец – «нелюбви» («Разуверение»), при том нелюбви, ничем извне не вызванной. В доромантической и ранне-романтической лирике мотив «нелюбви» был немислимым: в ней допускались [либо] верная любовь, [либо] легкая и «проходчивая» (выражение Баратынского), но этот род любви допускается лишь ¹⁹ в отношении заведомых «Цирцей». Ка-

жется, Баратынский первый в русских стихах обратился к женщине, показанной как социально равная, с *признанием в нелюбви* (кроме «Разуверения» сюда относится восхитившее Пушкина «Признание»). Очень важно, что, перерабатывая «Признание», Баратынский отбросил мотив отплаты «изменой за измену», мотив, столь [хорошо известный по лирике]²⁰ Парни и Бертена, и сделал нелюбовь естественным следствием самой душевной жизни:

И пламень мой, слабея постепенно,
Собою сам погас в душе моей.

Ко времени переработки «Признания» уже была известна в печати пушкинская элегия «Под небом голубым...», которую Белинский впоследствии назвал образцом «художнической добросовестности», имея в виду подобный же смелый и пренебрегающий всеми шаблонами самоанализ. Баратынский, таким образом, смыкается с Пушкиным, но центральная в пушкинской элегии поэтическая формула:

«Напрасно чувство возбуждал я»,

– восходит к более ранней – Баратынского:

И я напрасно упованья
В душе измученной бужу
(«Ропот»)

Поэтика, основанная на принципе «художнической добросовестности», по существу, сводилась к требованиям индивидуально-психологического анализа.²¹ В отличие от сентиментально-мистического уклона раннего романтизма, здесь материалом поэзии предполагалась вся человеческая личность, во всей ее полноте, чувствующая личность и мыслящая о собственных чувствах. Разум не лишается прав; напротив, он получает права и над чувством. Узаконяется возможность

Умом оспаривать сердечные мечты
И чувство прикрывать улыбкою холодной.
(Л. П<ушкину>ну, т. е. Л. С. Пушкину).

Здесь намечается та тема борьбы разума с сердцем, которая в дальнейшем творчестве Баратынского сыграет значительную роль.

Послание 1822 г<ода> Гнедичу пресыпано подобными же сопоставлениями:

...И сердцу и уму я пищу находил!..
 [...Отвыкнул *чувствовать*, отвыкнул *мыслить* он...]
 [...*Я мыслю, чувствую*: для духа нет оков...]
...И в сердце разуму отчет стараюсь дать.

Эти примеры, говоря о рационалистических элементах в поэтической системе раннего Баратынского, еще не дают права систему раннего, а тем более позднейшего Баратынского, покрывать формулой «рационализм». «Сердечные мечты» имеют в этой системе самостоятельную ценность.

Как будет сладко, милый мой,
 Поверить нежности чувствительной подруги
 Скажу ль? все раны, все недуги,
 Все расслабление души твоей больной.
 («К<онши>ну»)

В другом послании тому же адресату (Коншину), убеждая друга покинуть «знамена ветренной Киприды», Баратынский говорит о женщине как о «подруге нежной», «обреченной судьбою». Поэт мечтает

Предаться неге безмятежной
 И чистым радостям души.

Эта любовь мыслится вне влияний охлаждающего «ума»; разум только помогает отказаться²² от суррогатов подлинной любви. Происхождение этого любовного идеала довольно ясно. Он намечен у Жуковского еще в стихах 1806–1808 г<одов> («С тобою духом жить, с тобой делить страданья»²³), где нет еще мистической окраски его позднейшей любовной элегии. Отсюда тянутся несомненные нити к буржуазным этическим переоценкам, – [к реабилитации женщины во французской чувствительной литературе второй половины XVIII века и начала XIX века], к руссоистскому культу [женщины

и] семейных добродетелей, [сыграл здесь организующую роль; автор «Достоинства женщины» (1801) Легуве несомненно связан с Руссо].²⁴

[В этой именно предромантической «чувствительной» поэзии надо видеть корни «положительной» эротики Баратынского].

Отношение разума и основанной на разуме «истины» к чувству, к страстям, к живой и многообразной жизни – вот основная тема той собственно «философской» лирики Баратынского, которая в сборнике 1827 г<ода> заполняет первую книгу элегий [и просачивается в «Смесь»]. Здесь намечены два противоположных идеала: стоическому идеалу²⁵ («хладной мудрости высокая возможность»²⁶) противостоит гедонистический идеал²⁷ – «жизнь для жизни».²⁸ В стихотворениях 1823–1824 г<одов> – «Истина» и «Две доли» – раскрывается это противоречие.

Мудрость, которая обещает облить «суровым хладом душу» и «дать душе покой» («Истина»), была стоическая мудрость с ее идеалами апатии (бесстрастия) и атараксии (невозмутимости), [к ней примыкало и подлинное историческое эпикурейство]; возможно, что в сознании Баратынского с античным стоицизмом сливались явления новоевропейской идеалистической этики.

«Истина» разрешается компромиссом; всему свой черед: живым – культ наслаждения, умирающим – стоическая мораль. [В стихотворении] «Две доли» – тоже допускаются обе возможности «мудрости», «надежда и волнение» [уже оказывается достоянием юношей];²⁹ стоический же идеал – «безнадежность и покой» – достоянием³⁰ всех «судьбину испытавших».

[Обе противоположные тенденции – культ наслаждения и культ бесстрастия равно предполагают иллюзию]³¹ личной независимости от своего класса и его исторических судеб. [Из гедонистического культа *минуты* Баратынский делает логически последовательные выводы:] культ минуты *исключает* [(вопреки историческому Эпикуру!)] всякую мысль о прошлом и о будущем, – значит, и мысль об исторической ответственности перед обществом. С идеалами «покоя» и «равнодушия», естественно, сочетается идеал отрешенного эстетизма.

Нашел отраду в песнях муз
И в *равнодушии* высоком...³²

Редкие проблески историзма у Баратынского связаны с его либерализмом, в общем довольно умеренным и на творчестве мало отразившимся: экспромт о свободе,³³ [недавно открытая] эпиграмма на Аракчеева, [да] ненапечатанный в свое время эпилог к «Эде»³⁴ – вот, собственно, все, прямо связанное с общественной жизнью и вместе с тем – оставшееся за пределами [разбираемой здесь] книги 1827 г<ода>. Впрочем, и в этой книге есть одна элегия, резко отличная от всех остальных и явно связанная с<о> свободомыслием раннего Баратынского. Это – «Буря» (1824), стихотворение, пронизанное байроновской страстностью и духом индивидуалистического бунта. Вместе с тем «Буря» обещала ту тему *оправдания страстей*, которую Баратынский развил в дальнейшей лирике.

[Специфическим для Баратынского – еще более специфическим, чем сильно психологизированная любовная лирика, – становятся] стихотворения типа «Истины» и «Двух доль». Конкретно-образное содержание в них почти вовсе отсутствует:³⁵ внимание автора устремлено не во вне, а в глубь его существа, на внутреннюю связь и логику переживаний. Взятая извне вещь иногда нарисована с точностью даже натуралистической, но это лишь толчок для развития темы; такую роль играет череп в одноименном стихотворении для темы смерти и человеческого отношения к смерти:

Еще хранил³⁶ волос остатки он,
Я зрел на нем ход постепенный тленья...³⁷

Для рассказа о встрече с Истиной оказываются достаточными [бледные] аллегории «светильника» в руках Истины и угасающего светила жизни. [«Две доли» только для иллюстрации пользуются сравнением: «Охлажденные», поверившие новому обману, – это воскресшие «трупы мертвых»]. Словесно-изобразительные средства [как и «Двух долях»] здесь доведены до минимума; тем большая роль принадлежит средствам выразительным: в первую очередь, синтаксическому расположению смысловых единиц, затем особой лексической и звуковой окраске основных среди них. В позднейшей лирике Баратынского эти стилевые тенденции окончательно определились.

[Вместе с тем], очевидно, что философская лирика Баратынского имеет какие-то литературные образцы за пределами французской элегии. Такими образцами были философские медитации Шиллера и

их русские переводы и подражания. На них опирается Баратынский и в композиции своих философских стихотворений, и в общем стиле этих стихотворений, и даже в отдельных мотивах, которые, [впрочем], пока осмысливаются совершенно иначе: самый жанр усваивается раньше, чем его эстетическо-философское содержание. Так, знаменитое «Resignation» отзывается в двух основных вещах Баратынского – в «Истине» и в «Двух долях», но специфична для Баратынского чуждая Шиллеру попытка опереться как на истину не на «надежду», а именно на «безнадежность» в сочетании ее со стоическим «покоем».

3

Всего шестилетний срок отделяет вторую книгу Баратынского от первой.³⁸ Но за эти шесть лет наметился значительный поворот в общей литературной жизни, – поворот, мало отразившийся в содержании книги Баратынского, но тем очевиднее выделявший эту книгу и как бы отодвигавший ее в сторону от общего движения.

К началу 30-х годов успели значительно дифференцироваться литературные направления, успело наметиться и особое положение писателей пушкинского круга, идейно родственных разгромленным декабристам. Органом этой группы стала «Литературная газета» (1830–1831).

Современности в границах современности литературной – Баратынский не был чужд и в этот период. В борьбу, которую вела «Литературная газета», он включился своими эпиграммами. Попытки выйти за пределы личной лирики и вместе с тем воспринять некоторые черты новых литературных веяний Баратынский делил в своих поэмах и, по-видимому, в драме и начатом романе, до нас не дошедших.

Но лирика Баратынского, чем дальше, тем больше приобретала характер, индивидуалистически замкнутый. *Современность* в смысле общественной тематики или даже тематики исторической в современном осмыслении была Баратынскому во второй его книге не менее чужда, чем в первой. В силу общей своей идеологической позиции он должен был остаться равнодушным и к идее *народности*, идее центральной в литературной борьбе этого времени («народность – вот альфа и омега нового периода»³⁹ – слова Белинского).

Внешним симптомом еще большего углубления в себя, была для Баратынского композиция его книги, с отказом от традицион-

ного деления по жанрам на элегии, смесь и послания. Эти рубрики сломаны; вытянута единая цепь стихотворений, в порядке, в общем, хронологическом. Книга приобрела в этом виде характер «дневника» – свободного чередования разнообразных лирических признаний. Этот характер усилен устранением большинства заглавий⁴⁰ [(в перепечатанных стихах)].

Содержание книги – и особенно ее новых страниц – заметно отличается от содержания первой. Новых любовных элегий в этой книге оказалось немного. Преобладает проблемно-философская и философски-окрашенная лирика [в новой книге Баратынского преобладает]. [Элементарные] колебания между гедонизмом и стоицизмом здесь заменяются более глубокой философской проблематикой, нередко основанной на открытых и неразрешенных противоречиях («Наслаждайтесь, все проходит», «На смерть Гете»). [Но это не ослабляет и даже усиливает поэтическую выразительность: стихотворение лишается схематизма и становится отражением живого противоречивого сознания].

Подчеркнуто-противоречиво и стихотворение: «К чему невольнику мечтания свободы». В тезе дана фаталистическая концепция мира, из которой логически следует свобода личности:

Уделу своему и мы покорны будем,
Мятежные мечты смирим иль позабудем;
Рабы разумные, послушно согласим
Свои желания со жребием своим,
И будет счастлива, спокойна наша доля.

Но рабство «разумных рабов» необходимо приводит к бунту: личность, наделенная страстями, с лишением свободы не мирится, и стихотворение, начатое стоической тезой, завершается антитезой:

Безумец! не она-ль, не вышняя ли воля
Дарует страсти нам, и не ее ли глас
В их глазе слышим мы? О тягостна для нас
Жизнь, в сердце бьющая могучею волною,
И в грани узкие втесненная судьбою.

Это оправдание страстей опирается на широкую традицию буржуазного индивидуализма и гуманизма. Поп в Англии, Вовенарг, Ди-

дро, Руссо во Франции, Гаман и [представители «бури и натиска»]⁴¹ в Германии, различаясь идеологическими оттенками, сходились в этой защите. К Руссо поэтические формулировки Баратынского особенно близки.

Мы располагаем показаниями самого Баратынского в письмах о необычайно высокой оценке им Руссо. Так 21 сентября 1831 года Баратынский писал И. В. Киреевскому: «Ты напрасно считаешь меня неумолимым критиком Руссо; напротив, он *совершенно увлек меня*. В то время как в “Элоизе” меня сердит каждая страница, когда мне досаждают даже красоты ее, все другие его произведения *увлекают меня неодолимо*. Теплота его слов проникает мою душу, искренняя любовь к добру меня трогает, раздражительная чувствительность сообщается моему сердцу...».⁴²

Переоценка рационализма, культ чувства, индивидуализм в этике, эстетике и социологии, идеал «естественного» состояния человека в связи с культурно-историческим скепсисом и прямыми анти-историческими тенденциями, идеал гармонии и соразмерности в личной и космической жизни, в связи с нравственным аргументом веры и бессмертия, – все эти черты, основные для Руссо и руссоизма, очевидным образом проступают в философской лирике Баратынского.

Философия Руссо, основанная на идеале «естественного состояния человека», на культе личности и культе чувства, непосредственно обосновывала не столько открытую борьбу с социально-политическими нормами,⁴³ сколько бегство от [них].⁴⁴ Замкнутая усадьба, семья, тесный дружеский круг, наконец, замкнутая в своих переживаниях личность воспринимались как убежище от окружающей [социальной] действительности.

Русская общественная жизнь 20-х–30-х годов эпохи разложения феодализма рождала иные ситуации, но результатом и здесь были иллюзорные попытки отойти от классовой борьбы, культ «естественного человека», культ чувства и борьбы с «разумом».

Борьба с разумом развернута в замечательной лирической утопии «Последняя смерть» (впервые в «Северных цветах» на 1828 год). Это редкий для Баратынского случай выхода за пределы личной⁴⁵ лирики в область философии культуры. [Но и здесь его занимает не прошлое и настоящее, а будущее и притом не конкретно-историческое, а схематично-утопическое].

Рисуя мрачную картину гибели мира, Баратынский <не раскрыл>⁴⁶ прямую авторскую оценку. Ясно только одно: ироническая интонация строк:

Врагам его и в стыд и в поученье
Вот до чего достигло просвещение!

Ясна переоценка роли разума, а значит и неразлучного с ним (в замысле поэмы) прогресса. Разум, побеждая и принося плоды культуры, по мысли Баратынского, умерщвляет живую жизнь с ее чувствами и страстями.

Западные современники Баратынского, идеологи восходящей буржуазии, развивая сходные темы, не разделяли его своеобразной формы «мировой скорби». Барбье славословил технический прогресс, – правда, с оговорками, но эти оговорки не психологического, а социального порядка: прогресс связан с муками нового Дантова ада для людей. Но по существу «божественный факел науки» (“*le flambeau divin qu’on appelle science*”) создан для блага людей. «Утопия» Виктора Лапрада вся проникнута пафосом овладения природой (“*la nature obéit, car la raison c’est Dieu*”).⁴⁷ Ни у Барбье, ни у Лапрада нет ни тени мрачных прогнозов Баратынского.

Невозможно оторвать от «Последней смерти» два стихотворения 30-х годов, теснейшим образом с нею связанные, хотя вошли они оба в следующую книгу Баратынского «Сумерки». Одно из них – «Приметы» – вздох о золотом веке, непосредственной близости человека к природе, о «золотом веке», невозвратно утраченном с тех пор, как человек «чувства презрев... доверил уму, вдался в *суету изысканий*», это очень близко к первому «Рассуждению» Руссо; есть здесь нечто и от Шиллеровского противопоставления наивного сентиментальному.

Новое вносит [стихотворение] «Последний поэт», написанное не позже 1834 г<ода>. Очень характерно, что тема всех трех стихотворений – не конкретно-историческая проблематика, из которой исходил в своей оценке истории Пушкин, а «последняя судьба *всего живого*»⁴⁸ – абстрактная история абстрактных людей.

Схема этой истории несложна. В прошлом – век золотой, уже нарисованный в «Приметах» и здесь дополненный лишь новыми чертами. В настоящем – век железный, век науки и промышленности. Наконец, в будущем – «зима дряхлеющего мира»⁴⁹ и за ней «последняя смерть».

В «Последнем поэте» человек, «чувства презревший» и «доверивший уму», теряет и эстетическую способность:

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны...

Сами по себе эти сетования на гибель поэзии в железном веке Баратынского оригинальны не были. В основе их был тот же руссоистский мотив потерянного рая.⁵⁰ Но старый мотив получил новое обоснование в широком антибуржуазном движении 30-х годов в русской литературе. Баратынский смыкается здесь не только с Вяземским («Наш век», «Три века поэтов»), но и с Шевыревым, автором статьи «Словесность и торговля» (в том первом же номере «Московского наблюдателя», где был напечатан и «Последний поэт»)⁵¹ Выступление Баратынского с этим стихотворением в «Московском наблюдателе» приобретало в значительной мере программный характер – как для журнала, так и для самого поэта. «Программный» характер получило это стихотворение и в последней книге Баратынского «Сумерки», где оно открывало книгу.

Дальнейший творческий путь Баратынского, однако, показывает, что вражда к промышленному веку включалась у него в более общую вражду к истории – во имя иллюзии изолированной личности. В пору влияния гегельянской диалектики подобный антиисторизм должен был казаться пережитком: понятно, что Белинский осудил Баратынского, [верно] угадав его идейный генезис: «В XVIII веке величайшие умы были склонны видеть в дикарях образцы неиспорченной человеческой природы; тогда эта мысль, вызванная крайностью жившего в лживой искусственности человеческого общества, была и нова, и блестяща. В XIX же веке мысль эта и стара, и пошла». Белинский имел основание усмотреть в мировоззрении Баратынского отсутствие диалектики: «И почему разум и чувство – начала враждебные друг другу?.. Чувство... есть действительность разума, как тело есть реальность души... полнота и совершенство человеческой природы заключается в органическом единстве разума и чувства».⁵²

Эта идея развития долго оставалась Баратынскому чужда, и только в стихотворении 1840 г <ода> «Предрассудок» он отчасти к ней приблизился. Собственная и вообще человеческая личность воспринималась им в отрыве от истории, как некоторая вневременная сущ-

ность; так же абстрактно антиисторичны были и его эстетические взгляды. Искусство в его понимании подобно *природе*; об искусстве он мог бы сказать, как и о море, что оно

.....лица не изменило
 С дня, в который Аполлон
 Поднял первое⁵³ светило
 В первый раз на небосклон.⁵⁴

С редкой последовательностью Баратынский оставался на позициях чистого эстетизма, которые он защищал в ранних стихах:

«И в тишине, трудясь для собственного чувства,
 В искусстве находить возмездие искусства»
 («Богдановичу», 1824).

Лозунги самобытности, независимости от духа времени дополняют эти эстетические формулы, включая их в общую систему антиисторической идеологии. В поэзии Баратынского намечаются два типа поэта: один живет минутным успехом, венчается «тафтяными цветами» моды, другой творит вне времени и оценку получает тоже вневременную – в потомстве. («Не ослеплен я музою моею», «Мой дар убог и голос мой не громок»). Подобные противопоставления были, конечно, обычными в поэтическом обиходе не одних 30-х годов. Но для Пушкина, с его последовательным историзмом уход в эстетический индивидуализм был лишь одной из возможностей, которой противостояла другая – социальная активность поэта. В стихотворении Баратынского «Мой дар убог» и пушкинском – «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» – исходная мысль та же: поэта оценят не современные «глупцы», – а потомство: но у Пушкина это потомство прояснено как «народ», как «Русь великая» и «всяк сущий в ней язык», а для Баратынского – как индивидуальный «признательный потомок», душа которого случайно установит с душой поэта <частную> связь («окажется с душой моей в сношеньи»).

Наблюдая в поэзии Баратынского эти крайние проявления индивидуализма, нельзя не вспомнить тех страниц Маркса, где анализируется «эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад»:

«В обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей, которые прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного конгломерата» («К критике политической экономии...»).

Очевидно, что особенно остро переживается иллюзия робинзонады в тех случаях, когда старые связи нарушены или подорваны, а новые не установлены. Если при этом идея прямого отрицания недавних «естественных связей» отсутствует – робинзонада окрашивается в цвет мировой скорби.

В письме 1832 г<ода> к И. В. Киреевскому Баратынский писал: «Виланд, кажется, говорил, что ежели бы он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно вам⁵⁵ доказать, что Виланд говорил от сердца. *Россия для нас необитаема*, и наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления».

Слова «Россия для нас необитаема», несмотря на то что непосредственно вызваны частным случаем, – запрещением «Европейца» в 1832 г<оду> могли бы служить эпиграфом ко всей лирике Баратынского [и были бы оправданы во всех смыслах. Баратынский, один из самых вненациональных русских лириков]. В тех немногих случаях, когда лирическая мысль Баратынского обращается к миру человеческих отношений, последний выступает как «свет» вообще, без всякой социальной или национальной окраски:

Что свет являет? Пир нестройный!
Презренный властвует, достойный
Поник гонимую главой;
Несчастлив добрый, счастлив злой.
(«Отрывок», 1829 г<ода>, ср<авни>
также «Бесенок», 1828 г<ода>)

Все это характерные черты «мировой скорби», исключаящей всякую возможность борьбы со злом; можно ли бороться с непреклонными абстрактными законами, на которых основана общечеловеческая жизнь? Только эпиграммами своими Баратынский несколько нарушает стройность робинзонады, но и эпиграммы его в большинстве своем достаточно абстрактны.

Баратынский был не только практиком внеисторической и индивидуальной поэзии, но и ее теоретическим защитником. Начало 30-х годов, когда творчество его приближалось к моменту наибольшей зрелости, было временем нового подъема буржуазно-революционной идейности во Франции, что не замедлило сказаться в литературе «ямбами» Барбье и политическими стихами Гюго. Еще заочно, по письмам И. В. Киреевского, Баратынский ими заинтересовался. «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, – пишет Баратынский И. В. Киреевскому 20 июня 1832 г<ода> – заставляет, если⁵⁶ можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно не доставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв». «Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. *Поэзия индивидуальная одна для нас естественна.* Эгоизм – наше законное божество, ибо мы *свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые.* Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, должно углубиться в себя.⁵⁷ Вот покамест наше назначение».⁵⁸

Идеологический кризис в особых исторических условиях и индивидуалистическая робинзопада как ее следствие – трудно было более ясно и четко выразить логическую связь этих понятий. В письме того же года – без более точной даты – к Вяземскому Баратынский повторяет ту же основную мысль: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не назрело».

Мировая скорбь, переживаемая вне конкретно-исторической борьбы, имеет две возможности разрешения: либо бегство от мира, эстетический иллюзионизм в его разнообразных вариантах, либо философское примирение с миром. В системе Баратынского борются обе эти возможности, но побеждает потребность перенести эстетические «соразмерности» на личную, а может быть, и на космическую жизнь:

... Но соразмерностей прекрасных
В душе носил я идеал.

...И поэтического мира
Огромный очерк я узрел
И жизни даровать, о лира,
Твое согласие захотел!

(«В дни безграничных увлечений» 1832).

(Ср<авни> также стихотворение «Болящий дух врачует песнопенье»).

Сам по себе идеал «соразмерностей прекрасных» свойственен различным философским системам. Но идея *эстетического* ключа к мировой «соразмерности» – выросла уже на почве немецкого идеализма, и с особой настойчивостью во многих как теоретических, так и поэтических формулах закреплена Шиллером:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengeh.

(«Die Künstler»).⁵⁹

У Баратынского этого периода есть два стихотворения, смысл которых уясняется только из потребности преодолеть «мировую скорбь» признанием «мировой гармонии»: «Смерть» и «На смерть Гете».

Смысл стихотворения «Смерть» уясняется в связи с темой «соразмерностей прекрасных». Для Баратынского смерть – начало космического *равновесия*. «Смерть» – вершина не пессимизма Баратынского, как можно предположить с первого взгляда, а его оптимистических стремлений, оказавшихся, правда, непрочными.

В стихотворении «На смерть Гете» идеал «прекрасной соразмерности» показан со стороны: в другом, в великом поэте.

С природой одною он жизнью дышал...

Поэтическая система самого Баратынского была далека от этой «соразмерности». Искусство в написанном вскорее «Последнем поэте» показано им как «ослушное науке»; *«заветы минувших веков»*, прошли, как темы, мимо его творчества; – *теоретически* отрицал он и возможность единения с природой для людей «железного века» («и сердце природы закрыто ему»⁶⁰). Теоретически, потому что еще

в «Водопаде» и «Буре» психологизированный пейзаж подготовлял пути к натурфилософской лирике, а одно стихотворение из книги 1835 г<ода> уже дает образец этой лирике, вполне примыкающей к строфе «С природой одною он жизнью дышал». ⁶¹ Это стихотворение «Весна, весна, как воздух чист» (ср. особенно «Что с нею, что с моей душой? С ручьем она ручей...» и т. п.). Необходимо отметить как в этом стихотворении, так и в самой проблематике стихотворения «На смерть Гете» – результаты воздействия на Баратынского идеологии немецкого философского идеализма – идеализма Канта, Гете, Шиллера, а затем и романтической натурфилософии с Шеллингом во главе. Эстетический идеал «прекрасной соразмерности» также может быть сближен с шеллингианскими эстетическими идеями. Но в системе самого Шеллинга (периода философии тожества) высшей «соразмерностью» является вселенная, раскрывающая абсолют во всей полноте. Гений хотя и не достигает этой полноты, но приближается к ней, действуя как природа (это гораздо больше, чем «с природой одною жизнью дышать»).

Поэтический метод Баратынского не включает в себе ничего, что специфично для поэзии, испытавшей шеллингианское влияние: это особенно ясно при сравнении лирики Баратынского с лирикой Тютчева. Тютчевская лирика вся обращена к природе, все построена на связях и противопоставлениях человеческой личности и мирового целого; она пользуется рядом образов из мира природы, придавая каждому смысл философски осознанного символа. Лирика Баратынского почти не знает природы в этой функции; даже обычный пейзаж играет в ней незначительную роль, – чаще всего декоративно-описательную. Философский жанр Баратынского ближе всего соприкасается жанром Шиллеровской философской элегии, напряженно-риторической, построенной на обобщениях и абстракциях.

Метод Баратынского непосредственно вытекает из его идеологии «робинзолады». Абстрактный человек здесь не окружен ни историческими, ни национально-бытовыми деталями, ни даже деталями физического мира.

С этим связан и особый поэтический язык. Он противостоит «нормальному», общеупотребительному языку как язык особый, насыщенный архаизмами и неологизмами, которые здесь имеют

функцию не большей «высокости», торжественности, как это бывает обычно, а функцию разрушения привычных ассоциаций с конкретными вещами. Так, слова «смерть дочерью тьму не назову я»⁶² вызывают не образные представления о матери-тьме и дочери ее, смерти, а только представление о некоторой причинной связи [понятий]. Наряду со словарем, такую же роль играет в лирике Баратынского его затрудненный синтаксис, тесно связанный с ритмическим движением стиха, длинные стихотворные фразы – периоды, удаляющие читателя от привычных речевых ассоциаций (см. «На смерть Гете», «Своенравное прозвание», позже «Осень»). Баратынский пишет сознательно-затрудненным языком, чтобы увести читателя из мира вещей, с которыми связаны привычные слова, в мир поэтической мысли, внушаемой читателю как смыслом непривычных слов, так и необычайным их звучанием.

В этих свойствах своего художественного метода сам Баратынский отдавал себе отчет и сам его отстаивал. В письме к И.В. Киреевскому от 22 февраля 1832 г. он писал: «Ты меня понял совершенно, вошел в душу поэта, схватил поэзию, которая мне мечтается, когда я пишу. Твоя фраза: *переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную* – заставила меня встрепенуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия, но выражал его хуже».⁶³ Лирика, переносящая «в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную», конечно, принципиально противоположна лирике изобразительно-конкретной. Другие черты своей «музы» Баратынский отметил в одноименном стихотворении (окончательная редакция – в издании 1835 г<ода>). Это – отсутствие «изысканного убора», «необщее выражение лица» и «речей спокойная простота». Две характеристики, прозаическая и поэтическая, не исключают друг друга. В сознании Баратынского архаизмы не были нарушением «простоты»; напротив, он мог думать, что, уводя от современной сложности и пышности, они возвращают к более древнему и, в существе своем, более «простому» способу выражения. Все эти литературные тенденции, отчасти намеченные еще в ранних опытах Баратынского, сказались в книге 1835 г<ода> уже вполне четко.

Прошло еще семь лет. Накануне смерти Пушкина и в первые годы после его смерти, пушкинская группа на короткое время объединилась вокруг «Современника», пытавшегося продолжить в новой обстановке традиции «Литературной газеты». Пушкин был еще жив, когда Баратынский в «Современнике» напечатал посвящение Вяземскому, которого называл «звездой разрозненной плеяды». Как бы ни осмысливал Баратынский образ плеяды, образ этот должен был отражать литературное самосознание едва ли не каждого из поэтов пушкинской группы. После смерти Пушкина в руках Плетнева «Современник» скоро зачах. Мирное сожительство круга «Современника» с «Отечественными записками» было возможно только в два-три первые годы жизни нового журнала; борьба обострялась и происходила перегруппировка сил. [Безотрадная формула Баратынского

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны⁶⁴ –

ходом событий, однако, не оправдывалась. Не исчезла поэзия]. Не прекращались и споры о поэзии. Лозунг обновления поэзии был выдвинут, между прочим, и в том самом журнале, где напечатан был «Последний поэт», и в том же самом году. Шевырев в статье о Бенедиктове писал: «Муза прежняя, муза форм и стихов была и в содержании своею музою материальною».⁶⁵ В противовес этому «изящному материализму» Шевырев провозглашал поэзию мысли, соединенной с могучим нравственным *чувством добра* («Московский наблюдатель» 1835 г<ода>, август). Статья эта была провалом для Шевырева как критика уже потому, что как поэта мысли он выдвигал Бенедиктова, имевшего лишь самое малое право притязать на эту характеристику и на какую-нибудь ведущую роль в поэзии вообще. В то же время Белинский, в отличие от Шевырева, требовал от поэзии непосредственного чувства, диалектически включающего в себя свою противоположность – мысль («... сочинение может быть с мыслью, но без чувства – и в таком случае есть ли в нем поэзия! И наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли». – Статья 1835 г<ода> «Стихотворения Владимира Бенедиктова»)⁶⁶.

В литературной судьбе Баратынского эта полемика замечательна тем, что она велась без прямого упоминания о нем, без учета его как живой и активной силы. В поисках «поэзии мысли» Шевырев не заметил ее у своего ближайшего сотрудника; с другой стороны и Белинский явно не мог относить Баратынского к своему идеалу лириков. В приведенной выше схеме Белинского – мысль без чувства – не поэзия, чувство с мыслью – поэзия – место Баратынского предполагалось в первой части схемы. Это было раскрыто в рецензии на книгу 1835 г<ода> (В «Телескопе»): «Поэзия только изредка и слабыми искорками блестит в них, основной и главный элемент их составляет ум».⁶⁷ Белинский ставил в упрек Баратынскому и отсутствие *современности*. С выходом в 1842 г<оду> «Сумерек», подводя итоги всей поэтической деятельности Баратынского, Белинский лишь отчасти смягчил свой отзыв, признавая в Баратынском «яркий, замечательный талант поэта, уже *чуждого* нам поколения». Впрочем, еще раньше – в статье «Русская литература в 1841 году» Белинский относил Баратынского, вместе с Языковым и Пушкиным, к литературному прошлому («В них выразился характер эпохи, теперь уже миновавшей; они завоевали себе место в истории русской литературы»).

В идейной эволюции Белинского как борьба с Баратынским, так и примирение с ним в историко-литературном плане были вполне закономерны. В исходе 30-х и в начале 40-х годов в русской поэзии уже раздался голос Лермонтова – поэта, который тем же Белинским был определен как «поэт народный», поэт, «в котором выразился исторический момент русского общества».⁶⁸ Но и Лермонтов, и лермонтовское направление поэзии, и те идеи, которыми Белинский подкреплял свое благоговение перед Лермонтовым, остались Баратынскому чужды.

Баратынский не мог не сознавать себя одиноким в окружающих его условиях – «всем чужим и никому не близким»,⁶⁹ по выражению Гоголя.

Непосредственное участие Баратынского в литературной жизни тоже ослабело. 1835 г<од> был первым и последним годом его сотрудничества в «Московском Наблюдателе». Начиная с 1836 г<ода> он изредка печатается в «Современнике», в том плетневском «Современнике», весь смысл которого благожелательный к нему Гоголь

вскоре определил как «благоухание цветов, растущих уединенно на могиле Пушкина». ⁷⁰ За годы 1838–1841 в «Современнике», «Утренней Заре» и «Отечественных записках» Баратынский напечатал только 20 стихотворений.

В книге «Сумерки» Баратынской существенно эволюционирует. Эта книга, в которой всего 26 стихотворений, больше, чем наполовину состоит из произведений первостепенной важности по вескости поэтических формул, по новизне и значительности образов, по силе выражения.

Замечательно самое заглавие – редкий в русской поэзии тех лет образец эмоционально-философского заглавия, резюмирующего смысл книги. [Значительность и сознательность этого заглавия увеличивается, если учесть, что] оно появилось в отмену первоначального – «Сны зимней ночи» – [может быть, не без влияния] ⁷¹ книги Гюго «Les Chants du crépuscule» 1835 г<ода> («Песни сумерек»), с которой у «Сумерек» есть общие мотивы. Но образ сумерек использован обоими поэтами различно: [для Баратынского сумерки – это образ души, для Гюго – образ общества]. ⁷²

Существенно отличаются русские «Сумерки» от французских и в эстетико-философском отношении. Если уже в первых своих философских элегиях («Истина», «Две доли», «Череп») Баратынский, усваивая жанр философской лирики Шиллера и ее отдельные мотивы, развивал эти мотивы самостоятельно или в духе своих французских учителей, то в «Сумерках» Баратынский уже явно близок шиллеровской эстетике и его общей метафизике, хотя здесь же, исходя из противоречий самого Шиллера, существенно от него отходит.

Баратынский остается в пределах того эстетического индивидуализма, которое характерно и для Шиллера. «Наивный поэт», изображенный как поэт будущего века, гибнет, но и о своей современности Баратынский говорил: «время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело».

Именно на этой теме основано заключающее «Сумерки» стихотворение «Рифма» (напечатано в 1841 г<оду>). Прошло невозвратно время, когда поэт пел среди

Народа, жадного восторгов мусийкийских

и толпа, слушая его,

... струны звучные певца
Дарила новым вдохновеньем.

Тема Лермонтовского «Поэта» (напечатан в 1839 г<оду>), развита здесь в противоположном Лермонтову смысле – не призывом «проснуться», как у Лермонтова, а признанием, что поэту остается замкнуться в собственном искусстве:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света.

И по теме, и по идее «Рифма» Баратынского прямо примыкает к шиллеровским «Певцам былого мира».

Утешение, которое дает Баратынский «сентиментальному» поэту наших дней: отойти от света, [замкнуться в своем искусстве] и даже больше – уйти в «обитель духов» («Толпе тревожный день...»). Образы «обители духов», «заоблачного мира», «пира неосязаемых властей» – в основе, конечно, эстетического, а не мистико-религиозного происхождения, но такого же происхождения и потусторонний мир в поэтике Шиллера: эстетическая способность, как самая высокая – «божественна».

Основное противоречие шиллеровской идеологической системы – пафос утверждения идеала добра, свободы и красоты в сочетании с трагической необходимостью утверждать его лишь в плане индивидуальном и внеисторическом – заключено и в системе Баратынского. Но в соответствии с иным классово-историческим генезисом, поэзия Баратынского дает иные оттенки. Трагизм социального бессилия значительно ослабляется. Социальная изоляция переживается прежде всего как *индивидуальная* трагедия. Баратынский не мог⁷³ усвоить диалектику исторического развития и *разрешить противоречия индивидуализма* в том социально-этическом пафосе, до которого поднимался Шиллер в наиболее вдохновенных своих произведениях.

Но и обратный путь – к полному смирению перед нормами и догмами отживающей феодальной идеологии – был для него закрыт. При всей личной близости славянофилам, он не пошел по их пути, оставшись в «политике» на позициях робинзонады, а в религиозных

исканиях – в пределах «религии сердца» Руссо и Шиллера, вне какой бы то ни было ортодоксии и пиэтизма (к которым твердо шли Жуковский, Языков), даже вне того расплывчато-идиллического религиозного романтизма, которым разрешалась меланхолия Ламартина и, нередко, Гюго и Барбье.

Итоговым для этого этапа развития Баратынского было стихотворение «Осень», насыщенное богатым содержанием, изобразительным и эмоционально философским. Ее центральный мотив, развернутый на целый период в три девятистишия (строфы 11–13):

Какое же потом в груди твоей
 Ни водворится озаренье,
 Чем дум и чувств ни разрешится в ней
 Последнее вихревертенье...

Знай, внутренней своей вовеки ты
 Не передашь земному звуку
 И легких чад житейской суеты
 Не посветишь в свою науку...

К тому времени, когда «Осень» писалась, т. е. к 1837 г<оду>, было уже напечатано тютчевское «Silentium». [Примыкая к тютчевской темой одиночества],⁷⁴ «Осень» развивает ее полнее и эмоциональнее. Одиночество – неизбежный итог, неустранимый никакими «озареньями» – мысль предельно смелая и последовательная.

Сам Баратынский отчетливо сознавал, что индивидуалистическая поэзия не есть последнее слово в поэзии. Он сознавал <всю> *ограниченность* индивидуализма и – в меру своего общего мировоззрения – сознавал его *обусловленность*. («Мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые...»; «время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело»). Поэтому в индивидуалистическую систему Баратынского то-и-дело вторгаются ноты неудовлетворенности, намекающие на кризис этой системы. («Еще порою покидаю я Лету, созданную мной...»), или в [не вошедшем в «Сумерки»] стихотворении «На посев леса» («Летел душою я к новым племенам»). Тема стихотворений «Последний поэт», «Что за звуки», «Рифма» и даже «Осень» – скорее признание горестной неизбежности социального одиночества, чем его принципиальная защита.

Напряженность и острота философско-поэтических исканий, неудовлетворенность догмой и непрерывное, хотя не всегда ровное и часто непоследовательное развитие сообщает поэзии Баратынского большую историко-литературную емкость: при сравнительной краткости творческого пути Баратынского (25 лет), его поэзия как бы сосредоточила в себе нити, тянущиеся из прошлого русской поэзии в ее будущее – из философской и эпикурейской лирики XVIII века через Батюшкова, Пушкина и Дельвига не только к Тютчеву, Лермонтову, позднему Фету, но и к символистам. [Сам Баратынский воспринимал это свойство своего творчества и своей идеологии как «эклектизм»: эклектизм нужно понимать здесь не как механическое смешение разнородных свойств, как историческую «сумеречность» или, выражаясь, более точно, как историческую диалектику].

«Сумерки» были последними литературными выступлениями Баратынского; в последние два года жизни он написал немного, но среди созданного в это время есть такие замечательные произведения, как «На посев леса» и «Пироскаф». Поэтический облик Баратынского уже определился в лучших вещах книги 1835 г <ода>, но в «Сумерках» и последних стихах поэтическое мастерство Баратынского развернулось во всей своей полноте. Решительно обратившись к «поэзии мысли», Баратынский должен был отказаться от целого ряда условных поэтических средств. Поэзия мысли требовала перестройки всего поэтического словоупотребления («Баратынский у нас оригинален, *ибо мыслит*»,⁷⁵ – писал о нем Пушкин). Для этого нужно было исходить из той эстетической основы, которую Пушкин же формулировал, как освобождение поэзии от «условных украшений стихотворства».⁷⁶ Слова должны были звучать полновесно, как носители самостоятельного смыслового содержания, а не только как возбудители эмоций и сопутствующих им зрительно-звуковых ассоциаций. [Само собою разумеется], что осужденные Пушкиным «напыщенность», «жеманство», «обветшалые украшения» и т. п. поэтические признаки в системе Баратынского исключались. Но система эта не совпадает и с системой Пушкина, стремившегося к максимальной конкретности и искавшего обновления поэтического языка на путях приближения его к «просторечию». Баратынский создавал собственный, [своеобразно] удаленный от просторечия язык, закономерно вытекавший из основ его идеологии: если Пушкин, демо-

кратизируя поэзию, пролагал пути ее дальнейшему обновлению, Баратынский не включаясь в это движение, оставался в пределах поэзии «для немногих». Правда, в последней книге Баратынского усиливается своеобразная «расцветка» его поэзии конкретностью, но значение этой «расцветки» – подчиненное. Явления внешнего мира для Баратынского не конкретизируют переживание и не сливаются с ними, как это можно наблюдать у большинства поэтов-романтиков той поры. Для Баратынского конкретность – точка отталкивания, и потому-то она как нечто постороннее его поэтическим основам, может быть изображена с исключительной зоркостью зрения. Таково, например, первое четверостишие «Бокала»:

Полный влаги искрометной
 Зашипел ты, мой бокал,
 И покрыл туман приветный
 Твой озябнувший кристалл.

Таково и описательное начало «Осени»: при всей скупости на детали, она дает отдельные из них с максимальной точностью:

Желтеет сень кудрявая дубов
 И красен круглый лист осины.

Эти и подобные детали могли казаться «прозаичными», но, конечно, самый этот «прозаизм» имеет своеобразную эстетическую функцию, тем более, что он сопровождается (как в данном примере) подчеркнутой *звуковой* выразительностью, [которая] подчас переходит в звуковую *изобразительность*, как, например, в замечательной картине сельских работ, [где целая картина создана преимущественно искусным сочетанием звуков]:

Дни сельского, святого торжества!
 Овины весело дымятся,
 И цеп стучит, и с шумом жернова
 Ожившей мельницы крутятся.

Но вся эта конкретность нужна поэту только для того, чтобы оттолкнуться от нее и перенестись в тот мир, который определен в «Осени» – как «внутренняя своя», непередаваемая «земному звуку».

[Эстетическое воплощение этого внутреннего мира можно характеризовать словами Баратынского, сказанными по другому поводу: это мир

Где нет образов, где нет
Для узнанья, друг мой милый,
Здесьних чувственных примет].

5

В историю русской поэзии Баратынский вошел прежде всего как лирик. Но современники и, как видно, сам поэт – не меньшее значение придавали его поэмам. Первая из них – «Пирь» (напечатана в 1821 г<оду>) не была поэмой в обычном смысле слова: это распространённое дружеское послание, переходящее в элегию. Сочувственное изображение скромной пирушки бедных «певцов» рядом с иронией, направленной на общество богачей, непринуждённый тон домашнего дружеского разговора, переходящего от шуток к лирическому настроению – все это в кругу поэтов 20-х г<оде> имело успех настолько прочный, что за Баратынским закреплён был эпитет «певца пиров». Цитаты из «Пиров» то и дело мелькают у Пушкина; несомненно и влияние «Пиров» на стиль и весь первоначальный замысел «Евгения Онегина».

В 1821–25 г<оде> – в годы наибольшего успеха пушкинских южных поэм, Баратынский работает над «Эдой». Замысел «Эды» полемичен по отношению к поэмам Пушкина: об этом Баратынский ясно заявил в предисловии к «Эде»: «в поэзии две противоположные дороги приводят почти к той же цели: очень необыкновенное и совершенно простое, равно поражая ум и равно занимая воображение. Он (т. е. автор) не принял лирического тона в своей повести, не осмеливаясь вступить в соревнование⁷⁷ с певцом Кавказского пленника и Бахчисарайского фонтана». Ему казалось, что он идет «новой, собственной дорожкой».

Ещё яснее он говорил об этом в письме И. И. Козлову: «Мне не хотелось идти <sic!> по избитому пути, я не хотел подражать ни Байрону, ни Пушкину; вот почему я впал в прозаические подробности». ⁷⁸ Но именно своими отличиями, новым вариантом байро-

нической поэмы Баратынский вступал в состязание с Пушкиным. Южной экзотике Байрона и Пушкина Баратынский противопоставляет «суровый край» – Финляндию; его героиня – «отца простого дочь простая», финская крестьянская девушка, ничем не замечательная, кроме своего чувства, на развитии которого и сосредоточено внимание поэта. На основе старой фабулы «Бедной Лизы» создавался опыт психологической и реалистической повести в стихах. Эта связь с сентиментальной повестью, в частности, – с «Бедной Лизой» была особенно сильна в ранней редакции, где характеристика самого соблазнителя – гусара была такой же неопределенной, как и у Карамзина: не то повеса, не то злодей – не то равнодушный, не то чувствительный, мечтающий даже о браке с Эдой, а при виде ее труп – обливающийся слезами. Это была не сложность характеристики, а именно неясность, механическое сцепление различных черт. В новой редакции (1835 г<ода>) все это выравнивается, гусар остается с чертами хитрого соблазнителя, и все внимание переносится на переживания Эды. Они даны просто, убедительно и сильно. Но то, с чем Баратынский боролся в романтическом стиле Пушкина, уже было преодолено самим Пушкиным в его собственном творчестве, в «Евгении Онегине», созданном уже к этому времени образе Татьяны. Сам Пушкин высоко оценил «Эду», откликаясь на нее и в письмах («Что за прелесть эта Эда! Оригинальности [рассказа]⁷⁹ наши критики не поймут. Но какое разнообразие! Гусар, Эда и сам поэт – всякий говорит по-своему. А описания финляндской⁸⁰ природы! а утро после первой ночи! а сцена с отцом! – чудо!»⁸¹ и в шуточной эпиграмме («Твоя чухоночка, ей-ей, гречанок Байрона милей»⁸²) и в позднейших статьях о Баратынском. Но от большинства современников своеобразие Баратынского ускользнуло, и «Эда», вопреки авторскому заданию, была воспринята как одно из подражаний пушкинским поэмам.

«Эда» кончалась многозначительным эпилогом, в свое время запрещенным цензурой; в нем сочувственно говорилось о бесстрашии побежденных финнов, оборонявших свободу своей родины. Этот эпилог бросает свет на всю поэму: обычная для байронических поэмов тема «естественного человека» включалась в более общую гуманистическую тему и – что было для Баратынского исключением – смыкалось с конкретной современностью.

Две следующих поэмы Баратынского «Бал» (1828) и «Наложница» (1831) являются поисками новых путей и по материалу (московский «свет») и по основным заданиям (изображение сильных страстей и характеров). В какой-то мере и эти поэмы полемичны по отношению к Пушкину, именно – к «Евгению Онегину», характеры которого Баратынский находил «бледными» («Онегин развит *не глубоко*, Татьяна не имеет *особенности*. Ленский *ничтожен*»).⁸³ Оценки эти относятся уже к 1832 г <оду>, но они помогают раскрыть и более ранние задания Баратынского: внимание именно к развитию характеров, притом – имеющим «особенности». Но если можно говорить об успехе этого задания, то лишь в отношении характера княгини Нины, героини «Бала»: Арсений – герой той же поэмы – и «ничтожен» и «развит не глубоко», и не имеет «особенности». Нина, полная «презрения к мнению», «демонический характер в женском образе»⁸⁴ (слова Белинского), вакханка, переходящая от победы к победе, но любящая «одно видение свое», и наконец испытывавшая подлинную страсть, которая и привела ее к самоубийству – во всем этом можно было увидеть – как и увидел Пушкин – «характер новый». Можно согласиться и с Полевым, что основная мысль «Бала» – в «противоречии светской жизни с природой»:⁸⁵ таким образом «Бал» примыкает с одной стороны к Эде, с ее темой естественного человека, с другой – к лирике Баратынского, где раскрылась тема оправдания страстей. Но в идейном содержании «Бала» было противоречие, верно замеченное Пушкиным: «Напрасно поэт берет иногда строгий тон укоризны... Мы чувствуем, что он любит свою бедную, страстную героиню».⁸⁶ Этот «строгий тон» («Страшась прелестницы опасной...»), как и отмеченное Пушкиным же «сатирическое описание похорон»⁸⁷ указывает на разнородность и нестройность элементов поэмы и тем обесценивает ее, несмотря на стихи, замечательные яркостью, образностью и звучностью.

В «Наложнице» Баратынский сделал попытку разработать сложную социально-психологическую ситуацию с образом страстного героя в центре... Елецкий тяготится своей связью с цыганкой, духовно ему чуждой и уже нелюбимой (в этой ситуации может быть отозвался «Адольф» Б. Констана); он афиширует свой разрыв со светом, но сам любит светскую девушку и уговаривает ее с ним бежать.

Драма разрешается, однако, случайно: приворотное зелье цыганки оказывается ядом, и Елецкий умирает. Несмотря на боль-

шую, чем в первых поэмах естественность диалога и всего стиля, – в целом поэма бледнее «Эды» и «Бала»; нет в ней и блеска стихов этих двух поэм.

«Наложница» вышла с теоретическим и полемическим предисловием, в котором в ответ критикам «Бала» защищалось право поэта на любой материал и к поэзии предъявлялось то же требование, что и к науке: «верности показаний». В отмену шаблонов «добродетельных» и «порочных» выдвигалось требование «характеров смешанных» («Их двойственность и составляет их нравственность»⁸⁸).

Позиция Баратынского во многом совпадала с позицией Пушкина, с его борьбой против дидактизма – за «истину» в искусстве, [иначе за реализм]. Но практика Баратынского, как эпического поэта, не оправдала его тезисов: настоящих «смешанных характеров» он не создал, оставаясь в поэмах романтиком. Предисловие к «Наложнице» вызывало критику Надеждина,⁸⁹ в свою очередь заставившую Баратынского выступить с антикритикой.⁹⁰ В антикритике он особенно настаивал на разнице между Онегиным – «разочарованным, пресыщенным» и Елецким – «страстным, романтическим».⁹¹

Уже в издании 1835 г<ода> Баратынский заменил вызывающее заглавие «Наложница» безразличным «Цыганка». В 1842 г<оду> он переработал «Цыганку» несколько упростив ее фабулу и больше внимания уделив образу самой цыганки. Одновременно с работой над «Цыганкой» он замышляет роман «в роде Бальзака».⁹² Но и этот, как и более ранний роман, не был напечатан, и единственным опытом Баратынского в художественной прозе осталась повесть «Перстень», построенная по типу пушкинских «повестей Белкина» на мнимой фабуле (здесь гофманианско-фантастической), которая разъясняется и снимается в развязке.

В истории литературы поэмы Баратынского были естественно заслонены его лирикой. В них не оказалось ни той идейной глубины, ни того индивидуального своеобразия словесного выражения, которым отличаются лучшие его лирические произведения. Литературная полемичность, которой они насыщены, скорее снимает их значение, так как в сущности направлена не по адресу: тенденции простоты и точности, психологической глубины и сложности, были в высшей степени свойственны и Пушкину, с которым Баратынский творчески состязался и спорил. Но поэмы Баратынского не остались

без последствий в дальнейшей русской литературе: от «Бала» и «Цыганки» тянутся нити прежде всего к характерам и темам Лермонтова («Маскарад», «Сашка»), в то время, как ситуация «Эды» своеобразно развивается в «Бэле» (на это сходство обратил внимание еще Белинский).

Отдавая себе ясный отчет в свойствах своей поэзии, Баратынский так же ясно представлял себе и свою поэтическую судьбу: невнимание современников и запоздалый отклик в позднем потомстве. Но он склонен был объяснить эту судьбу вторичными признаками: отсутствием «изысканного убора» у своей музыки, ее «негромким» поэтическим голосом.

Место Баратынского в ряду современников и ближайших предшественников было проницательно указано Пушкиным в его статье 1831 г<ода> о Баратынском: «подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды» (т. е. Батюшкова). Но сознать особенности поэзии Баратынского в социально-исторической перспективе из всех современников Баратынского пытался едва ли не один Белинский. Poleмизируя с антиисторическим скепсисом Баратынского и относя его к категории поэтов «недвижущихся», Белинский замечал: «Для таких поэтов всего невыгоднее являться в *переходные эпохи развития общества*». Для «сумерек» русского феодализма это наблюдение оказалось совершенно правильным, но в другую переходную эпоху – в сумерки капитализма – нашлась социальная среда, восприимчивая именно к поэзии Баратынского, со всем, что было в ней «необщего»: Баратынский был воскрешен символистами и на многих из них (Брюсов, Ф. Сологуб и ряд других) оказал прямое влияние.

Лирика Боратынского

[Сумерки русского феодализма были временем высокого напряжения культуры, созданной его господствующим классом.

Большинство великих поэтов этой эпохи принадлежали к классу дворян-землевладельцев – по рождению и личным связям, по культуре и по основным чертам идеологии. [Классовая сущность их переживаний может быть, в равной степени, «вычитана» из их собственных признаний в письмах и статьях и обнаружена в общем направлении их творчества]. Но высшая степень дворянской культуры, заключала в себе элементы распада, исторически нисходящего класса, [что облегчало проникновение на русскую почву элементов западной буржуазной культуры и своеобразное их усвоение].

Жуковский, Пушкин, Боратынский, Тютчев, Лермонтов – явления во многом различные: у каждого из них свои корни – философские и литературные, своя система идей и образов, свое творческое лицо, позволяющее зачастую определять авторство каждого на слух. Но во многом они связаны друг с другом, и не только попарно, не только Жуковский с Пушкиным, Пушкин с Боратынским, Боратынский с Тютчевым и Тютчев с Лермонтовым, но через головы более близких сверстников и с более отдаленными последователями или предшественниками.

Каждый из них – один в большей степени, другой в меньшей – отразил на общей основе дворянского сознания поворот к буржуазной, по своему происхождению, идейности. Каждый из них участвовал в создании того художественного метода, который с этим поворотом был органически связан.

Первым идеологическим результатом первых симптомов кризиса феодализма было пробуждение личности, – личности, [обычно не сознающей себя членом нового класса; но] притязающей на самостоятельность по отношению к классу-гегемону. Отсюда – иллюзия внеклассового независимого бытия: «Ты царь – живи один».

Вторым результатом была попытка переступить границы половые, возрастные, национальные, а в известной мере и социальные. Внимание к личности женщины, ребенка, широкое международное

общение ставятся на очередь. Пробуждается – в ограниченных формах – внимание и к другим классам. Возникает иллюзия ничем не ограниченной всечеловечности: «При мысли великой, что я человек, всегда возвышаюсь душою».⁹³

Третьим результатом была переоценка идеологических авторитетов и преданий – религиозных, этических, эстетических и замена их более гибкими новообразованиями: в религии если не атеизм и даже не скепсис, – то деизм и пантеизм пришли на смену ортодоксии, в этике широкий гуманизм – на смену нормам феодального домостроя; в эстетике романтический и выросший из романтизма «натуралистический» бунт с лозунгом «следования за природой» – на смену классическому лозунгу «подражания изящной природе» или, как формулировал его антагонист Боратынского Надеждин, «воспроизведения действительной жизни по образцу изящества»,⁹⁴ чему Боратынский противопоставлял «истину показаний»⁹⁵ и «верное изображение действительности» (предисловие к «Наложнице»).

Эти симптомы идейного кризиса обнаруживались там, где были для этого достаточные основания в поколебленных, кризисных социально-экономических условиях. Сознательные задачи социальных и политических перемен – [хотя бы реформистские, а тем более революционные] – могли при этом отсутствовать; политическая идеология на первых порах могла с остальными формами идеологии не смыкаться и даже прямо им противоречить. Такие противоречия, расхождения, отставания могли быть и в других пунктах; кроме того, в пределах каждой индивидуальной судьбы можно наблюдать разнообразные случаи внутренней эволюции. Но все это не меняет той общей картины, которую с точки зрения скорее враждебной, чем сочувственной, резюмировал один из современников (Ив. Киреевский) как «стремление к лучшей действительности».⁹⁶ В атмосфере этого стремления воспитался и Боратынский.

Боратынский начал печататься с 1819 г<оду> – несколько позже своих сверстников Дельвига и Пушкина.

Первая книга [стихов Боратынского]⁹⁷ вышла в 1827 г<оду> через год с небольшим после первой книги стихотворений Пушкина,⁹⁸ в один год с дебютной книгой Илличевского,⁹⁹ за два года до собрания стихотворений Дельвига¹⁰⁰ и посмертной книги Веневитинова.¹⁰¹ Лирика Боратынского 20-х годов естественно вливается в

общий поток «пушкинского периода», как немного позднее назвал это время Белинский. Личные и литературные отношения связывают Боратынского с поэтами пушкинского круга: вместе с ними он подвергается нападениям, насмешкам и пародиям – принципиальным и непринципиальным – (со стороны других литературных кругов; вместе с «Сурковым» – Дельвигом и «Тевтоновым» – Кюхельбекером, под кличкой Барабинского фигурирует в эпиграмме Б. Федорова «Союз поэтов» («Благонамеренный» А. Е. Измайлова 1822) именно как член определенного тесно спаянного литературного коллектива.) В так называемой «пушкинской плеяде» Боратынский скоро занял одно из первых, если не первое место. «Баратынского ставили на одну доску с Пушкиным, – вспоминал в 1834 г <оду> Белинский, – их имена всегда были неразлучны». ¹⁰² Термин «плеяда», конечно, весьма условен и неточен, особенно, если его распространять за пределы 20-х годов; если же остаться в пределах этого периода, – в творчестве лирических поэтов пушкинского окружения не трудно установить общие признаки, и несомненные в то же время индивидуальные отличия крупнейших среди них.

Что касается другого ходячего термина – «двадцатые годы», – он не должен казаться ни произвольным, ни формально-хронологическим. Если не бояться достаточно стертой метафоры, можно сказать, что 1820-е годы – волна, гребень которой – 14 декабря 1825 года.

«Пушкинский» круг поэтов, социально более или менее однородный, был частью той же среды, которая выдвинула и дворянских революционеров-декабристов. Одни из них включались в движение непосредственно, другие, как Пушкин, были его ближайшими попутчиками, третьи, как Боратынский и Дельвиг, были пассивнее. Но политически мало возбудимые, и они восприняли – в разной мере и в разной форме – общие «вольнлюбивые мечты», и для них не могли пройти вполне бесследно ни декабрьская катастрофа ни ее общественно-исторические последствия.

В обстановке преддекабрьской и последекабрьской возбужденности создавалась *большая*, на ходу становившаяся классической литература – в исторически обусловленных формах романтической поэмы, лирики, драмы. «Тридцатые годы», начавшиеся «Повестями Белкина» и «Вечерами на хуторе близ Диканьки» указывают уже на поворот в иную сторону, что и было вскоре замечено и формулирова-

но Белинским в «Литературных мечтаниях»: «Романтизм – вот первое слово, огласившее пушкинский период; народность – вот альфа и омега нового периода».

В этот именно период «владычества Пушкина», длившегося, по Белинскому, «ровно десять лет», – вышла первая книга «Стихотворений» Боратынского – итог восьмилетней поэтической работы.

Если оглянуться назад на этот восьмилетний путь, можно заметить, что] поэтическая индивидуальность Боратынского определилась не сразу, но литературная школа, к которой он принадлежал вместе со своими литературными сверстниками, была более или менее ясна уже в его дебютах. Это была школа Батюшкова, (преимущественно раннего Батюшкова) опиравшаяся с одной стороны на французскую «легкую» поэзию XVIII века, а с другой – на ближайшую по времени французскую элегию.

[Вяземский как-то назвал Боратынского Эпикуром, да и кто не рифмовал тогда имена Эпикура и Амура, хотя исторически правильнее было бы вспоминать в этих случаях Аристиппа – подлинного проповедника беспечных наслаждений, не омраченных мыслями ни о прошлом, ни о будущем. Имя Аристиппа русская поэзия хорошо знала, но начиная с Державина за легкой поэзией упрочилось имя эпикурейской: помня об условности этого названия, все же нет необходимости от него отказываться.]

[Мотивы «летающего мига», шумных пиров, «неприхотливой любви» и столь же неприхотливой дружбы имели прочную литературную традицию и крепкие социальные корни. Философия наслаждения определена в «Немецкой идеологии» как «остроумная фразеология известных общественных кругов, пользовавшихся привилегией наслаждения». В применении к «новому времени», к эпохе гибели феодализма, там же различаются две формы этой философии: 1) «форма наивного жизнепонимания, получившего свое выражение в мемуарах, стихах, романах» – форма, связанная с превращением феодального сельского дворянства в жадную до наслаждений придворную знать эпохи абсолютной монархии, и 2) форма «настоящей философии» – у некоторых писателей революционной буржуазии.

В России первой четверти XIX века, в условиях стабилизации крепостничества и общей отсталости, философия наслаждения в форме «наивного жизнепонимания» могла захватывать широкие

круги дворянства; традиция «Доратовых двойников»,¹⁰³ уже лишенная почвы во Франции, доживала век в России. Но именно – доживала. Начавшийся процесс перерождения феодально-дворянской России осложнял психологию культурного дворянского авангарда и ставил перед ним новые задачи – задачи философской борьбы или, хотя бы, философских исканий. И вот одни из «эпикурейцев» углубляют «наивный» эпикуреизм до степени «настоящей философии» (по этому пути одно время склонно было, по-видимому, направиться развитие Пушкина, в дальнейшем значительно осложненное), другие решительно сжигая прошлое, ищут спасения в готовых нормах феодальной морали и религии: таков путь Батюшкова, а впоследствии еще более крутой путь Языкова; третьи – мучительно ищут новых решений, соответствующих индивидуалистическому сознанию нового общественного человека. Таким искателем стал Боратынский].

В сущности, его дань «эпикурейской» традиции была довольно скудной, хотя сам он подводил лирические итоги в этом именно смысле:

Я славил на заре своих веселых¹⁰⁴ дней
 Законы сладкие любви и наслажденья.
 («Богдановичу», 1828)

[Таких славословий немного: «Прощанье», «Больной», послания к Дельвигу, К<рыло>ву и К<онши>ну (Коншину), написанные не позже 1821 г<ода>, и два позже напечатанные, но, может быть, тоже ранние стихотворения – «Элизийские поля» да возмутивший Белинского именно как рецидив XVIII века «Случай» – вот и все, если не упоминать о поэме «Пир», относящейся сюда лишь отчасти. В «легких» своих стихах Боратынский меньше всего своеобразен: мотивы и стилевые элементы этой лирики носились в поэтическом «воздухе». Пушкинское послание Кривцову было напечатано только в 1823 г<оду>, но вряд ли необходимо предполагать знакомство с ним Боратынского до печати, чтобы объяснить «Послание К<рыло>ву», где те же мысли и образы сменяются в той же самой последовательности: отвергнутая мысль о роковом новоселье, образ богини любви, образ чаши жизни и в финале новое напоминание о смертном миге, только с разными оттенками. Пушкинское «Не пугай нас, милый друг, гроба близким новосельем» откликается в «Больном»:

Что нужды! до новоселья
Поживем и пошалим,
В память прежнего веселья
Шумный кубок осушим...]

Лирический мотив отречения от «забав юности» свойствен всем поэтам этой поры, но, кажется, ни у одного из них темп этого отречения не был так стремителен, как у Боратынского. Уже в 1820 г<оду> напечатано послание к Коншину («Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам»), где ставится вопрос:

Одни ли радости отрадны и прелестны,
Одно ль веселье веселит

где переоценивается «восторг проходчивый, минутное забвенье» и чувственности противопоставляется «чувство»; счастье подлинного душевного общения любящих.

Впоследствии, в 1831 г<оду>, в предисловии к «Наложнице» Боратынский, анализируя эротическую поэзию, пытается ослабить остроту этого противоречия: «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]». ¹⁰⁵ Но в поэтической практике самого Боратынского [и в его стихотворных формулах] поэзия чувственности и поэзия чувства – явления разного порядка.

[В 1821 г<оду> появляются новые отречения от чувственности в посланиях к Булгарину («Нет, нет, Булгарин, ты не прав») и Коншину («Пора покинуть, милый друг, знамена ветреной Киприды...»)].

В те же годы эти отречения философски осмысливаются:

Но что же? – *вне себя я тщетно жить хотел.*

Наивный гедонизм «эпикурейской» поэзии предполагал «жизнь вне себя», возможную в социально и идеологически устойчивом коллективе. Колебание социальных устоев, едва начавшись, рождает индивидуалистические стремления. Индивидуум [перестает ощущать классовые устои до конца незыблемыми и бесспорными] и

создает иллюзию большей или меньшей личной независимости. Мотивы дружеских пиров и «неприхотливой» (т. е. не отраженной ни в каком личном опыте) эротики, мотив «науки счастья» [(К<рыло>ву, 1819 г<ода>), в готовом виде полученной от своей классовой среды], сменяются мотивами личного чувства и личной мысли, со всем разнообразием индивидуальных оттенков.

Литература буржуазной Франции революционной и послереволюционной поры дала и образцы, и обоснование лирике индивидуального чувства.

Пушкин, набрасывая конспект развития русской словесности, намечает особый раздел: «Парни и влияние сластолюбивой поэзии на Батюшкова, Вяземского, Давыдова, Пушкина и Боратынского». ¹⁰⁶ Боратынский в шуточных стихах, обращенных к Вяземскому, отказывается назвать себя крестником, «сватом или братом» Парни, но не отказывается считать его учителем. ¹⁰⁷ Надо только думать, что от Парни и других французских элегиков Боратынский меньше всего усвоил собственно «сластолюбивые» мотивы. Но в ряд элегиков он становится решительно: «Творцом элегий» ¹⁰⁸ называет его Коншин уже в послании 1820 г<ода> (позже Пушкин назвал Боратынского «певцом пиров и грусти томной»). Зависимость Боратынского от Парни, как создателя «элегий», с темой индивидуального чувства в основе, – [элегия, выражающей это чувство во всем многообразии его оттенков], совершенно бесспорна.

[В языке того времени понятие элегии было колеблющимся, далеко не всегда элегия связывалась с «грустью томной». Элегией могло называться всякое стихотворение о личном переживании, – будь это любовное чувство или философское раздумье, и только сильные аффекты восторга или отчаяния, как правило, в рамки «элегий» не вмещались. «Для элегии характерны простота и умеренность. Ее содержание слагается из ряда занимательных и естественно переданных обстоятельств. Даже воспевая счастье, она может сохранять свойственный ей оттенок печали. Это смешение противоположных впечатлений усиливает ее действие («ajoute à son effet»). Так формулировал теорию элегии популярнейший из французских элегиков начала века Мильвуа. «Смешанные ощущения» узаконял в элегии и Гердер, идеями которого питалась не одна Германия. В «Сыне Отечества» 1814 г<ода> было напечатано «рассуждение об элегии» Мальтбрена, опиравшегося именно на Гердера.

Для философского генезиса этих идей надо вспомнить, что еще Руссо в «Эмиле» пишет: «Все в этой жизни смешано: ни одного чувства нельзя в ней испытать в чистоте». Гердер, конечно, примыкает непосредственно к Руссо.

Поэтика *смешанных ощущений* была дальнейшим шагом в развитии того сознания, которое на более раннем *этапе*, в половине XVIII века, провозгласило смешение смеха и слез. Этим индивидуалистическим влияниям не осталась чужда и творческая практика русской дворянской поэзии переходной эпохи. «Непостижное слиянье восхищенья и тоски» (Жуковский, «Плач Людмилы» 1808); «Я слезы лью, мне слезы утешенье; моя душа, плененная, в них горькое находит наслажденье» (Пушкин, «Желанье», 1816 г<од>); «Мне сладок будет час и муки роковой» (Батюшков, «Выздоровление», 1817 г<од>); «Нет слова все муки, все счастье выразить страсти моей» (Дельвиг, «Романс», 1823 г<од>).

Хранители устоев идеологических вообще и эстетических в частности не без основания подозревали в этом литературном новаторстве опасные симптомы: настаивать на своеобразии личного чувства значило в какой-то мере отрываться от среды, ее понятий и навыков. Как полвека назад Сумароков вооружался против чувствительной драмы, так в 1823 г<оду> цитированный романс Дельвига – «Только узнал я тебя» – вызывает возмущенные обвинения в нелепости со стороны рецензента «Благонамеренного»: «Возможно ли согласить эти радости, муки и счастье страсти? Как истолковать смешение таких противностей и запутанных слов в двух последних стихах? Заметь: чистая радость слетела в душу, нет слова выразить все муки страсти моей – светлые мысли, высокие чувства зарождались во мне – и все это в одно и то же время!»¹⁰⁹ Через два года другой критик того же журнала возмущался сплетением бессмыслия и противоречием понятий у романтиков: «Это *неизменное* в *изменчивом*, это *шумное* в *тихом*, это *мрачное* в *светлом*, эта красота *сияющих ночей* составляет отличительную черту их поэзии».¹¹⁰ Не только права чувства, не только внимание к чувству во всей его широте и во всех оттенках, но и диалектика чувства – вот темы, которые пыталась разрешить поэтика так называемой *романтической школы* (в широком смысле этого термина). Напротив, классические методы, при всем разнообразии их конкретных воплощений, всегда исходили из представления о некоторых психологических нормах].

Боратынский 1819–1821 г<одах> в общем производит впечатление поэта еще не определившегося, сходного со своими русскими и французскими учителями [не в том, что специфично для кого-нибудь из них], а в той общей сфере, где сами они сходятся друг с другом. [Кое-что звучит даже прямым перепевом (ср<авни> например, напечатанное в 1820 г<оду> послание к Дельвигу с посланием Батюшкову «К другу»). Тем не менее назвать его «подражателем подражателей», как это сделал, по-видимому, Вяземский,¹¹¹ было несправедливо:] в любовной элегии и в дружеском послании на тему размышления о любви он уже в эти ранние годы умеет находить новые оттенки, связанные с поэтикой «смешанных ощущений» и вообще с углублением психологизма.

[Мы найдем у него не только *sosедство* противоположных чувств, выраженное простыми и четкими антитезами («Рассеивает *грусть* *веселый* шум пиров», «Но я *безрадостно* с друзьями *радость* пел»¹¹²), но и их взаимопроникновение и борьбу, то есть подлинную психологическую диалектику. На этих мотивах построен «Ропот», ранняя редакция которого относится к 1819 г<оду>. Предчувствие свидания с любимой – с «бесценным другом» отмечено печалью, «мрачной мечтой»:

Быть может, поздно, милый друг,
 Меня и радость посетила;
 Я наслаждаюсь не вполне
 Ее пленительной улыбкой.
 Все мнится, счастлив я ошибкой –
 И не к лицу веселье мне.
 («Ропот»)

Мотив неполного наслаждения – неполного не от внешних причин, а от противоречивой природы самого чувства – звучал психологическим парадоксом, который, хотя и покрывался общими принципами романтической поэтики, но выделялся остротой и резкостью выражения. А ведь это было стихотворение дебютанта! В ближайшие затем годы на общем фоне технически безупречных, но мало индивидуальных опытов, у Боратынского выделяется несколько стихотворений того же смысла: уже упомянутое послание к Коншину («Поверь, мой милый друг...»), где в страдании открывается «живой

источник сладострастья» особенно; «Разуверение», стихотворение, получившее благодаря музыке Глинки широкую известность, однако ценой утраты идейного смысла и первоначального идейно-поэтического колорита.

«Разуверение» замечательно тонкостью сочетания психологических мотивов, редко соединяемых, но самих по себе вполне четких и ясных. Нежность не радуется, как полагалось по шаблонам, и даже не печалит, а *искушает* (т. е. и привлекает, и страшит), разочарование утверждается в качестве нормы, (как мы скоро увидим, потому, что в его основе – покой, «любезный мудрецу»); «волненье», вызванное женской нежностью, четко отделяется от *любви*:

В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.

так же четко, как в послании к Коншину чувственность отделена от чувства.

Наконец, высшего своего выражения поэтика «смешанных ощущений» достигает в стихотворении «Мы пьем в любви отраву сладкую» (в первом издании – «Любовь»), [которое помещено не, в «Элегиях», а в «Смеси», очевидно только из-за его сонетной формы. Кроме последнего tercета, говорящего о личном «я», весь сонет построен как обобщение, как свод психологических сентенций. Смысл его]: не одни разрозненные ощущения бывают противоречивы, – противоречиво самое существо любви. Она – отравка сладкая. Ее огонь опустошает душу. Ее сущность – «блаженство и страданье». (Мотив «радости-страданья», внимательно прослеженный В. М. Жирмунским в позднем немецком романтизме, характерен и для русского романтизма первой четверти XIX века: блоковская формула¹¹³ имеет свою историю, достаточно длительную и сложную даже в плане истории одной только русской поэзии).

Любовной элегией, основанной на мотиве «смешанных ощущений», Боратынский преодолевал «эпикурейскую» традицию, с усвоения которой сам он в силу классовой инерции начал. Включаясь тем самым в литературное движение своего времени он, однако, не растворился в нем а, напротив, придал ему своеобразные оттенки].

Пушкин уже в начале 1822 г<ода> оценил Боратынского как самостоятельного мастера любовной элегии: «Но каков Баратынской? Признайся, что он превзойдет Парни, и Батюшкова, если и впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу (на самом деле не было и 22 [В<асилий> Г<иппиус>]), оставим же ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» (письмо 2 января 1822 г<ода> к Вяземскому). [К этому времени Пушкин уже прочитал в «Соревнователе Просвещения и Благотворения» то новое послание к Коншину, которое он вскоре цитировал («Пора покинуть, милый друг»), но, вероятно, не были для него тайной и две звездочки, которыми подписано «Разуверение»]. Именно к «Разуверению» и относится, вероятно, в первую очередь эта пушкинская оценка.

После «Разуверения» можно было говорить о Боратынском как о поэте определившемся. Его дальнейший путь обнаруживает неуклонное отмирание «общих мест» и перепевов. Вопреки предсказанию Пушкина, «эротическое поприще» не стало для Боратынского основным, но в те годы именно в любовной элегии он был наиболее самостоятелен. И в первой книге стихотворений (1827 г<ода>), в этом итоге его восьмилетней поэтической работы, любовным элегиям принадлежит заметное место: тремя «книгами» элегий сборник открывается, и две из них – вторая и третья – объединяются именно любовными темами. Кое-что из любовной лирики попало и в отдел «Смеси».

[Были или нет какие-нибудь биографические основания для размежевания между второй и третьей книгами элегий – неизвестно, но можно заметить разницу между ними в том, что десять элегий первой книги написаны в психологическом миноре, а десять элегий и эпилог третьей книги либо в психологическом мажоре, либо в некотором равновесии «смешанных ощущений». [Есть немало] открытых «подражаний», как называл их автор, а в сущности – переводов французских элегиков; в оглавлении указаны и оригиналы: Лафар, Парни и Мильвуа. К этим прямым указаниям могут быть прибавлены и другие аналогии и параллели: так, «Оправдание» очень близко по теме и по ее обработке к элегии XI второй книги элегий Бертена].

[Но нас больше интересует место Боратынского в истории Русской лирики. Если даже ограничиться кругом тем, то несомненно,

что многое должно было в свое время прозвучать как новое слово]. Своеобразны у Боратынского прежде всего мотивы трезвого самоанализа, переоценки собственного чувства темы неполной любви («Ропот»), любви изжитой («Размолвка») и наконец – нелюбви («Разуверение»), притом нелюбви, ничем извне не вызванной (элегии, обращенные к изменившим – их несколько, не так своеобразны). В доромантической и раннеромантической лирике мотив «*нелюбви*» был немислим: в ней допускалась только верная любовь: легкая и «проходчивая» – не только допускалась, а требовалась, но только в отношении заведомых «Цирцей». Кажется, Боратынский первый в русских стихах обратился к женщине, показанной как социально равная, с признанием в *нелюбви*; с этим была связана своего рода защита «права личности» – «права» свободно располагать своим чувством (кроме «Разуверения» сюда относится восхитившее Пушкина «Признание»).¹¹⁴ Очень важно, что, перерабатывая «Признание», Боратынский отбросил мотив отплаты «изменой за измену», мотив, столь избитый Парни и Бертенем, и сделал нелюбовь естественным следствием самой душевной жизни:

[Я не пленен красавицей другою
 Мечты ревнивые от сердца удали;
 Но годы долгие в разлуке протекли,
 Но в бурях жизненных развлекся я душою.
 Уж ты жила неверной тенью в ней,
 Уже к тебе взывал я редко, принужденно,
 И пламень мой, слабая постепенно,
Собою сам погас в душе моей].

Ко времени переработки «Признания» уже была известна в печати Пушкинская элегия «Под небом голубым...», которую Белинский впоследствии назвал образцом «художнической добросовестности», имея в виду подобный же смелый и пренебрегающий всеми шаблонами самоанализ. Боратынский, таким образом, смыкается с Пушкиным [и в известной мере с пушкинской школой вообще, но не лишнее вспомнить], что центральная в Пушкинской элегии поэтическая формула: «Напрасно чувство возбуждал я», – восходит к более ранней – Боратынского:

И я напрасно упованья
 В душе измученной бужу.
 («Ропот»)

Поэтика, основанная на принципе «художнической добросовестности» [была дальнейшим расширением поэтики «смешанных ощущений», включала ее в себя и], по существу, сводилась к требованиям индивидуально-психологического реализма. В отличие от сентиментально-мистического уклона раннего романтизма [(Жуковский и ученик его Козлов, отчасти и Батюшков)], здесь материалом поэзии предполагалась вся полнота человеческой личности, чувствующей и мыслящей о собственных чувствах. Разум не лишается прав; напротив, он получает права и над чувством. Узаконяется возможность,

Умом оспоривать сердечные мечты
 И чувство прикрывать улыбкою холодной.
 (Л. П.<ушки>ну, т. е. Л. С. Пушкину)

Здесь намечается та тема борьбы разума с сердцем, которая в дальнейшем творчестве Боратынского сыграет значительную роль. [Но пока речь идет не о победе одного из этих противников, а только о встрече их].

Послание 1822 г<ода> Гнедичу пересыпано [подобными же] сопоставлениями:

И *сердцу* и *уму* я пищу находил!..
 Отвыкнул *чувствовать*, отвыкнул *мыслить* он...
 Я *мыслю*, *чувствую*: для духа нет оков...
 И в *сердце* *разуму* отчет стараюсь дать.

[Последний стих перевернутая формула Батюшкова: «отчет ума сердцу» («Нечто о морали»)].

Эти примеры, говоря о рационалистических элементах в поэтической системе раннего Боратынского, еще не дают права систему раннего, а тем более позднейшего Боратынского, покрывать формулой «рационализм».

«Сердечные мечты» имеют в этой системе самостоятельную ценность. [Оба послания к Коншину в противовес «проходчивой»

эпикурейской любви и вместе с тем в противовес тем чувствам, которые были оспорены умом и не выдержали этого спора, намечают некоторый идеал любви, как «надежного» чувства, взаимного духовного общения]:

Как будет сладко, милый мой,
Поверить нежности чувствительной подруги,
Скажу ль? все раны, все недуги,
Всё расслабление души твоей больной,
(«К<онши>ну»)

В другом послании тому же Коншину, убеждая друга покинуть «знамена ветреной Киприды», Боратынский говорит о женщине, как о «подруге нежной», об «обреченной судьбою». Поэт мечтает

Предаться неге безмятежной
И чистым радостям души.

Эта любовь мыслится вне влияний охлаждающего «ума»; [самая роль] разума [только]¹¹⁵ помогает переоценить и отбросить суррогаты подлинной любви. Происхождение этого любовного идеала довольно ясно. Он намечен у Жуковского еще в стихах 1806–1808 г<о-дов> («с тобою, духом жить, с тобой делить страданья»), где нет еще мистической окраски его позднейшей любовной элегии. Отсюда тянутся несомненные нити к буржуазным этическим переоценкам, – к реабилитациям женщины во французской чувствительной литературе второй половины XVIII и начала XIX века. Руссоистский культ семейных добродетелей сыграл здесь организующую роль; автор «Достоинства женщины» (1801) Легуве, несомненно, связан с Руссо. [Теперь установлено (Б. В. Томашевский), что Боратынский знал и даже переводил Легуве (поэма «Воспоминания»);¹¹⁶ знаменательно и сродство его лирических мотивов с мотивами «Достоинства женщины», где преходящему счастью («се bonheur changeant») противопоставлялось:

Un penchant plus durable, un bonheur plus parfait].¹¹⁷

[Здесь утверждается и духовное общение с женщиной:

Êtes-vous tourmen'ée d'une peine profonde
C'est un charme à vos maux qu'une femme y réponde].¹¹⁸

В этой именно предромантической «чувствительной» поэзии надо видеть корни «положительной» эротики Боратынского.

[Культь чувства был использован и на Западе, и в России очень широко, в разнообразной среде и в разнообразных функциях. Легуве, как и Боратынский, – поэт дворянский и отнюдь не революционный. Для Боратынского и близких ему поэтов и апелляция к чувству, и апелляция к разуму осмысливаются как борьба с наивным гедонизмом, с «наслаждением без философии», воспринятом в силу литературной и, в конечном счете, классовой инерции]. Отношение разума и основанной на разуме «истины» к чувству, к страстям, к живой и многообразной жизни – вот основная [тема]¹¹⁹ той собственно «философской» лирики Боратынского, которая в сборнике 1827 года заполняет первую книгу элегий и просачивается в «Смесь». Здесь намечены два противоположных идеала: один на языке Боратынского называется «хладной мудрости высокая возможность», другой «жизнь для жизни».¹²⁰

Два стихотворения, [напечатанные впервые в 1823–1824 г<оду>] «Истина» и «Две доли» – углубляют и развивают это противоречие.

[Еще в «Подражании Лафару» (впервые напечатано в 1820 г<оду>) изображен «невольник истины угрюмой», решивший заменить «живых восторгов легкой рой»

... холодной думой
И сердца мертвой тишиной.

(Кстати, всех этих образов нет в том незначительном мадригале Лафара, к которому восходит Боратынский). В финале элегии Купидон указанием на Хлою ниспровергает эту «угрюмую истину». Это был первый еще легкий очерк будущей «Истины»].

Мудрость, которая обещает облить «суровым хладом душу» и «дать душе покой», была стоическая мудрость с ее идеалами апатии (бесстрастия) и атараксии (невозмутимости); к ней примыкало и подлинное историческое эпикурейство [с тем же культом атараксии, и с тем же средством для ее достижения – ограничением желаний (хотя и во имя других целей)]. Эта «наука строгая» была

наукой Эпиктета и Сенеки, достаточно популярных еще в начале XIX века и во французском и в русском обиходе: возможно, что в сознании Боратынского с античным стоицизмом сливались явления новоевропейской идеалистической этики, – скажем, Паскаля или даже Канта. В новых аналогиях стоической этики заключались если не прямые, то скрытые возможности протеста – активного или пассивного – против «наслаждения без философии» – гедонистической этики феодалов и новой знати. Знаменательно, что идеология русских дворянских поэтов в этом важном пункте поколеблена].

«Истина» разрешается компромиссом; всему свой черед: живым – культ наслаждения, умирающим – стоическая мораль. [Так же кончается и «Могила» (позднейший «Череп»)]:

Пусть радости живущим жизнь дарит,
А смерть сама их умереть научит.

«Две доли» – тоже, допуская обе «возможности мудрости», отдают гедонистическую – «надежду и волнение» – юношам, стоический же идеал – «безнадежность и покой» – уже не умирающим только, но всем «судьбину испытавшим». [Но, допуская равноправие обеих «возможностей мудрости», «Две доли» все же защищают мудрость стоической апатии. Вместе с наивным гедонизмом – собственным и своих поэтических сверстников – Боратынский отвергает здесь сентиментальный идеализм Шиллера и Жуковского, в котором тема надежды занимала центральное место.

Само по себе противопоставление покоя «волнению» было общим местом. Защита «волнения» была возможна и даже необходима с точки зрения наивного гедонизма. Когда Боратынский восклицал:

Покой, один покой любезен мудрецу! –
(«Гнедичу», 1823)

он оставался в пределах этого «общего места», усвоенного и новоевропейскими эквивалентами исторического эпикуреизма и стоицизма.

Оригинальным «необщим» было у Боратынского *осознание покоя как безнадежности*.

В сборнике 1827 г<ода> (в «Смеси») есть стихотворение, в котором темы «Истины» и «Двух доль» как бы сливаются:

Желанье счастья в меня вдохнули боги:
Я требовал его от неба и земли,
И вслед за призраком, манящим издали,

Жизнь перешел до полдороги;
Но прихотям судьбы я боле не служу:
Счастливый отдыхом, на счастье похожим,
Отныне с рубежа на поприще гляжу,
И скромно кланяюсь прохожим.

Это восьмистишие по смыслу совпадает с позднейшей пушкинской формулой, сжатой в одну строку: «На свете счастья нет, но есть покой и воля».

В стихотворении «В глуши лесов» Боратынский как будто пытается решить вопрос указанием на «дух судьбы» или «удела», предредаляющий,

Как наслаждаться им прилично,
И кто нам лучший дал совет,
Иль Эпикур, иль Эпиктет?

Слова об отраде «в песнях муз и в равнодушии высоком» говорят как будто о том, что Эпиктет торжествует над условным «Эпикуром». Ранняя редакция «Стансов» указывала как на причину человеческих несчастий на «ошибочные страсти», которые вредят «сердечной тишине»: снова тот же стоический идеал – апатии, бесстрастия, бездействия. «И берегите хлад спасительный своей бездейственной души».

«Стансы» своеобразно дополняются элегией «Финляндия», которую сам автор выделил на первое место. Она могла бы казаться перепевом: старая, еще державинская тема («Все потонем в бездне вечной...»,¹²¹ «О, всё своей чредой исчезнет в бездне лет»¹²²), далеко не новый жанр «размышлений на развалинах»; очевидна и непосредственная связь с Батюшковым («На развалинах замка в Швеции»). Но Боратынский заключает свою элегию идеологически вызывающей концовкой. Историческая медитация имела длительную

традицию в дворянской поэзии, у нас она от Державина до Пушкина (эпизод Полтавы) и даже до Тютчева («Проезжая через Ковно») имела один смысл: разрешения лирической темы в *историческом* плане, всё проходит, но имена и подвиги исторических героев остаются в веках.

Погибли смелые!¹²³ – Но странник в сих местах
Не тщетно камни вопрошает.
И руны тайные, останки на скалах
Угрюмой древности, читает.

(Батюшков)

Этому историческому мировоззрению Боратынский противопоставляет свое, субъективно-эстетическое, антиисторичное:

Что нужды до былых иль будущих племен?
Я не для них бренчу незвонкими струнами.
Я, невнимаемый, довольно награжден
За звуки звуками, а за мечты мечтами].

Противоречие гедонистических и стоических тенденций у раннего Боратынского было противоречием внутри некоторого идеологического единства. Таким единством и была антиисторическая идеология [дворянских групп, усвоивших в процессе начавшегося социального кризиса] иллюзию личной независимости от своего класса и его исторических судеб. Из гедонистического культа *минуты* Боратынский делает логически последовательные выводы, культ минуты *исключает* (вопреки историческому Эпикуру!) всякую мысль о прошлом и о будущем, – значит, и мысль об исторической ответственности перед обществом. [Исторические гедонисты сходились с киниками и стоиками в индивидуалистическом равнодушии к общественности и государственности. Боратынского в кинико-стоической истине привлекают прежде всего] идеалы «покоя» и «равнодушия», [с которыми], естественно, сочетается идеал отрешенного эстетизма.

Нашел отраду в песнях муз
И в *равнодушии* высококом...

[Классовая инерция заставила Боратынского усваивать ходячие в его время поэтические жанры – от альбомного мадригала до «эпикурейской» элегии и дружеского послания. Но эта инерция в его творчестве преодолевалась, и соответственные жанры решительно вытеснялись индивидуально-психологической лирикой и философской медитацией. Первая косвенно, вторая прямо, они уводили от истории и от общности, от непосредственных интересов класса и государства].

Редкие проблески историзма у Боратынского связаны с его либерализмом, в общем довольно умеренным и на творчестве мало отразившимся: экспромт о свободе, недавно открытая эпиграмма на Аракчеева да ненапечатанный в свое время эпилог к «Эде» – вот, собственно, всё, прямо связанное с [общественной жизнью]¹²⁴ и вместе с тем – оставшееся за пределами разбираемой здесь книги 1827 г<ода>. Впрочем, и в этой книге есть одна элегия, резко отличная от всех остальных и явно связанная с [не оформившимся] свободомыслием раннего Боратынского. Это – «Буря» (1824), стихотворение, пронизанное байроновской страстностью и духом индивидуалистического бунта. «Буря» была преддверием той темы *оправдания страстей*, которую Боратынский развил в дальнейшей лирике, [снимая противоречие гедонистических и стоических тенденций и опираясь на новую, прочную философскую традицию].

[В первой – «философской» – книге элегий Боратынский еще пробует силы и в поисках своего стиля исходит, как мы видим, из довольно разнообразных образцов. Некоторые из его «проб» не имели в его творчестве прочных последствий, но в общем процессе развития русской поэзии отозвались: так историческая медитация «Рим», заглушенная в эволюции самого Боратынского антиисторическими тенденциями, обещает медитации Хомякова и Тютчева; «Водопад» – прекрасный образец психологизованного <sic!> пейзажа – обещает лирику природы того же Тютчева, но у самого Боратынского остается почти одиноким]. Специфическими для Боратынского, – еще более специфическими, [чем рассмотренная раньше] сильно психологизованная <sic!> любовная лирика, – становятся стихотворения типа «Истины» и «Двух доль» [и «Могилы»]. Индивидуалистическая идеология последовательно приводит в них к почти полному вытравливанию всего конкретно-образного содержания: внимание

автора устремлено не во вне, а в глубь его существа, на внутреннюю связь и логику переживаний. Взятая извне вещь может быть зарисована с точностью, даже натуралистической, но это будет лишь толчок для развития темы; такую роль играет «Череп» для темы смерти и человеческого отношения к смерти:

Еще хранил¹²⁵ волос остатки он,
Я зрел на нем ход постепенный тленья...

Для рассказа о встрече с Истиной оказываются достаточными бледные аллегории: «светильника» в руках Истины и угасающего светила жизни. «Две доли» только для иллюстрации пользуются сравнением, и [снова «кладбищенским»]: «охлажденные», поверившие новому обману, – эти воскресшие «трупы мертвых». Словесно-изобразительные средства здесь доведены до минимума; тем большая роль принадлежит средствам выразительным: в первую очередь синтаксическому расположению смысловых единиц, затем особой лексической и звуковой окраске основных среди них. [На этом еще придется остановиться, говоря о] позднейшей лирике Боратынского, где эти стилевые тенденции окончательно определились.

Вместе с тем нельзя не заметить, что философская лирика Боратынского имеет какие-то литературные образцы за пределами французской элегии. Такими образцами были философские медитации Шиллера и их русские переводы и подражания. На них опирается Боратынский и в композиции своих философских стихотворений, и в общем стиле этих стихотворений, и даже в отдельных мотивах, которые, правда, пока осмысливаются совершенно иначе. [Те элементы руссоистской идеологии, которые, как было отмечено, просачивались в лирику Боратынского, преимущественно любовную, не были еще достаточно прочно усвоены, чтобы подготовить почву для дальнейшей стадии руссоизма – для идеологии Шиллера]. При этом самый жанр усваивается раньше, чем его эстетико-философское содержание. Так, знаменитое «Resignation» отзывается в двух основных вещах Боратынского – в «Истине» и в «Двух долях». [В «Истине» оно отразилось исходной ситуацией встречи поэта с истиной, – но с противоположным решением: у Шиллера поэт *отдает* все радости жизни истине, от чего стихотворение приобретает не элегический, а трагический характер. «Две доли» также восхо-

дят к антитезе Шиллеровского стихотворения; Шиллеровские «две доли» – надежда и наслаждение – также антиномичны:

Wer dieser Blumen eine brach, begehre
Die andre Schwester nicht]¹²⁶

Однако [содержание антиномий здесь не только различно, но и противоположно. Шиллерово утверждение надежды сменяется ее отрицанием]. Специфична для Боратынского чуждая Шиллеру попытка опереться как на истину не на «надежду», а именно на «безнадежность» в сочетании ее со стоическим «покоем».

3

Всего шестилетний срок отделяет вторую книгу Боратынского от первой.¹²⁷ Но за эти шесть лет наметился значительный поворот в общей литературной жизни, – поворот, мало отразившийся в содержании книги Боратынского, но тем очевиднее выделявший эту книгу и как бы отодвигавший ее в сторону от общего движения. К началу 30-х годов успели значительно дифференцироваться литературные направления, успело наметиться и особое положение писателей пушкинского круга, [социально и] идейно родственных разгромленным декабристам. [Большинство из них заняло позицию умеренно-либерального центра, реализуя в применении к новой исторической ситуации наследство декабристов, но, не отрекаясь от идеи европеизации России мирно-эволюционным путем]. Органом этой группы становится «Литературная газета (1830–1831), которой пришлось бороться на два фронта: [и против «Московского Телеграфа», наиболее левого из журналов этой поры],¹²⁸ против официозной, рептильной прессы. [Соотношение сил еще усложнилось, когда в борьбу вступил Белинский – новая демократическая сила, хотя и с не вполне еще установившейся идеологией, и когда, с другой стороны, проявили активность дворянские элементы иной идеологической окраски, недавние «любомудры» и будущие славянофилы, часть которых пыталась в 1832 г <оду> организовать вокруг «Европейца» (тотчас же запрещенного), а другая – с 1835 г <ода> вокруг «Московского Наблюдателя», который по другим причинам тоже не удался.

В этих сложных общественных и идеологических отношениях не могло уже быть и речи о той более или менее ровной картине, какую представляла литература «пушкинского периода». Литература закономерно отразила обострившиеся противоречия общественной жизни. В это именно время выдвигается лозунг *народности*, приобретающий в разных группах различные функции, но неизбежно приводящий к борьбе за преодоление романтизма, – за реализм в разных его вариантах. Ставится на очередь проблема прозы, как исторической, так и современной. Принципиальным вопросом становится самое существование поэзии в новых социально-экономических условиях; критика пытается ответить на вопрос: быть или не быть поэзии?

Критика «Московского Телеграфа» в 1832–1833 г<оды> ставила этот вопрос неоднократно и приходила к решениям, во многом предвосхищавшим позднейшие суждения Белинского. Смысл их сводился к тому, что поэзия переживает кризис – следствие кризиса социального. «Общество одряхлевшее ... тлетворно для поэта». (Рецензия на «Стихотворения» Теплякова, «Московский Телеграф» 1832, № 5.) Поэзию нужно искать не в «гостиных богачей», откуда она «скрылась в уединение народной песни». (Разбор «Душеньки», там же, 1832, № 5.) С другой стороны, новое общество создает новую поэзию. Отличительные черты этой творимой поэзии – индивидуальность поэта и связь его с современностью. «Берегитесь тех лирических поэтов, которые не знают ни отечества, ни времени: это самозванцы». (Рецензия на «Стихотворения» Языкова, «Московский Телеграф», 1833, № 6.)

Так решала проблему поэзии молодая буржуазно-демократическая критика первой половины 30-х годов. В свое время эти лозунги звучали весьма прогрессивно. Часть их, в том более или менее общем виде, в каком они формулированы в приведенных цитатах, могла разделяться и другими литературными группами. Так, для Пушкина и для ближайшего его окружения, не было ничего неприемлемого в лозунгах индивидуальности, современности, народности самих по себе (другой вопрос, как именно они конкретизировались). Не был вполне чужд этим литературным идеям своего времени и Боратынский, но в дальнейшей своей творческой эволюции он необходимо приходил к отрицанию, по крайней мере, некоторых из них].

[Если *современность* понимать] в границах современности литературной, – Боратынский, [конечно], не был [ей] чужд и в этот период. В борьбу, которую вела «Литературная газета», он включился своими эпиграммами. [В 1832 г<оду> он становится деятельным сотрудником «Европейца», в 1835 смыкается с организаторами «Московского Наблюдателя»]. Попытки выйти за пределы личной лирики и вместе с тем воспринять некоторые черты новых литературных веяний Боратынский делал в своих поэмах и, по-видимому, в драме и начатом романе, до нас не дошедших. Любопытно между прочим, что Пушкин в отрывках своих критических статей о Боратынском выдвигает его главным образом как автора поэм.

[Спору нет, поэмы Боратынского были и остались крупным литературным явлением, но его историко-литературное место определяется прежде всего его лирикой]. Но лирика Боратынского чем дальше, тем больше приобретала характер индивидуалистически замкнутый. *Современность* в смысле общественной тематики или даже тематики исторической в современном осмыслении была Боратынскому и во второй его книге не менее чужда, чем в первой. Ясно, что он должен был остаться равнодушным и к идее *народности*, [так или иначе объединявшей едва ли не все литературные направления этой поры]¹²⁹ («народность – вот альфа и омега нового периода» – слова Белинского).

Внешним симптомом еще большего углубления в себя, была для Боратынского композиция его книги, с отказом от традиционного деления по жанрам на элегии, смесь и послания. Эти рубрики сломаны; вытянута единая цепь стихотворений, в порядке, [в общем] хронологическом, [но с отступлениями, которые лишь в некоторых случаях можно объяснить смысловыми соображениями]. Книга приобрела в этом виде характер «дневника» – свободного чередования разнообразных лирических признаний. Этот характер усилен устранением большинства заглавий, [даже таких естественно вызванных самой темой, как «Водопад», «Истина», «Рим», «Две доли»].¹³⁰

Содержание новой книги – и особенно ее новых страниц – заметно отличается от содержания первой. [От интимного лирика, от поэта, которому Пушкин при его дебютах уступал «эротическое поприще», от автора «Ропота», «Разуверения», «Признания» можно было ожидать дальнейшего развития в этом направлении, в котором

так очевидно проявилось его своеобразие. Эти ожидания не оправдываются].¹³¹ Новых любовных элегий в [этой]¹³² книге [оказалось] немного, [и эти немногие либо примыкают по мотивам к элегиям первой книги (отречение от недостойной избранницы – «Я не любил ее, я знал, что не она поймет поэта»), либо развивают и усиливают мотивы «романтического» чувства духовной связи, порою даже с необычной для Боратынского мистической окраской: таково «Своенравное прозвание»; это скорее философская, чем любовная элегия, рассматривать ее нужно поэтому в другой связи]. Проблемно-философская и философски-окрашенная лирика в новой книге Боратынского преобладает. [При этом наблюдается не только рост количества по сравнению с первой книгой, но обнаруживает и] новое качество. Элементарные колебания между гедонизмом и стоицизмом здесь [заменяются системой более или менее стройной. Связью между этими двумя этапами является стихотворение «Наслаждайтесь, всё проходит», где Эпикур и Эпиктет, гедонизм и стоицизм внешним образом примирены, каждому отдано по строфе, и каждая строфа сведена к одной и той же формуле: «всё проходит». Призрачность этого синтеза ясна, несмотря на видимую стройность компоновки: самая общность формулы – общность мнимая. Боратынский нередко строит свою лирику на таких] открытых и неразрешенных противоречиях: то же увидим в стихотворениях «Наслаждайтесь, все проходит...», «На смерть Гете», [то же в «Осени»]. Это не ослабляет, а может быть, даже и усиливает поэтическую выразительность: стихотворение лишается схематизма [завершенной системы] и становится отражением живого противоречивого сознания.

Подчеркнуто-противоречиво и другое новое стихотворение новой книги: «К чему невольнику мечтания свободы». В тезе дана фаталистическая концепция мира, из которой логически следует свобода личности:

Уделу своему и мы покорны будем,
 Мязежные мечты смирим иль позабудем;
Рабы разумные, послушно согласим
 Свои желанья со жребием своим,
 И будет счастлива, спокойна наша доля.

Но рабство «разумных рабов» необходимо приводит к бунту: личность, наделенная страстями, с лишением свободы не мирится. [Стойко-эпикурейская атараксия – в ее элементарной форме – подавления страстей – оказывается невозможной и ненужной], и стихотворение, начатое стоической тезой, завершается антитезой:

Безумец! не она ль, не вышняя ли воля
 Дарует страсти нам, и не ее ли глас
 В их глазе слышим мы? О, тягостна для нас
 Жизнь, в сердце бьющая могучею волною,
 И в грани узкие втесненная судьбою.

Это оправдание страстей [(ср<авни> раньше – статью 1826 г<о-да> «О заблуждениях и истине», а в лирике – «Череп» и «Бурю»)] в «Буре» опирается на широкую традицию буржуазного индивидуализма и гуманизма. Поп в Англии, Вовенарг, Дидро, Руссо во Франции, Гаман и штурм-унд-дренгеры в Германии, различаясь идеологическими оттенками, сходились в этой защите. К Руссо поэтические формулировки Боратынского особенно близки.

[«Наши страсти – главные орудия нашего сохранения, поэтому желание уничтожить их, есть попытка столь же тщетная, как и смешная; это значит контролировать природу, реформировать создание бога. Если бы бог приказал человеку уничтожить страсти, которые он ему дал, сам бог не мог бы этого выполнить, он вошел бы в противоречие с самим собою» («Эмил»)]. Боратынский не только обнаруживает ряд новых соответствий с философией Руссо, но делает попытку подчиниться ему и в том пункте, который остается для него наиболее болезненным: усвоить идею конечного оправдания мирового смысла.

Идейная зависимость Боратынского от Руссо отмечалась до сих пор лишь мимоходом, как нечто мало существенное. Между тем] мы располагаем показаниями самого Боратынского в письмах о необычайно высокой оценке им Руссо. [Отрицательно оценивая «Новую Элоизу», Боратынский резюмирует (в письме от 6 августа 1831 г<о-да>): «Роман дурен, но Руссо хорош, как моралист, как диалектик, как метафизик... но отнюдь не как создатель». Еще решительнее говорит он о влиянии на него Руссо, отвечая] 21 сентября [того же]¹³³

года [на ответное письмо] И. В. Киреевского: «Ты напрасно считаешь меня неумолимым критиком Руссо; напротив, он *совершенно увлек меня*. [В “Элоизе” я критикую только роман, так же как можно критиковать создание поэм Байрона... Роман, я стою в том, творение, совершенно противоречащее его гению]. В то время как в “Элоизе” меня сердит каждая страница, когда мне досаждают даже красоты ее, все другие его произведения *увлекают меня неодолимо*. Теплота его слова проникает мою душу, искренняя любовь к добру меня трогает, раздражительная чувствительность сообщается моему сердцу...».

Переоценка рационализма, культ чувства, индивидуализм в этике, эстетике и социологии, идеал «естественного» состояния человека в связи с культурно-историческим скепсисом и прямыми анти-историческими тенденциями, идеал гармонии и соразмерности в личной и космической жизни, в связи с нравственным аргументом веры и бессмертия, – все эти черты, основные для Руссо и руссоизма, очевидным образом проступают в философской лирике Боратынского, [притом с наибольшей силой в тех именно вещах, которые и хронологически примыкают к только что цитированным письмам 1831 г<ода>: в новых стихотворениях, включенных во вторую книгу].

[Отдаленность Руссо по времени сама по себе не мешает ставить вопрос о его влиянии в России 30-х годов; ведь еще в 40-х годах, как показывает переписка Белинского, Герцена, Огарева, Руссо был живым явлением, с которым считались, которого отрицали и реабилитировали. Но мы привыкли рассматривать влияние Руссо, как революционизирующее, и так именно воспринимать руссоистскую струю у Радищева, Кюхельбекера и других декабристов, а также у Герцена и Огарева. Объективно это, конечно, так и было во всех этих и многих других случаях: когда Батюшков в 1816 г<оду> боролся с пережитками влияний французской революции и утверждал «мораль, основанную на религии и философии», он должен был признать, что «чтение Вольтера менее развратило умов, нежели пламенные мечтания и блестящие софизмы Руссо». Но даже непосредственно политические идеи Руссо должны были своеобразно преломляться на русской почве уже потому, что проблема конституции большого государства у Руссо не была разрешена. Уже здесь открывалась возможность для разнообразных форм ревизии руссоизма, еще усиленная тем, что компромисс представительного правления исключался

в системе самого Руссо. Еще большие возможности приспособления к местным условиям открывались для Руссо «как моралиста, как диалектика, как метафизика»].

Философия Руссо, основанная на идеале «естественного состояния человека», на культе личности и культе чувства, [выросла из идеологии мелкого производителя – земледельца и ремесленника – накануне великой французской революции. Идеологически заостренная против феодализма, философия эта, однако], непосредственно обосновывала не столько открытую борьбу с феодализмом, – [на это мелкая буржуазия не чувствовала себя достаточно сильной], – сколько бегство от него. Замокнутая усадьба, семья, тесный дружеский круг, наконец, замкнутая в своих переживаниях личность воспринимались как убежища от окружающей социальной действительности [или – что то же – от господствующего класса].

Русская общественная жизнь 20-х–30-х годов эпохи разложения феодализма рождала иные ситуации. [На основе]¹³⁴ экономической дифференциации дворянства возникают настроения, до известной степени сходные с настроениями, которые выразил Руссо. Там их носителем была предреволюционная мелкая буржуазия, здесь – некоторые промежуточные группы помещичьего дворянства, также не играющие в происходящей борьбе самостоятельной роли и не сознающие себя самостоятельной и активной силой. Результатом и там и здесь были иллюзорные попытки отойти от [окружающей] классовой борьбы, [социально изолироваться, замкнуться, как в крепости, в частном хозяйстве, даже в семье, но уже не земледельца, а патриархального землевладельца. Иные условия, разумеется, иначе окрашивали всю систему, но основные линии системы были на лицо и здесь]; культ [личности] [«естественного человека»],¹³⁵ культ чувства и [борьбы с «разумом»].

[Можно говорить о нескольких этапах руссоизма в России и о разных идеологических вариантах на каждом этапе. Так, вслед за подавлением пугачевской революции возникают и революционно – активный руссоизм Радищева и социально-пассивный руссоизм масонов и Карамзина. Революционный руссоизм декабристов оттеняется характерным восприятием Вяземского («Деревня» 1827 г<ода>):

Руссо, враг общества и человека друг!

Сколь в сердце вкрадчив к нам сердечный твой недуг.

Проблемой остается существо Пушкинского руссоизма, который был, по-видимому, сложного происхождения и включал в себя, наряду с потенциальной революционностью, противоположные возможности социального пассивизма.

Для Боратынского, как для Вяземского, Руссо – «враг общества и человека друг». Руссоизмом питались и поддерживались антисоциальные и антиисторические тенденции Боратынского, которые во всей полноте определились в его последней книге – в «Сумерках». В этот же период первоначального усвоения руссоизма, который, видимо, падает для Боратынского на вторую половину 20-х годов, он отражает новую систему во всех ее основных чертах].

Борьба с разумом развернута в замечательной лирической утопии «Последняя смерть» (впервые в «Северных Цветах на 1828 год»). Это редкий для Боратынского случай выхода за пределы индивидуальной лирики в область философии культуры. Но и здесь его занимает не прошлое и настоящее, а будущее и притом не конкретно-историческое, а схематично-утопическое. Разум, побеждая и принося плоды культуры, по мысли Боратынского, умерщвляет живую жизнь с ее чувствами и страстями. [Недавний стоический идеал – «покой, любезный мудрецу» – уже изображен как достигнутый наконец человечеством, но тотчас же и переоценен:

Привыкшие к обилью дольных благ,
На всё они спокойные взирали,
Что суеты рождало в их отцах,
Что мысли их, что страсти их бывало
Влечением всеильным увлекало.

«Нам надобны и страсти, и мечты, в них бытия условие и пища. Но мечты без страстей – смерть». Рисуя мрачную картину гибели мира, Боратынский утаил прямую авторскую оценку.

[В литературе о Боратынском вопрос об этой оценке не был даже поставлен, но и поставив его, мы не сумеем угадать достоверно, торжествует ли и поэт вместе с торжествующей природой над гибелью человека или оплакивает эту гибель, считает ли ее неизбежной или только предостерегает]. Ясно только одно: ироническая интонация строк:

Врагам его и в стыд и в поученье
Вот до чего достигло просвещение!

Ясна переоценка роли разума, а значит и неразлучного с ним (в замысле поэмы) прогресса. [Ясен вывод, что культурный прогресс, предсказанный достаточно остро и зорко, для автора не существен и в соответствии как с первым трактатом Руссо, так и общими тенденциями руссоизма задачей должен быть прогресс не общественно-исторический, а личный].

Западные современники Боратынского, идеологи восходящей буржуазии, [развивая схожие темы], не разделяли его своеобразной формы «мировой скорби». Барбье славословил технический прогресс, – правда с оговорками, но эти оговорки не психологического, а социального порядка, [Боратынским вовсе обойденные]: прогресс связан с муками нового Дантова ада для людей. Но по существу «божественный факел науки» («le flambeau divin qu'on appelle science») создан для блага людей. «Утопия» Виктора Лапрада вся проникнута пафосом овладения природой: «La nature obéit, car la raison c'est Dieu». ¹³⁶ Ни у Барбье, ни у Лапрада нет и тени мрачных прогнозов Боратынского. [Впрочем, научно-производственный пафос Лапрада вообще не имеет в русской поэзии XIX века параллелей; вряд ли не первым его выразителем был Брюсов (намек Лермонтовского «Спора») звучат двусмысленно и потому в счет не идут). Социологические причины отставания русской поэзии в этом пункте очевидны].

Невозможно оторвать от «Последней смерти» два стихотворения 30-х годов, теснейшим образом с нею связанные, хотя вошли они оба в [следующую книгу Боратынского] – «Сумерки». Одно из них – «Приметы» – вздох о золотом веке, непосредственной близости человека к природе, золотом веке невозвратно утраченном с тех пор как человек, «чувства презрев ... доверил уму, вдался в *суету изысканий*», – является как бы поэтическим комментарием к первому «Рассуждению» Руссо. Есть здесь нечто и от Шиллеровского противопоставления наивного сентиментальному.

Новое вносит «Последний поэт», написанный не позже 1834 г<ода> [С «Последней смертью» и «Приметами» он составляет как бы триптих медитаций на темы истории и философии культуры, – темы, в общем, чуждые поэтической системе Боратынского, обращенной не во вне, а внутрь, не к истории, а к личности. Но это самозамыка-

ные должно было быть раз навсегда объяснено, и названный триптих не столько ставит проблемы, сколько отталкивается от них]. Очень характерно, что тема всех трех стихотворений – не конкретно-историческая проблематика, из которой исходил в своей оценке истории, [скажем], Пушкин, а «последняя судьба *всего живого*» – абстрактная история абстрактных людей.

Схема этой истории несложна. В прошлом – век золотой, уже нарисованный в «Приметах» и здесь дополненный лишь новыми чертами: «первобытный рай» на следующей ступени сближает человека не только с природой, но и с музами. В настоящем – век железный, век науки и промышленности.

[Век литографий, пароходов,
Fac simile, *записок* век...]

(Эти строки, отозвавшиеся почти через столетие в «Возмездии» Блока, – из послания к А<лександр> А<лександровичу> Б<ашилову> кн. Вяземского 1829 г<ода>; кстати он же позже дал схематическую оценку «Нашего века» в стихотворении под этим заглавием)]. Наконец, в будущем – «зима дряхлеющего мира» и за ней «Последняя смерть».

[«Последний поэт» не во всем продолжает «Последнюю смерть», но и не противоречит ей. В «Последней смерти» из руссоистской переоценки разума Боратынский делал выводы вполне оригинальные, но и вполне абстрактные, не исторические, а чисто логические: гипертрофия разума погубит человека. Проблема судеб поэзии здесь еще не всплывает, может быть, потому что в 20-е годы Боратынским еще не было изжито рационалистическое отношение к творчеству. «Ум» и «фантазия» здесь еще не размежеваны:

И в полное владение свое
Фантазия взяла их бытие;
И умственной природе уступила
Телесная природа между них,
Их в эмпирей и в хаос уносила
Живая мысль на крыльях своих...]

В «Последнем поэте» человек, «чувства презревший» и «доверивший уму», теряет и эстетическую способность:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...

Сами по себе эти сетования на гибель поэзии в железном веке Боратынского оригинальны не были. В основе их был тот же руссоистский вздох о потерянном рае [(«чем более мы удаляемся от естественного состояния, тем более утрачиваем наши естественные вкусы»)]. Но старый мотив получил новое обоснование в широком антибуржуазном движении 30-х годов в русской литературе. Боратынский смыкается здесь не только с [кн.] Вяземским ([ср<авни> еще] [«Наш век»], «Три века поэтов» [Вяземского]), но и с Шевыревым, автором статьи «Словесность и торговля» (в том же, [первом] номере «Московского Наблюдателя», где был напечатан и «Последний поэт»). Выступление Боратынского с этим стихотворением в «Московском Наблюдателе» приобретало в значительной мере программный характер – как для журнала, так и для самого поэта. «Программный» характер получало это стихотворение и в последней книге Боратынского «Сумерки», где оно открывало книгу.

Дальнейший творческий путь Боратынского, однако, показывает, что вражда к промышленному веку включалась у него в более общую вражду к истории – во имя иллюзии изолированной личности. В пору влияния гегельянской диалектики подобный антиисторизм должен был казаться пережитком: понятно, что Белинский осу[дил] Боратынского, угадав его идейный генезис совершенно правильно: «В XVIII веке величайшие умы [(т. е. Дидро и Руссо. В<асилий> Г<унтиус>)] были склонны видеть в дикарях образец неиспорченной человеческой природы; тогда эта мысль, вызванная крайностью жившего в лживой искусственности человеческого общества, была и нова, и блестяща. В XIX же веке мысль эта и стара и пошла». Белинский имел основание усмотреть в [руссоистской философии]¹³⁷ Боратынского отсутствие [элементарной] диалектики: «И почему разум и чувство – начала враждебные друг другу?.. Чувство... есть действительность разума, как тело есть реальность души... полнота и совершенство человеческой природы заключаются в органическом единстве разума и чувства». [Галахов в своей статье о Боратынском

дополняет Белинского с точки зрения философии истории: «Понятие о вражде поэзии с наукой *последовательно вытекает* из понятия поэта о жизни *не развивающейся*, а волнующейся. Но поэзия, как и всё в мире, развивается, не умирая»].

Эта идея развития долго оставалась Боратынскому чужда, и только в стихотворении 1840 г<ода> «Предрассудок» он отчасти к ней приблизился. Собственная и вообще человеческая личность воспринималась им в отрыве от истории, как некоторая вневременная сущность; так же абстрактно-антиисторичны были и его эстетические взгляды. Искусство в его понимании подобно *природе*; об искусстве он мог бы сказать, как и о море, что оно

...лица не изменило
С дня, в который Аполлон
Поднял первое¹³⁸ светило
В первый раз на небосклон.

[Возвращаясь к книге 1835 г<ода>, нужно отметить в ней цикл стихотворений на эстетические темы, включающих ряд самооценок программных заявлений: «Не подражай – своеобразен гений», «Когда печалью вдохновенный», «Не ослеплен я музою моею», «Мой дар убог и голос мой не громок»; сюда же примыкает ранее напечатанное «Не бойся едких осуждений».

С редкой последовательностью Боратынский оставался на позициях чистого эстетизма, которые он защищал в ранних стихах:

«И в тишине, трудясь для собственного чувства,
В искусстве находить возмездие искусства»
(«Богдановичу», 1824)

Лозунги самобытности, независимости от духа времени дополняют эти эстетические [формулы],¹³⁹ включая их в общую систему антиисторической идеологии. Намечаются два типа поэта: один живет минутным успехом, венчается «тафтяными цветами» моды [(образ, заимствованный у Дельвига)], другой творит вне времени и оценку получает тоже вневременную – в потомстве: «Не ослеплен я музою моею», «Мой дар убог и голос мой не громок». Противопоставление это было, конечно, обычным в поэтическом оби-

ходе не одних 30-х годов; [напрасно было бы искать здесь чего-то специфически шеллингианского, как делал в аналогичном случае Л. Майков; антитеза эта намечена уже в «Рассуждении о науках» Руссо: «Он [недостойный артист] низведет свой гений до уровня своего века и предпочтет сочинять пошлые произведения, которыми восхищаются в течение его жизни, а не создавать чудеса, которыми будут восхищаться долгое время после его смерти...» Широкая традиция, восходящая к буржуазно-индивидуалистическому бунту против всяческой регламентации, поддерживала и лозунг «неподражательности». Любимец немецких штурм-унд-дренгеров и корреспондент Карамзина Лафатер писал в своих «Физиономических фрагментах»: «Неподражаемость – вот характерный признак гения...»

Не подражай – своеобразен гений,
И собственным величием велик.

Неподражательность, самоценность и изоляция от окружающей среды здесь сливаются. Пушкинское: «Ты царь, живи один» и пр. напрашиваются, конечно, на сопоставление]. Но для Пушкина с его последовательным историзмом [уход в] эстетический индивидуализм, [понятый как случайная изоляция поэта], был лишь одной из возможностей, которой противостояла другая – социальная активность поэта. [Финальная реплика поэта книгопродавцу – «Вы совершенно правы» – означает не только согласие продать рукопись, но и согласие со словами: «И признаюсь, от вашей лиры предвижу много я добра». (Ср<авни> также «Дай бог, чтоб в этой книжке ты... хотя крупницу мог найти», «И долго буду тем любезен я народу...»). Что же касается Боратынского, то он неизменно антиисторичен].

В этом плане знаменательно сопоставление стихотворения Боратынского «Мой дар убог» с пушкинским [Памятником].¹⁴⁰ Исходная мысль та же: поэта оценят не современные «глупцы» – [их не стоит оспаривать <sic!>], – а потомство; но у Пушкина это потомство прояснено как «народ», как «Русь великая» и «всяк суший в ней язык», а для Боратынского – как индивидуальный «признательный потомок», душа которого случайно установит с душой поэта частную связь: «окажется с душой моей в сношеньи».

Наблюдая в поэзии Боратынского эти крайние проявления индивидуализма, нельзя не вспомнить тех страниц Маркса, где анализируются [специфические формы общественного сознания товарно-капиталистического общества: культ *абстрактного человека* или иначе] – «эстетическая иллюзия больших и малых робинзонад»: «В обществе свободной конкуренции отдельный человек выступает освобожденным от естественных связей, которые в прежние исторические эпохи делали его принадлежностью определенного конгломерата» («К критике политической экономии»...).

Очевидно, что особенно остро переживается иллюзия робинзонады в тех случаях, когда старые связи нарушены или подорваны, а новые не установлены. При этом идея прямого отрицания недавних «естественных связей» [может присутствовать, и тогда робинзонада приобретает характер конкретного активного социального протеста, либо] отсутств[овать] – [и тогда] робинзонада [становится пассивной], окрашивается в цвет мировой скорби.

[Уже древний кинизм и стоицизм были сродни будущим робинзонадам. «Вообрази себе какой-нибудь примерный идеал и живи по нему так, как будто ты существуешь на свете совершенно один, а не между людей» (Эпикет). Руссо утверждает, что общество развращает людей и учит Эмиля «уважать каждую личность, но презирать толпу» (теория «общественного договора» вносит, конечно, в этот тезис ограничения). Влияние литературных робинзонад на Дидро и Руссо очевидно; можно найти не один пример, когда именно образом необитаемого острова иллюстрируется индивидуализм в его антисоциальных крайностях]. Савойский викарий Руссо пользуется [этим образом]¹⁴¹ еще без активного антисоциального акцента, но уже у Шатобриана (в «Опыте о революциях») он служит для обоснования *социальной* изоляции: «Что касается меня, я искал убежища в одиночестве, отказавшись от плавания по житейскому морю. Я созерцаю иногда его бури, как человек, который *заброшен на необитаемый остров*». Но особенно важно для нас аналогичное признание самого Боратынского – в письме 1832 г<ода> к И. В. Киреевскому: «Виланд, кажется, говорил, что ежели б он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделял бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно вам доказать, что Виланд говорил от сердца. *Россия для нас необитаема*, и наш бескорыстный труд докажет высо-

кую моральность мышления». Слова «Россия для нас необитаема», несмотря на то что непосредственно вызваны частным случаем, – запрещением «Европейца» в 1832 г<оду>, – могли бы служить эпиграфом ко всей лирике Боратынского и были бы оправданы во всех смыслах. [Если исключить раннее подражание Дельвигу («Русская песня») и стихотворение «Бесенок», с образом из русских сказок], Боратынский [окажется самым интернациональным вернее] внациональн[ым] [из] русских поэтов [и даже среди принципиально абстрактных символистов ему трудно подыскать аналогию]. В [тех]¹⁴² немногих случаях, когда лирическая мысль Боратынского обращается [изнутри к внешнему миру, и притом не к миру «лица неизменявшейся» природы, а] к миру человеческих отношений, последний выступает как «свет» вообще, без всякой социальной или национальной окраски, которая обычно [– хотя не всегда –] сопровождает оценки Пушкина:

Что свет являет? Пир нестройный!
 Презренный властвует, достойный
 Поник гонимую главой;
 Несчастлив добрый, счастлив злой.
 («Отрывок», 1829 г<ода>, ср<авни>
 также «Бесенок», 1828 г<ода>)

Все это характерные черты «мировой скорби», исключаящей всякую возможность борьбы со злом: можно ли бороться с непреложными абстрактными законами, на которых основана общечеловеческая жизнь? [Борьба, даже в ее литературной форме, – в форме сатиры – возможна лишь тогда, когда «лбы ширококомедные» или «приличьем стянутые маски» приобретают в плане социальном хоть сколько-нибудь конкретные очертания. Характерен для Боратынского развернутый отказ от сатиры еще в раннем послании Гнедичу (первая редакция – 1823 г<ода>)]. Только эпиграммами своими Боратынский несколько нарушает стройность робинзонады, но и эпиграммы его в большинстве своем достаточно абстрактны.

Боратынский был не только практиком внеисторической и *индивидуальной* поэзии, но и ее теоретическим защитником. Начало 30-х годов, когда творчество его приближалось к моменту наибольшей

зрелости, было временем нового подъема буржуазно-революционной идейности во Франции, что не замедлило сказаться в литературе «Ямбами» Барбье и политическими стихами Гюго [(«Молодой Франции», «Ода к колонне», «Гимн июльским жертвам»)]. Еще заочно, по письмам И. В. Киреевского, Боратынский ими заинтересовался. «Что ты мне говоришь о Hugo и Barbier, – пишет Боратынский И. В. Киреевскому 20 июня 1832 г<ода> – заставляет, если можно, еще нетерпеливее желать моего возвращения в Москву. Для создания новой поэзии именно не доставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма: это, как я вижу, явилось в Barbier. Но вряд ли он найдет в нас отзыв». [(В ком – в нас: в русских? в нашем кругу поэтов? в нас двоих? *В<асилий> Г<иппиус>*)] «Поэзия веры не для нас. Мы так далеко от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. *Поэзия индивидуальная одна для нас естественна*. Эгоизм – наше законное божество, ибо мы *свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые*. Человеку, не находящему ничего вне себя для обожания, *должно углубиться в себе*. Вот покамест наше назначение».¹⁴³

[Боратынский обращался к Вяземскому как к поэту-единомышленнику. В собственной поэзии Вяземского не мало мотивов, родственных именно этому уклону поэзии Боратынского. Так, если стихотворение «Три века поэтов», напечатанное в 1830 г<оду>, предвосхищает «Последнего поэта» в полушуточном тоне, то уже вполне серьезно и горько звучат строки послания к гр. Соллогубу (1834) про «наш железный век, сей век холодной прозы». Более позднее (1841) стихотворение Вяземского «Дорожная дума» является как бы программным для того «углубления в себе», которое еще в 1832 г<оду> проповедывал <sic!>, но не доводил до крайнего предела Боратынский:

...Мир внешний, мир разнообразный
 Не существует для меня:
 Его явлений зритель праздный,
 Не различаю тьмы от дня.

...Встают ли села предо мною,
 Святыни скорби и труда,
 Или с роскошной нищетою
 В глазах пестреют города –
 Мне всё одно: обратным оком
 В себя я тайно погружен,
И в этом мире одиноком
Я заперся со всех сторон.

Вяземскому и посвящена была следующая книга Боратынского – «Сумерки»].

Мировая скорбь, переживаемая [в форме робинзонады] вне конкретной социально-исторической борьбы, [имеет только] две возможности разрешения: либо бегство от мира, эстетический иллюзионизм в его разнообразных вариантах, либо философское примирение с миром. В системе Боратынского [представлены]¹⁴⁴ обе эти возможности; [они находятся здесь в состоянии неустойчивого равновесия. В стихотворении «Бесенок» выражена первая возможность: фантазия уносит «от бездушной пыли...за тридевять земель». Но в пределах самого эстетизма, в рамках его идеала «соразмерностей прекрасных» возникает]¹⁴⁵ потребность перенести эстетические «соразмерности» на личную, а может быть, и на космическую жизнь:

Но соразмерностей прекрасных
 В душе носил я идеал.

И поэтического мира
 Огромный очерк я узрел
 И жизни даровать, о лира,
 Твое согласие захотел!

(«В дни безграничных увлечений», 1832)

(Ср<авни> также стихотворение
 «Болящий дух – врачует песнопенье»)

Сам по себе идеал «соразмерностей прекрасных» свойствен, [конечно, не одной какой-нибудь] философской системе: [лейбницианству не менее, чем кантианству; входит он и в систему Руссо.

В «Исповеди савойского викария» есть мораль, что величайшее чудо в книге чудес природы – общая гармония и согласие («I' harmonie et I' accord du tout»)].

Но идея *эстетического* ключа к мировой «соразмерности» – выросла уже на почве немецкого идеализма, и с особой настойчивостью во многих как теоретических, так и поэтических формулах закреплена Шиллером:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn
(«Die Kunstler») ¹⁴⁶

[И особенно:

In allem, was ihn jetzt umlebet,
Spricht ihn das holde Gleichmaß an.
Der Schönheit goldner Gürtel webet
Sich mild in seine Lebensbahn]. ¹⁴⁷

У Боратынского этого периода есть два стихотворения, смысл которых уясняется только из потребности преодолеть «мировую скорбь признанием «мировой гармонии». [Одно из них –] «Смерть» [с темой, перенесенной в абстрактно-космический план], построено по образцу рационалистических медитаций, в другом] «На смерть Гете» та же тема перенесена в план столь испытанной Боратынским философско-психологической лирики.

[В поэтике мировой скорби тема смерти имела два варианта. Согласно одному, смерть – ужас человеческого бытия; так воспринимали смерть Шатобриан и Леопарди; и это отношение Боратынскому совершенно чуждо. Согласно другому, смерть – относительное благо, освобождающее от страданий; в этом подходе к смерти объединяется материалистическая неопикурейская философия Ламеттри и романтическая поэзия Ламартина и Барбье. С этой группой апологетов смерти у Боратынского есть отдельные черты близости, хотя, по существу, он сильно отличается и от них]. Для Боратынского смерть – начало космического *равновесия*, [выражение той гармонии и согласия в мире, о которых говорил Руссо.

Защита смерти лишена для него всякого религиозно-мистического обоснования; это чисто философский, космогонический аргумент; упоминание о «Всемогущем» звучит здесь случайно. Смерть понята как смерть, а не как ступень к бессмертию. Вместе с тем значение смерти не сведено к облегчению человеческих страданий; тема смерти включена в космический план и понята как начало, действующее во всей вселенной]. Смысл стихотворения «Смерть» уясняется в связи с темой «соразмерностей прекрасных». «Смерть» – вершина не пессимизма Боратынского, как можно предположить с первого взгляда, а его оптимистических стремлений, оказавшихся, правда, непрочными.

В [той же связи должно быть рассмотрено] стихотворении «На смерть Гете», где идеал «прекрасной соразмерности» [никогда не изображался Боратынским как достигнутый им в собственной личной жизни: он только издали манил сознание поэта, оттеняя личные признания противоположного смысла («жар восторгов несогласных»... «омраченье души болезненной моей» и т. п.). Здесь также идеал] показан со стороны: в другом, в великом поэте. [В личном своем опыте поэта-мыслителя Боратынский оставался в кругу неснятых противоречий: сначала гедонизма и стоицизма, затем разума и чувства и еще позже, как будет показано, – эмпиризма и метафизики. Но он умел оценить и недоступный ему идеал «прекрасных соразмерностей», в котором снято противоречие разума (науки) и чувства (поэзии):

Всё дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,

индивидуального и исторического сознания:

Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упования

индивидуального и социального:

Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату, и в царский чертог: –

наконец – индивидуального и космического]:

С природой одною он жизнью дышал... [(Вся строфа)].

Поэтическая система самого Боратынского была, [конечно], далека от этой «соразмерности». Искусство в написанном вскоре «Последнем поэте» показано им как «ослушное науке», «заветы минувших веков» прошли, как темы, мимо его творчества, [от социальной действительности он уходил в «иллюзию робинзонады»]; наконец – теоретически отрицал он и возможность единения с природой для людей «железного века» («и сердце природы закрыто ему»). [Подчеркиваю]: *теоретически*, потому что еще в «Водопаде» и «Буре» психологизованный пейзаж подготавливал пути к натурфилософской лирике, а одно стихотворение из книги 1835 г<ода> уже дает образец этой лирики, вполне примыкающий к строфе «С природой одною он жизнью дышал». Это стихотворение «Весна, весна, как воздух чист» (ср<авни> особенно «Что с нею, что с моей душой? С ручьем она ручей...» и т. д.). Необходимо отметить как в этом стихотворении, [в общей системе Боратынского почти одиоком], так и в самой проблематике стихотворения «На смерть Гете» – результаты [известного, частью непосредственного, частью косвенного] воздействия на Боратынского идеологии немецкого философского идеализма, [в основном дошеллинговского], – идеализма Канта, Гете, Шиллера, [а затем и романтической натурфилософии с Шеллингом во главе]; [воздействия эти вступали в органическое взаимодействие с влиянием руссоизма, который сам оказал существенное влияние на немецких мыслителей и поэтов, идеологов восходящей буржуазии].¹⁴⁸

[«Идеал соразмерности», показанный хотя бы на одном примере, заставляет поставить проблему теодицеи, «оправдания творца». Боратынский, до сих пор воздерживавшийся от какой бы то ни было религиозной тематики и даже фразеологии, теперь вводит эту проблему в аспекте относительного свободомыслия. Бессмертие души в этой теодицее – только необязательная возможность; для оправдания творца достаточно одного примера «прекрасной соразмерности».

Очень знаменательно, что этим неопределенным решением замыкается стихотворение 1832 г<ода>. В книге своей Боратынский поместил после него, почти как эпилог, «Отрывок», где та же тема решается с меньшей двусмысленностью. Но «Отрывок» был не

только написан, но и напечатан раньше («Северные Цветы» на 1830 г<од>» под заглавием «Вера и неверие»). Здесь делалась попытка довести до конца философское примирение, установив во всем мировом целом «прекрасную соразмерность». Оправдание смерти как начала космического равновесия было первым шагом, за которым последовал второй – доказательство бессмертия посредством «нравственного аргумента»:

Как! не терпящая смешенья
 В слепых стихиях вещества,
 На хаос нравственный воззренья
 Не бросит мудрость божества!

За внешне благочестивой фразеологией скрывается, однако, достаточно скептический смысл: если бессмертие есть – бог оправдан; но только в этом случае «оправдается незримый пред нашим сердцем и умом».

Непосредственным источником такой постановки вопроса был скорее всего тот же Руссо. «Если душа нематериальна, – говорится в «Исповеди савойского викария», – она может пережить тело, а если она его переживает – провидение оправдано...» («La Providence est justifiée»). В том, что говорит викарий Руссо, заключены предпосылки и для «нее» и для «него», выступающим в «Отрывке»: доказательства, предполагающие в основе – сомнение и после этого призыв «утверждать, не понимая» («не нам исследовать и мерить») и «смириться» («je m'humilie») и «в смиренье сердца надо верить» («Je sers Dieu dans la simplicité de mon cœur»). В практической философии Канта тот же нравственный аргумент выступает уже значительно усложненным.

Очевидно, что в этой идеологической системе, которая нашла адекватное выражение в системе творческой, единственно мыслимой формой религиозно-философских тенденций был деизм с оттенком агностицизма и даже скептицизму, а тем пределом к которому эти тенденции устремлялись (хотя и не достигали его) – руссоистская религия чувства. Несмотря на идеализацию Боратынским личного и творческого образа Гете, несомненно, что гетеанский пантеизм остался ему чужд; единственной попыткой раскрыть тему природы в гетевском смысле осталось стихотворение «Весна, весна, как воз-

дух чист!» Тем меньше у Боратынского общего с шеллингианской религией абсолюта, раскрывающегося во вселенной.

Отожествление Боратынского с шеллингианцами содержанием его поэзии не оправдывается. Вместе с тем, не вполне точно характеристика Боратынского как «поэта, воспитанного всецело на французской философской и поэтической культуре» (В. Жирмунский, «Гете в русской поэзии»).

Эстетические идеи Боратынского восходят не столько к Руссо, сколько к немецкому идеализму в основном, однако, дошеллинговскому – идеализму Канта и Шиллера. Центральные для эстетики Боратынского стихотворения – «В дни безграничных увлечений», «Болящий дух врачует песнопенье» и даже «На смерть Гете» – далеки от основных идей системы тожества¹⁴⁹. Внешней «соразмерностью» в системе тожества является вселенная, раскрывающая абсолют во всей полноте. Гений хотя и не достигает этой полноты, но приближается к ней, действуя как природа (это гораздо больше, чем «с природой одною жизнью дышать»).

[Собственные показания Боратынского не противоречат такому заключению].

[В переписке 1831 г<ода> с И. В. Киреевским сам Боратынский раскрывал свое мировоззрение как «эклектическое». «Мы родились в век эклектический; ежели мы будем верны нашему чувству, эклектическая философия должна отразиться в наших творениях» («Татевский сборник», П<етербург> 1899 г<ода> стр<аница> 14). В понятие эклектической философии в эти годы вкладывалось различное содержание. И. В. Киреевский в программной статье «Европейца» – «Деятнадцатый век», считая важнейшей чертой XIX века «стремление к мирительному соглашению враждующих начал» (в том числе идеализма и материализма в философии, эмпиризма и мечтательности в поэзии), прямо раскрывал идею философского синтеза, как систему тожества. Полевой, проповедуя «эклектизм» в «Московском Телеграфе», употреблял этот термин в его наиболее привычном значении, как указание на философию Кузена, подвергавшую ревизии как кантовский, так и послекантовский идеализм. Боратынский нигде не раскрыл смысла своего словоупотребления, но смысл этот может быть определен в сопоставлении с другим его письмом, где речь идет не о философии, а о романе: «Все прежние романисты неудовлет-

ворительны для нашего времени по тем причинам, что все они придерживались какой-нибудь системы. Одни спиритуалисты, другие материалисты... Нужно соединить оба рода в одном. Написать *роман эклектический*, где бы человек выражался и тем и другим образом» (там же, стр<аница> 10–11). Следует думать, что в полном согласии с лирическим мотивом «соразмерности» под эклектической философией Боратынский имел в виду *равновесие* между спиритуализмом и материализмом. Двойственность человеческой природы этим равновесием нисколько не уничтожалась, в то время как шеллингизм пыталось именно *снять* противоречие материального и духовного.

Следует также вспомнить, более, правда, раннее, письмо 1826 г<ода> к Пушкину. Оно свидетельствует, с одной стороны, о несколько запоздалом интересе Боратынского к немецкому идеализму, особенно к его эстетике, с другой – о несогласии поэта с «началами» этого идеализма. «Надо тебе сказать, что московская молодежь помешана на трансцендентальной философии. Не знаю, хорошо ли это или худо, я не читал Канта и, признаюсь, не слишком понимаю новейших эстетиков. Галич выдал пиитику на немецкий лад. В ней подновлены откровения Платоновы и с некоторыми добавлениями 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». Так сдержанно отзывался Боратынский об «Опыте науки изящного» умеренного шеллингизма Галича; между тем, если он где и соприкасался с немецким идеализмом вообще, так именно в области эстетики. В дальнейшем встречаем только определение Шеллинга – мимоходом – как замечательного человека, с целью побудить И. В. Киреевского написать о нем. В целом же сохранившаяся переписка с убежденным шеллингизмом И. В. Киреевским замечательна замалчиваньем этой темы: можно думать, что либо согласие, либо несогласие в этом пункте обоим корреспондентам было ясно. Предположить несогласие – более вероятно.¹⁵⁰

В основном Боратынский остается в пределах руссоизма, – конечно, в широком смысле этого слова; с судьбами этого широкого европейского течения связано и дальнейшее его развитие].

Поэтический метод Боратынского [также] не включает в себе ничего, что специфично для поэзии, испытавшей шеллингизмское

влияние: достаточно сравнить лирику Боратынского с лирикой Тютчева. Тютчевская лирика вся обращена к природе, вся построена на связях и противопоставлениях человеческой личности и мирового целого; она использует один за другим ряд образов из мира природы, придавая каждому смысл философски осознанного символа. Лирика Боратынского почти не знает природы в этой функции; даже обычный пейзаж играет в ней редкую и незначительную роль – декоративно-описательную. [Очень существенно также то, что эмоционально-интимный и философский элементы в лирике Боратынского встречаются редко и чаще противостоят друг другу, причем] философский жанр Боратынского ближе всего соприкасается с жанром Шиллеровской философской элегии, напряженно-риторической, построенной на обобщениях и абстракциях.

[Робинзонада, перенесенная в эстетическую плоскость, должна иметь свою поэтику, точнее, несколько вариантов этой поэтики].¹⁵¹

Метод Боратынского – [образец одного из таких вариантов].¹⁵¹ Абстрактный человек здесь не окружен ни историческими, ни национально-бытовыми деталями, ни даже [наиболее общими] деталями физического мира.

С этим связан и особый поэтический язык. Он противостоит «нормальному» общеупотребительному поэтическому языку как язык особый, насыщенный архаизмами и неологизмами, которые здесь имеют функцию не большей «высокости», торжественности, как это бывает обычно, а функцию разрушения привычных ассоциаций с конкретными вещами. Слова «смерть дочью тьмы не назову я» вызывают не образные представления о матери-тьме и дочери ее, смерти, а только представление о некоторой причинной связи слов. [«Но свет – уж праздного вертепа не являет» – не вызывает в воображении конкретных образов пустых или наполненных пещер, а создает лишь некоторое обобщенное представление]. Наряду со словарем, такую же роль играет в лирике Боратынского его затрудненный синтаксис, тесно связанный с ритмическим движением стиха, длинные стихотворные фразы – периоды, удаляющие читателя от привычных речевых ассоциаций (см. «На смерть Гете», «Своенравное прозвание», позже «Осень»). Боратынский пишет сознательно-затрудненным языком, чтобы увести читателя из мира вещей, с которыми связаны привычные слова, в мир поэтической мысли, вну-

шаемой читателю как смыслом непривычных, [но все же доступных слов], так и необычайным их звучанием.

В этих свойствах своего художественного метода сам Боратынский отдавал себе отчет и сам его отстаивал. В письме к И. В. Киреевскому от 22 февраля 1832 г<ода> он писал: «Ты меня понял совершенно, вошел в душу поэта, схватил¹⁵² поэзию, которая мне мечтается, когда я пишу. Твоя фраза: *переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную* – заставила меня встрепенуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия, но выражал его хуже».¹⁵³ Лирика, переносящая «в атмосферу музыкальную и мечтательно-просторную», конечно, принципиально противоположна лирике изобразительно-конкретной. Другие черты своей «музы» Боратынский отметил в одноименном стихотворении, окончательная редакция которого помещена в издании 1835 г<ода>. Это – отсутствие «изысканного убора», «необщее выраженья лица» и «речей спокойная простота». Две характеристики, прозаическая и поэтическая, не исключают друг друга. В сознании Боратынского архаизмы не были нарушением «простоты»; напротив, он мог думать, что, уводя от современной сложности и пышности, они возвращают к более древнему и, в существе своем, более «простому» способу выражения. Все эти литературные тенденции, отчасти намеченные еще в ранних опытах Боратынского, сказались в книге 1835 г<ода> уже вполне четко.

[4]¹⁵⁴

Прошло еще семь лет. Накануне смерти Пушкина и в первые годы после его смерти, пушкинская группа на короткое время объединилась вокруг «Современника», пытавшегося продолжать в новой обстановке традиции «Литературной газеты». Пушкин был еще жив, когда Боратынский в «Современнике» напечатал посвящение Вяземскому, которого называл «звездой разрозненной плеяды». Как бы ни осмысливал Боратынский образ плеяды, образ этот должен был отражать литературное самосознание едва ли не каждого из поэтов пушкинской группы. После смерти Пушкина в руках Плетнева «Современник» скоро зачах. Мирное сожительство круга «Современника» с «Отечественными Записками» было возможно только

в два-три первые года жизни нового журнала; борьба обострялась и происходила перегруппировка сил; [феодално-реставрационные силы перешли в наступление как против демократов, так и против либералов-«западников»].

[Вторая книга Боратынского вышла в один год с «Арабесками» и «Миргородом» Гоголя, в год, когда Белинский провозгласил Гоголя главой литературы, преемником Пушкина. Через год появился «Ревизор», а в год выхода третьей книги Боратынского – «Мертвые души». Литература круто поворачивала в сторону реалистической прозы и социальной сатиры, более круто, чем это могло казаться современникам, видевшим в Гоголе члена пушкинской группы и сотрудника пушкинского «Современника»].

Безотрадная формула Боратынского

Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны –

ходом событий, однако, не оправдывалась.

Не исчезала поэзия, не прекращались и споры о поэзии. Лозунг обновления поэзии был выдвинут между прочим и в том самом журнале, где напечатан был «Последний поэт», и в том же самом году. Шевырев в статье о Бенедиктове писал: «Муза прежняя, муза форм и стихов была и в содержании своем музою материальною. Поэт открыто, перед целым светом, не краснея, звучными, соблазнительными стихами рассказывал повесть своих чувственных наслаждений: это было какое-то язычество в нашей поэзии, занесенное с Запада». В противовес этому «изящному материализму» Шевырев провозглашал поэзию мысли, соединенной с могучим нравственным *чувством добра*. («Московский Наблюдатель» 1835 г<ода> август). Статья эта была провалом Шевырева как критика [поэтов] уже потому, что как поэта мысли он выдвигал Бенедиктова, имевшего лишь самое малое право притязать и на [это звание]¹⁵⁵ и на какую-нибудь ведущую роль в поэзии вообще. [Идеологический смысл этого выступления заключался в борьбе против наследия французских энциклопедистов с «немецких» позиций, философски не слишком четких, но политически явно консервативных]. В то же время Белинский, [исходя из более последовательных шеллингианских принципов], в отличие от Шевырева, требует от поэзии непосредственного чувства, диа-

лектически включающего в себя свою противоположность – мысль. («... сочинение может быть с мыслью, но без чувства – и в таком случае есть ли в нем поэзия! И наоборот, очень понятно, что сочинение, в котором есть чувство, не может быть без мысли». – Статья 1835 г<ода> «Стихотворения Владимира Бенедиктова»).

[В противовес Бенедиктову, Белинский выдвигает Кольцова, именно как поэта, обладающего «искренностью чувства»].

В литературной судьбе Боратынского эта полемика замечательна тем, что она велась не только без прямого упоминания о нем, но и без [возможности] учета его как живой и активной силы. В поисках «поэзии мысли» Шевырев не заметил ее у своего ближайшего сотрудника; [мало того, безоговорочное, суммарное осуждение всей «прежней музыки», как музыки «материальной», заставляло думать, что весь пушкинский круг не исключая Боратынского, подразумевается в этой характеристике (отношение к самому Пушкину оставалось при этом неясным)].¹⁵⁶ [С другой стороны, и противник Шевырева], Белинский явно не мог относить Боратынского к своему идеалу лириков. [Правда, собрав коллекцию безвкусных «вычур» Бенедиктова, Белинский в назидание указывал на поэтов с большим вкусом и в этом перечне, после ограничительного «даже», на *последнем месте*, вслед за Туманским, назван был и Боратынский]. Но в приведенной выше схеме Белинского – мысль без чувства – не поэзия, чувство с мыслью – поэзия – место Боратынского предполагалось в первой части схемы. Это было раскрыто в рецензии на книгу 1835 г<ода> (в «Телескопе»): «поэзия только изредка и слабыми искорками блестит в них, основной и главный элемент их составляет ум». [Это было лишь немногим мягче, чем разоблачающий отзыв «Московского Телеграфа» (по поводу «Наложницы») еще 1831 г<ода>: «какое-то холодное, одностороннее, прозаическое стихотворство, где не видно ни вдохновения, ни сердца, ни ума...» (1836, № 6), Линию Полевого продолжал] Белинский [и там, где] ставил в упрек Боратынскому отсутствие *современности*. С выходом в 1842 г<оду> «Сумерек», подводя итоги всей поэтической деятельности Боратынского, Белинский лишь отчасти смягчил свой отзыв, признавая в Боратынском «яркий, замечательный талант поэта *уже чуждого* нам поклонения». Впрочем, еще раньше – в статье «Русская литература в 1841 году» Белинский относил Боратынского, вместе с Языковым и

Пушкиным, к литературному прошлому («В них выразился характер эпохи, теперь уже миновавшей; они завоевали себе место в истории русской литературы»).

В идейной эволюции Белинского как борьба с Боратынским, [поэтом иной классовой природы], так и примирение с ним в историко-литературном плане были вполне закономерны. [Вместе с тем Белинский был голосом широкого общественного круга, а в данном случае ему никто и не противоречил. Пушкинские и около-пушкинские традиции на самом деле становились фактом истории литературы, хотя и не переставали, конечно, оказывать на литературу явное или скрытое воздействие]. В исходе 30-х и в начале 40-х годов [сквозь литературу пронесется вихрь поэзии]¹⁵⁷ Лермонтова – поэта, который тем же Белинским был определен как «поэт народный», поэт, «в котором выразился исторический момент русского общества». Но и Лермонтов, и лермонтовское направление поэзии, и те идеи, которыми Белинский подкреплял свое благоговение перед Лермонтовым, остались Боратынскому чужды.¹⁵⁸

Боратынский не мог не сознавать себя одиноким в окружавших его условиях – «всем чужим и никому не близким», [как верно угадал (хотя и неверно объяснил)]¹⁵⁹ Гоголь.

Непосредственное участие Боратынского в литературной жизни тоже ослабело. 1835 г<од> был первым и последним годом его сотрудничества в «Московском Наблюдателе». Начиная с 1836 г<ода> он изредка печатается в «Современнике», – в том плетневском «Современнике», весь смысл которого благожелательный к нему Гоголь вскоре определил как «благоуханье цветов, растущих уединенно на могиле Пушкина». За годы 1836–1841 в «Современнике», «Утренней Заре» и «Отечественных Записках» Боратынский напечатал только 20 стихотворений.

[Если в период создания своей второй книги Боратынский оставался в пределах недифференцированного руссоизма и только некоторыми эстетико-философскими мотивами приближался к Шиллеру] – в книге «Сумерки» Боратынский существенно эволюционирует. Эта книга, в которой всего 26 стихотворений, больше, чем наполовину состоит из произведений первостепенной важности по вескости поэтических формул, новизне и значительности образов, и силе выражения.

Замечательно самое заглавие – редкий в русской поэзии тех лет образец эмоционально-философского заглавия, резюмирующего смысл книги. Значительность и сознательность этого заглавия увеличивается, если учесть, что появилась оно в отмену первоначального – «Сны зимней ночи». Вероятно, ближайшим толчком для этого переименования было заглавие книги Гюго «Les chants du crépuscule»¹⁶⁰ 1835 г<ода>, с которой у «Сумерек» есть общие мотивы, хотя образ сумерек использован обоими поэтами различно. [Гюго в предисловии к своей книге указывает на «странное состояние сумеречности души и общества в наш век; этот туман во вне, эту неуверенность внутри... Отсюда в этой книге, – говорит он, – эти крики надежды, смешанные с колебанием, эти песни любви, прерванные жалобами, эта ясность, пронизанная грустью, это страдающее спокойствие...» и т. д. Автор, – замечает Гюго, – «не из тех, кто отрицает, и не из тех, кто утверждает. Он из тех, кто надеется». Боратынский мог бы отнести к себе лишь часть этих признаний. Он не назвал бы себя «надеющимся». Но] главное различие в том, что образ сумерек в его личном сознании Боратынского – образ души, но не образ общества, как у Гюго. [В общественной жизни он если тоже не отрицает и не утверждает, то не потому, что «надеется», а потому, что стоит в стороне, потому что «Россия для него необитаема»].

Существенно отличаются русские «Сумерки» от французских и в эстетико-философском отношении. [«Поэтика смешанных ощущений», с которой Боратынский начинал, восходила к тем зачаткам диалектики, какие были в руссоизме. Программа той же «поэтики смешанных ощущений», какую развертывает и в предисловии, и в поэтической практике Гюго, обнаруживает прямые или косвенные влияния диалектики следующего – шеллинго-гегелевского – этапа. Но Боратынский в «Сумерках» остается в прежних пределах, между Руссо и Шиллером, а по сравнению со второй своей книгой – значительно ближе к Шиллеру.

Это сближение может показаться сомнительным и несогласным с данными биографии: ведь еще в 1836 г<оду> Эртель писал Боратынскому: «Как я жалею, что ты не знаешь немецкого языка!..» Но вопрос о способах *фактического* усвоения Шиллера Боратынским представляется второстепенным; таких способов могло быть несколько: русские переводы и переводы французские, впечатления

и отзывы друзей, наконец – попытки личного ознакомления, хотя бы при плохом знании языка: допустить это следует, так как усваивались не одни мысли и мотивы, но и конкретные стихотворные жанры, – правда, имевшие и русские варианты: жанр философской баллады с перебивающимся метром («Последний поэт») или философской медитации, написанной логическими дистихами («Мудрец»). Если уже в первых своих философских элегиях («Истина», «Две доли», «Череп») Боратынский усваивал жанр философской лирики Шиллера и ее отдельные мотивы, но развивал эти мотивы самостоятельно или в духе французских учителей; [если в следующий период руссоизм Боратынского уже сильно окрашен эстетической философией Шиллера], то, в «Сумерках» Боратынский [не только целиком отражает шиллеровскую эстетику],¹⁶¹ и примыкает и к его общей метафизике, хотя здесь же, исходя из противоречий самого Шиллера, существенно от него отходит.

«Последний поэт» и «Приметы» уже были рассмотрены в другой связи. Но образ поэта в «Последнем поэте» неотделим от других «поэтов» «Сумерек»: от старца, поющего перед толпой в стихотворении «Что за звуки?» от того «сына фантазии», к которому обращено стихотворение «Толпе тревожный день приветен...». [В системе Руссо противоположным человеческому «муравейнику» показана каждая человеческая личность, притом социально вполне осознанная («Люди созданы не для того, чтобы скучиваться в муравейники, но, чтобы рассеяться по земле, которую они должны обрабатывать. Чем больше они собираются вместе, тем больше они портятся»). В системе Шиллера тот же индивидуалистический идеал гораздо более абстрагирован: с социально-враждебной толпой прежде всего вступает в конфликт поэт – высшая организация, наделенная высшей духовной способностью – эстетической. Шиллеровский идеал – поэта *наивного*, равного «человеку природы» Руссо, способного «с природой одною жизнью дышать», – этот идеал мыслится исторически почти не осуществимым. Современное исключение, в глазах Боратынского, – Гете. Но такого же наивного поэта противопоставил Боратынский – и современной и будущей истории – в «Последнем поэте»:

Воспевает, *простодушный*,
Он любовь и красоту...

В балладе о последнем поэте Боратынский довел до последнего – и притом трагического – конца драму *одиночества поэта*, которая была логическим следствием кантианской эстетики, основанной на принципе не заинтересованного эстетического наслаждения, но доходила до этого логического следствия там, где имела почвой слабость, оттесненность или непрочность соответствующих социальных групп. Такова трагедия гетевского «Торквато Тассо», пушкинского поэта перед чернью, героя «Абадонны» Полевого, «Камознса» у Жуковского, «Чаттертона» Виньи. Боратынский кончает так же трагически, как и Виньи в одновременно написанном «Чаттертоне»; конечно, символизация усиливает трагизм]. Вовсе невозможны были бы для Боратынского те мажорные разрешения, которыми завершали подобные темы в те же и позднейшие годы поэты молодой французской буржуазии – Гюго, Барбье, [Лапрад, и др. «*не отрицавшие и не утверждавшие, но надеявшиеся*»].

[Console-toi, poète! – Un jour, bientôt peut-être,
Les cœurs te reviendront...]

Hugo. «Les voix intérieures A Olympio» (1838).¹⁶²

Les bruits du siècle en vain t'effraient;
Poète qui vis par le Cœur

(Laprade, «Utopie»)¹⁶³

При словесном сходстве с обращением Боратынского «Мужайся, не слабей душою – перед заботою земною» – здесь смысл прямо противоположный. Поэт не должен быть чужд «шуму века»:

Donc, malgré cette nuit qui l'obscurcit encore,
De l'âge industriel salue aussi l'aurore¹⁶⁴

И Барбье проклинавший, казалось бы, вместе с Боратынским

L'argent, l'argent fatal, dernier Dieu des Humains¹⁶⁵

проклинает, однако, лишь развращенных поэтов и не делает вывода о гибели поэзии вообще]. Боратынский остается в пределах того эстетического индивидуализма, которое характерно и для Шиллера.

[Вместе с гармонией человека и природы в наш железный век нарушена также гармония личности и общества]. «Наивный поэт», [переселенный в будущее время],¹⁶⁶ гибнет, но и в [наш век], время (и, надо прибавить, в нашей стране), если «время поэзии индивидуальной прошло», то «другой еще не созрело». На этой теме основано заключающее «Сумерки» стихотворение «Рифма» (напечатано в 1841 г<оду>). Прошло невозвратно время, когда поэт пел среди

Народа, жадного восторгов мусийкийских

и толпа, слушая его, ...

струны звучные певца
Дарила новым вдохновеньем.

Тема Лермонтовского «Поэта» (напечатан 1839 г<оду>) развита здесь в противоположном Лермонтову смысле – не призывом «пронуться» как у Лермонтова как у Гюго [и Лапрада], а признанием, что [«нашей мысли нет форума» (вариант)], что поэту остается замкнуться в собственном искусстве:

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света

[радоваться самой рифмой (см. прежнее «в искусстве находить возмездие искусства»)]. И по теме и по идее «Рифма» Боратынского прямо примыкает в Шиллеровским «Певцам былого мира»:

[Glückliche Dichter der glücklichen Welt! Von Munde zu Munde
Flog, von Geschlecht zu Geschlecht euer empfundenes Wort.
...An des Hörers Gefühl nährte der Sänger die Glut.¹⁶⁷

(Ср<авни> «И струны звучные певца дарила новым вдохновеньем»)]

Утешение, которое дает Боратынский «сентиментальному» поэту наших дней: отойти от света, замкнуться в самом искусстве [(здесь он на уровне пушкинской «Черни»)] и даже больше, уйти в «обитель духов» («Толпе тревожный день...»). Образы «обители духов», «заоблачного мира» «пира неосязаемых властей» – в основе,

конечно, эстетического, а не мистико-религиозного происхождения, но такого же происхождения и потусторонний мир в поэтике Шиллера: эстетическая способность, как самая высокая – «божественна». [В стихотворении же «Что за звуки» Боратынский прямо переносит утешения для непризнанного и в эмпирическом плане неискusstvenного певца – в план сверхчувственного «горнего клира», правда, с той же «художнически добросовестной» оговоркой, с тем же «быть может», с каким он и раньше почти всегда пользовался этим образом («На смерть Гете», «Отрывок»):

Там, *быть может*, в горнем клире
Звучен будет голос твой!

Оба эти стихотворения, при всем своеобразии каждого, также прямо примыкают к Шиллеровским:

Willst du in meinem Himmel mit mir leben:
So oft du kommst, er soll dir offen sein!¹⁶⁸

(Ср<авни> «Обитатели духов откроются врата»).

или:

Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch,¹⁶⁹

(Ср<авни> «Исчезнет, с пустотой сольется тебя пугающий призрак»)

Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich! («Das ideal und das Leben»)170

Ближайшим образом связано с Шиллером и стихотворение Боратынского «Пигмалион». Строфы о Пигмалионе из «Идеалов» Шиллера являются как бы ключом к «Пигмалиону» Боратынского, раскрывая его иносказания и его основную тему – взаимодействие жизни и искусства. Местами у обоих поэтов параллельно самое синтаксическое строение (ср<авни> «Bis sie zu atmen, zu erwarmen Beginn an meiner Dichterbrus»¹⁷¹ – «Покуда, страсть уразумея под лаской вкрадчивой резца»].

[Как видим, шиллеровство Боратынского начинается с эстетики]. Усвоение эстетических принципов раннего немецкого идеализма вовлекло Боратынского и в круг соответствующих общеполитических идей (дуализм духа и материи, «двоемирие»). [Вместе с тем, в пределах Шиллеровой идейности] *идиллическая* робинзонада Руссо уже перерастала в *трагическую*. [Перенесенная из руссоизма идея *свободной личности* («Der Mensch ist frei geschaffen, ist frei!»)¹⁷² обращается своей трагической стороной: индивидуально свободный человек – социально одинок и потому социально бессилён («Freiheit ist nur in dem Reich der Träume»¹⁷³). Свобода оказывается мнимой.

Weh mir! So soll denn ich allein von allen
Vergessen sein!..¹⁷⁴

[Идеал гармонической «прекрасной души» рискует оказаться внесоциальным и внеисторичным. Робинзонада отрывается от истории. Антиисторизм был свойствен и Руссо, но с другим акцентом: он был направлен на прошлое, на осужденные эпохи, но включал в себя надежду на новую, высшую ступень человеческого равенства (отрицание отрицания, как определил именно ее Энгельс). Напротив, антиисторизм отесненной буржуазии отсталых стран связан прежде всего с разочарованием в будущем, с утратой веры в прогресс. Шиллер дал и яркие образы, и теоретические обоснования золотого века «наивности», потерянного рая («Die Sängler der Vorwelt», «Die Götter Griechenlands»¹⁷⁵), и он же называет безумием веру в *будущий* золотой век:

... an die Goldene Zeit,
Wo das Rechte, das Gute wird siegen.¹⁷⁶

Так и у Боратынского, но с гораздо большей резкостью, мрачная утопия «Последней смерти» оттеняется идеализирующими прошлое «Приметами» и «Рифмой». Обращая взор в прошлое, Боратынский готов быть диалектически-проницательным, чтоб вскрыть в пред-рассудке –

Нашей правды современной
Дряхлоретного отца].¹⁷⁷

Основное противоречие Шиллеровой идеологической системы – пафос утверждения идеала добра, свободы и красоты в сочетании с трагической необходимостью утверждать его лишь в плане индивидуальном и внеисторическом – заключено и в системе Боратынского. [В посвящении к «Сумеркам» он так именно характеризует себя:

Вам приношу я пенопенья,
Где отразилась жизнь моя,
Исполнена тоски глубокой,
Противоречий, слепоты
И, между тем, любви высокой,
Любви добра и красоты].

Но в соответствии с иным классово-историческим генезисом, поэзия Боратынского дает иные оттенки. Трагизм социального бессилия значительно ослабляется, социальная изоляция переживается прежде всего как *индивидуальная* трагедия: [трагедия личности, с одной стороны, неудовлетворенной одним лишь пассивным преклонением перед априорными, абсолютными, но не осуществимыми идеалами, с другой стороны, совершенно бессильной перед лицом социальной практики. Выход за пределы эстетики в область этики – индивидуальной и социальной – был тем самым выходом за пределы кантианско-шиллеровских влияний. Вместе с тем] Боратынский, [как и близкий ему Вяземский, как и младший его современник Лермонтов], оказался не в силах [по всему своему классово-историческому положению] усвоить диалектику исторического развития и *разрешить противоречия индивидуализма* в том социально-этическом пафосе, до которого поднимался Шиллер в вдохновенных своих произведениях, [который давал основное направление даже наиболее рефлектирующим страницам Барбье и Гюго]. Но и обратная дорога – к полному смирению перед нормами и догмами отживающей феодальной идеологии – была для него закрыта. При всей личной близости к славянофилам, он не пошел по их пути, оставшись в «политике» на позициях робинзонады, а в религиозных исканиях – в пределах «религий сердца» Руссо и Шиллера, вне какой бы то ни было ортодоксии и пизетизма (к которым твердо шли Жуковский, Языков, Гоголь), даже вне того расплывчато-идиллического религиозного романтизма, которым разрешалась меланхолия Ламартина и, нередко, Гюго и Барбье.

[Этими отрицательными признаками определяются и те положительные сближения, которые возможны в отношении позднего Боратынского. Его можно сближать не с одним Шиллером, но и с теми западными «скорбниками», в которых, как и в Боратынском, влияние Руссо перерастало в пессимистический вариант робинзоады. Это прежде всего Шатобриан как автор «Рене» и «Натчезов», до своего религиозного обращения; это Байрон – преимущественно как лирик, там, где он сочетает руссоистские представления о человеке и природе с меланхолическим или горьким признанием их неосуществимости, Байрон без активного бунтарства; это, в известной мере, те самые французские романтики 30-х годов, от которых Боратынский отмежевывался, как Барбье и Гюго, о которых он молчал, как Ламартин и Мюссе, но все они – за вычетом, если повторить выражение самого Боратынского, «просвещенного фанатизма», религиозного или политического – в данном случае было безразлично. Нельзя забывать, что и буржуазная революционность, и утопический социализм сами имели религиозную окраску: вспомним приведенные выше [слова]¹⁷⁸ Барбье] о недостатке веры в широком смысле слова в современном человеке.

Итоговым для этого этапа развития Боратынского было стихотворение «Осень», насыщенное богатым содержанием, изобразительным и эмоционально-философским. [Однако его первая, описательная часть, при всем мастерстве, с которым она выполнена, не столько пролагает новые пути, сколько впитывает в себя достижения всей предшествующей описательной поэзии. Идиллия сельского благоденствия, нужная для контраста личному трагизму, разработана по линии наименьшего сопротивления, по образцу крепостнических идиллий, начиная с непревзойденной «Жизни Званской» Державина и кончая «Утром на Волге» Вяземского (1821), с которым «Осень» перекликается дословно:

Сын матери чадолюбивой,
Природы сын и верный друг,
Сбирает пахарь с щедрой нивы
Плод годовых своих досуг...

...А между тем досужий селянин
Плод годовых трудов собирает.

Эта инерция в одном из первостепенных произведений лишний раз показывает, как чужда поэту Боратынскому конкретно-историческая современность (этого не могут изменить биографические справки о Боратынском как сельском хозяине и стороннике крестьянской реформы). Подлинный Боратынский начинает вопросом:

А ты, когда вступаешь в осень дней,
Оратай жизненного поля...
Ты так же ли, как земледел богат?
Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским
Тобой скопленные презренья,
Язвительный, непоправимый¹⁷⁹ стыд
Души твоей обманов и обид].

[Об «Осени» можно было бы написать исследование. Здесь укажем только] ее центральный мотив, развернутый на целый период в три десятистишия (строфы 11–13):

Какое же потом в груди твоей
Ни водворится озаренье,
Чем дум и чувств ни разрешится в ней
Последнее вихреващенье...

Знай, внутренней своей во веки ты
Не передашь земному звуку
И легких чад житейской суеты
Не посвятишь в свою науку...

К тому времени, когда «Осень» писалась, т. е. к 1837 г<оду>, было уже напечатано тютчевское «silentium». С тютчевской мотивацией «робинзонады» «Осень» совпадает тематически, но, [отличаясь эмоциональной окраской], развивает тему с [большой полнотой].¹⁸⁰ Одиночество – неизбежный итог, неустранимый никакими «озареньями» – мысль предельно смелая и последовательная.

[Самые «озаренья» отчасти возвращают нас к давней и резкой антитезе Боратынского: «Или надежда и волнение, иль безнадежность и покой». Смягченные, промежуточные формы руссоизма и шиллериянства, сумеречные состояния, опозэтизированные в «Chants du crépuscule» – таким озареньем быть не могут. Выбор определил-

ся. Либо давний идеал стоической апатии (от которой в той же книге поэт отрекался в стихотворении «Мудрецу»), при пассивном отказе от философии «сердца» и полном торжестве разума над чувством:

Я оболью суровым хладом душу,
Но дам душе покой...

...И примешь ты как лучший жизни клад
Дар опыта, мертвящий душу хлад.

Либо «надежда и волнение», но уже не в том неопределенном образе, в каком они рисовались в «Двух долях», а в образе «фанатизма»:

С надеждою, не видящей границ,
И утоленным разуменьем.

Очевидно, эта вторая возможность «озарения» остается и теперь только возможностью; в третий раз (после «Отрывка» и «На смерть Гете») говорит Боратынский об «*оправдании* промысла», третий раз как бы *ставит* проблеме веры, – притом ставит ее на равное место с противоположной возможностью неверия. Психологической и тем самым поэтической *данностью* оставались и для Боратынского, как для Гюго, – только с другими оттенками – *сумерки* души, а образом, дающим ключ к книге, – образ недоноска «из племени духов, но не жителя эмпирея», с легкой, но горькой иронией в этой самооценке]. Сам Боратынский отчетливо сознавал, что индивидуалистическая поэзия [в ее предельных или близких к этому формах] не есть последнее слово в поэзии. Он сознавал всю *ограниченность* этого индивидуализма и – в меру своего общего мировоззрения – сознавал его *обусловленность*. («Мы свергнули старые кумиры и еще не уверовали в новые...»; «время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело»). Поэтому в индивидуалистическую систему Боратынского то-и-дело <sic!> вторгаются ноты неудовлетворенности, намекающие на кризис этой системы. («Еще порою покидаю я Лету, созданную мной...»), или в одновременном с «Сумерками» стихотворении «На посев леса»: «Летел душой я к новым племенам»). Тема стихотворений «Последний поэт», «Что за звуки», «Рифма» и даже

«Осень» – скорее признание горестной неизбежности социального одиночества, чем его принципиальная защита. [Кажется, только в одном стихотворении Боратынского индивидуалистическая антисоциальная робинзонада не только доведена до предела, но и принципиально защищена. Это – исключительное по выразительной силе стихотворение «Бокал». Если допустимо искать «декадентские» уклоны и бодлеровские настроения в поэзии пушкинской поры, то именно в «Бокале» Боратынского, – своеобразной параллели к «Le vin du solitaire»¹⁸¹ Бодлера:

О, бокал уединенья,
 Не усилены тобой
 Пошлой жизни впечатленья,
 Словно чашей круговой:
 Плодородней, благородней,
 Дивной силой будишь ты
 Откровенья преисподней,
 Иль небесные мечты.]

Напряженность и острота философско-поэтических исканий, неудовлетворенность догмой и непрерывное, хотя не всегда ровное и часто непоследовательное развитие сообщает поэзии Боратынского большую историко-литературную емкость: при сравнительной краткости творческого пути (25 лет) Боратынского его поэзия как бы сосредоточила в себе нити, тянущиеся из прошлого русской поэзии в ее будущее – из философской и эпикурейской лирики XVIII века через Батюшкова, Пушкина и Дельвига не только к Тютчеву, Лермонтову, позднему Фету, но и к символистам. Сам Боратынский воспринимал это свойство своего творчества и своей идеологии как «эклектизм»: этот эклектизм нужно понимать не как механическое смешение разнородных свойств, а как историческую «сумеречность», говоря на языке поэтов или, выражаясь более точно, как историческую диалектику.

«Сумерки» были последним литературным выступлением Боратынского; в последние два года жизни он написал немного, но среди созданного в это время есть такие замечательные произведения, как «На посев леса» и «Пироскаф». Поэтический облик Боратынского уже определился в лучших вещах книги 1835 г<ода>, но [дальней-

шая его эволюция протекала на основе, того же художественного метода. Этот метод органически вытекал из антиисторической идеологии поэта, из его позиции самоотмежевания от современности и самозамыкания в «своей науке» («Осень»)]. [В] «Сумерках» поэтическое мастерство Боратынского развернулось во всей своей полноте. Решительно обратившись в сторону [той самой] «поэзии мысли», [которую беспомощно искал Шевырев], Боратынский должен был отказаться от целого ряда [расхожих]¹⁸² поэтических средств [– условных приемов изображения условных чувств]. Поэзия мысли требовала перестройки всего поэтического словоупотребления («Боратынский у нас оригинален, *ибо мыслит*», – писал о нем Пушкин). Для этого нужно было исходить из той эстетической основы, которую Пушкин же формулировал, как «прелесть нагой простоты» и освобождение поэзии от «условных украшений стихотворства» [(заметка 1828 г<ода> «В зрелой словесности приходит время...»)]. Слова должны были зазвучать полновесно, как носители самостоятельного смыслового содержания, а не только как возбудители эмоций и сопутствующих им зрительно-звуковых ассоциаций. [В этом смысле Боратынский по своему методу прямо противоположен Бенедиктову, вернее тому, что для Бенедиктова специфично и что создавало ему популярность]. Не раз осужденные Пушкиным «напыщенность», «жеманство», «обветшалые украшения» и т. п. поэтические признаки из системы Боратынского исключены. Вместе с тем, система эта не совпадает и с системой Пушкина, стремившегося к максимальной конкретности и искавшего обновления поэтического языка на путях приближения его к «просторечию». Уже замечено, что Боратынский создавал собственный своеобразно удаленный от просторечия язык, закономерно вытекавший из основ его идеологии: если Пушкин, демократизируя [дворянскую] поэзию, пролагал пути ее дальнейшему обновлению, Боратынский, не включаясь в это движение, оставался в пределах [специфической] поэзии «для немногих». Правда, в последней книге Боратынского усиливается та своеобразная «расцветка» его поэзии конкретностью, которую мы видели отчасти раньше (например, в «Черепе»), но значение этой «расцветки» – подчиненное. Явления внешнего мира для Боратынского не конкретизируют переживаний и не сливаются с ними, как это можно наблюдать у большинства поэтов-романтиков той поры.

Для Боратынского конкретность – точка отталкивания, и потому-то она, как нечто постороннее его эстетическим основам, может быть изображена с исключительной зоркостью зрения, [с подлинным и очень смелым реализмом]. Таково, например, первое четверостишие «Бокала»:

Полный влаги искрометной
Зашипел ты, мой бокал,
И покрыл туман приветной
Твой озябнувший кристалл.

Таково и описательное начало «Осени»: при всей скупости на детали, она дает отдельные из них с [такой реалистической четкостью, по сравнению с которой сходные пушкинские описания – более общи и условны. Стоит сравнить строку Пушкина

В багрец и в золото одетые леса,

со строками «Осени»]:¹⁸³

Желтеет сень кудрявая дубов
И красен круглый лист осины.

Эти и подобные детали должны были казаться «прозаичными», но, конечно, самый этот «прозаизм» имеет своеобразную эстетическую функцию, тем более что он сопровождается (как в данном примере) подчеркнутой *звуковой* выразительностью. Выразительность эта подчас переходит в прямую *изобразительность*, как, например, в замечательной картине сельских работ, где целая картина создана преимущественно искусным сочетанием звуков:

Дни сельского, святого торжества!
Овины весело дымятся,
И цеп стучит, и с шумом жернова
Ожившей мельницы крутятся.

Но вся эта конкретность нужна поэту только для того, чтобы [оттолкнуться] и перенестись в тот мир, который [в «Бокале»] определен, [как «несжатая мысль» и «свободные сны»], в «Осени» – как

«внутренняя своя», непередаваемая «земному звуку». Эстетическое воплощение этого внутреннего мира можно характеризовать словами Боратынского, сказанными по другому поводу: это мир, –

*Где нет образов, где нет
Для узнанья, друг мой милый,
Здесьних чувственных примет.*

Выразительные средства при этом исключительно разнообразны. Широко используется, как уже отмечено, звукопись, иногда на ударных по смыслу местах особенно резкая [и глубокая] – например: «В тучу прячусь я и в ней мчуся, чужд земного края» [и особенно: «Ответа нет! отвергнул струны я...»]). Почти всегда своеобразно и сложно ритмико-синтаксическое строение вещи со всем многообразием интонаций, которые служат той же цели: раскрытию и уточнению поэтической мысли.

Отдавая себе ясный отчет в свойствах своей поэзии, Боратынский так же ясно представлял себе и свою поэтическую судьбу: невнимание современников и запоздалый отклик в позднем потомстве. Но он склонен был объяснять эту судьбу вторичными признаками: отсутствием «изысканного убора» у своей музыки, ее «негромким» поэтическим голосом.

[Место Боратынского в ряду современников и ближайших предшественников было проницательно указано Пушкиным в его статье 1831 г<ода> о Боратынском: «подле Жуковского и выше певца Пенатов и Тавриды» (т. е. Батюшкова)].

Но осознать особенности поэзии Боратынского в социально-исторической перспективе из всех современников Боратынского пытался едва ли не один Белинский. Полемизируя с антиисторическим скепсисом Боратынского и относя его к категории поэтов «недвижущихся», Белинский замечал: «Для таких поэтов всего невыгоднее являться в *переходные эпохи развития обществ*». [Этот тезис излишне обобщен, так как не все «переходные эпохи» одинаковы]. Для сумерек русского феодализма наблюдения оказались совершенно правильными, но в другую переходную эпоху – в сумерки капитализма – нашлась социальная среда, восприимчивая именно к поэзии Боратынского, со всем, что было в ней «необщего»: Боратынский был воскрешен символистами и на многих из них оказал прямое влияние.

(Брюсов, Ф. Сологуб и др.) [Время этих сумерек миновало; наша эпоха непредубежденно оценивает всех поэтов прошлого и устанавливает их историческое место. С исторического расстояния, в общей перспективе истории русской поэзии, место Боратынского оказывается более значительным, чем казалось Белинскому, который видел в Боратынском только одного из поэтов пушкинского окружения. Но итоговая формула Белинского остается в силе: Боратынский и для нас «яркий, замечательный талант поэта уже чуждого нам поколения»].

¹ Между Боратынским, Дельвигом и Кюхельбекером как представителями «союза поэтов» и кругом А. Е. Измайлова: Н. Ф. Остолоповым, Б. М. Федоровым, О. М. Сомовым в 1822–1823 развернулась литературная полемика, выразившаяся в эпиграммах с обеих сторон. Выпады «благонамеренных» были направлены против эстетических принципов, выразившихся в произведениях поэтов «новой школы», поэтому эта полемика рассматривается как частный случай общей борьбы «классиков» и «романтиков» (см.: *Вацуро В. Э. С. Д. П. Из истории литературного быта пушкинской поры. М., 1989. С. 233–279.*)

² Вместо зачеркнутого: *выделился вскоре.*

³ Датой рождения Боратынского в семье поэта считалось 19 февраля (См.: *Песков А. М. О дате рождения Боратынского (дополнение к статье М. А. Климовой) // К 200-летию Боратынского. Сборник материалов международной научной конференции, состоявшейся 21–23 февраля 2000 г. (Москва – Мураново). М., 2002. С. 222–225.* Однако исследователи приводят аргументы и в пользу того, чтобы считать днем рождения поэта другую дату – 7 марта (ст. ст.): см.: *Андреев В. Е. Еще раз о дате рождения Е. А. Боратынского // Там же. С. 225–232.*

⁴ Слова из «исповедального» письма Боратынского Жуковскому (Русский архив. Историко-литературный сборник. 1868. Вып. I. С. 150). Письмо было написано в декабре 1823 в связи с очередным этапом хлопот о производстве Боратынского в офицеры. См.: *Летопись жизни и творчества Е. А. Боратынского / Сост. А. М. Песков. М., 1998. С. 129.* Далее по тексту ссылки на это издание: *Летопись*, с указанием страницы.

⁵ Хронику «пажеских» событий см.: *Летопись. С. 72–73.*

⁶ Поступление на военную службу рассматривалось как возможность получить офицерский чин, а вместе с ним – дворянское свидетельство. И хотя Боратынский формально не был лишен дворянства, документа, подтверждавшего соответствующие права, у него не было. (*Летопись. С. 74.*)

⁷ С Дельвигом Боратынского познакомил прапорщик лейб-гвардии Егерского полка Андрей Шляхтинский – сосед Боратынского по квартире в Семеновских ротах осенью 1818. (*Летопись. С. 88–89.*)

⁸ Боратынского и Киреевского объединял круг общения. Например, 10 сентября 1826 они оба присутствовали у С. А. Соболевского на чтении Пушкиным «Бориса Годунова» (*Летопись. С. 182*), а 24 октября 1826 – на обеде у Хомяковых (*Летопись. С. 183*). Однако дружеские отношения между ними начались позднее, о чем свидетельствуют строчки из письма Киреевского С. А. Соболевскому от 29 января 1829: «С Барат<ынским> мы сошлись до ты. Чем больше его знаешь, тем больше он выигрывает». (*Летопись. С. 220.*)

⁹ Вместо: *позицию уединенную*.

¹⁰ У Боратынского и в ранней, и в поздней редакциях стихотворения эпитет «цветущих». В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. 2002. М., С. 69–77 вариант «веселых» не зафиксирован.

¹¹ Первоначально было: *темп этого отречения не был так стремителен*.

¹² См.: Сын Отечества. 1820. Ч. 66. № XLIX. С. 130–131.

¹³ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. М.: В типографии Августа Семена. 1831. С. XIX.

¹⁴ Из стихотворения Боратынского «Рассеивает грусть веселый шум пиров...» (1820), впервые: Сын Отечества. 1821. № III. С. 128–129 (под заглавием «Уныние»).

¹⁵ Первоначально было: *индивидуум создает иллюзию*.

¹⁶ В десятом томе собрания сочинений Пушкина, подготовленном Л. Б. Модзалевским и И. М. Семенко, строчки, цитируемые Вас. Гиппиусом, отличаются. Ср.: «Но каков Баратынский? Признайся, что он превзойдет и Парни и Батюшкова – если впредь зашагает, как шагал до сих пор – ведь 23 года счастливцу! Оставим *всё* ему эротическое поприще и кинемся каждый в свою сторону, а то спасенья нет» <курсив – Ю. А.> См.: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 10. М., 1979. С. 29.

¹⁷ Речь идет об издании: Сочинения Евгения Баратынского. М., В типографии Августа Семена, 1827.

¹⁸ Первоначальный вариант: *существенно для нас*.

¹⁹ Первоначально было: *не только допускалась, а требовалась, но только*

²⁰ Первоначально было: *избитый*.

²¹ Первоначально: *реализма*.

²² Первоначально было: *переоценить и отбросить*.

²³ Из «Послания Элоизы к Абеляру» (1806) Жуковского; перевод начала стихотворения А. Попа «*Epistle from Eloisa to Abelard*» («Письмо Элоизы к Абеляру»).

²⁴ [Баратынский переводил поэму Легуве «Воспоминания»]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

²⁵ Первоначально было: *один на языке Баратынского называется*.

²⁶ Из стихотворения Боратынского «Богдановичу» (1824), впервые: Северные цветы на 1827 год. СПб., 1827. С. 335–339.

²⁷ Первоначально: *другой*.

²⁸ Ср.: «...для жизни жизнь» (из стихотворения Баратынского «Финляндия», 1820), впервые: Соревнователь Просвещения и Благотворения. 1820. ч. X. № V. С. 168.

²⁹ Первоначально: *отдают гедонистическую «надежду и волнение» – юношам*.

³⁰ Первоначально: *уже не умиравшим только, но*.

³¹ Первоначально было: *Противоречие гедонистических и стоических тенденций у раннего Баратынского было противоречием внутри некоторого идеологического единства. Таким единством была антиисторическая идеология*.

³² Из стихотворения Боратынского «В глуши лесов счастлив один...» (1825), впервые: Полярная Звезда на 1825 год. С. 316–317, под заглавием «Стансы».

³³ Здесь Вас. Гиппиус, вероятно, имеет в виду стихотворение «С неба чистая, золотистая» (предположительно 1825–1826), текст которого впервые был опубликован Л. Е. Боратынским в 1869, с замечанием о том, что оно было инспирировано сближением поэта с кругом декабристов (см.: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 190.)

³⁴ Эпилог к поэме «Эда» был направлен Бестужеву и Рылееву для печати в их альманахе «Звездочка», где был набран с заглавием «Эпилог к стихотворной повести:

Эда» (*Летопись*. С. 149). Альманах не вышел из-за событий 14 декабря 1825 и ареста издателей этого печатного органа. Эпиграф был впервые напечатан в 1860, в составе сборник сочинений Д. В. Давыдова с заглавием: «Эпиграф, кончавший первый набросок поэмы “Эдда”». См.: *Давыдов Д. В.* Сочинения Дениса Васильевича Давыдова. М.: Тип. Бахметева, 1860. Ч. 1–3. Ч. 3. С. 196–197.

³⁵ Первоначально было: *Индивидуалистическая идеология последовательно приводит в них к почти полному вытравливанию всего конкретно-образного содержания.*

³⁶ У Боратынского в трех сохранившихся редакциях стихотворения «Череп» – носил. В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 98–102 вариант «хранил» не зафиксирован.

³⁷ Из стихотворения Боратынского «Череп» (1824), впервые: Северные цветы на 1825 год. СПб., 1824. С. 282–283.

³⁸ Выход ее в свет задержался: вместо 1833 г<ода> обе части – стихотворения и поэмы – вышли в 1835 – *Примеч. Вас. Гиппиуса.* См. также: *Баратынский Е. А.* Стихотворения. М.: В типографии Августа Семена, 1835. Ч. I–II.

³⁹ Из статьи Белинского «Литературные мечтания» (1834), впервые: Молва. 1834. № 38, 39, 41, 42, 45, 46, 49, 50, 51, 52.

⁴⁰ [Сборник 1827 г<ода> почти весь вошел и в состав новой книги, но в значительном переработанном виде]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*

⁴¹ Первоначально: *штурм-унд-дренгеры.*

⁴² «Татевский сборник», стр<аница> – *Примеч. Вас. Гиппиуса.* В машинописи страницы не указаны, см.: Татевский сборник: с прил. портрета А. С. Хомякова / Сост. и авт. предисл. С. А. Рачинский; Общество ревнителей русского исторического просвещения. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1899. С. 20–21. Далее: *Татевский сборник*

⁴³ Первоначально было: *феодализм.*

⁴⁴ Первоначально: *от него.*

⁴⁵ Первоначально: *индивидуальной.*

⁴⁶ Первоначально: *утаил.*

⁴⁷ Природа покорствует, ибо разум – бог. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*

⁴⁸ Из стихотворения Боратынского «Последняя смерть», впервые: Северные цветы на 1828 год. СПб., 1827. С. 89–93.

⁴⁹ Из стихотворения Боратынского «Последний поэт», впервые: Московский Наблюдатель. 1835. Ч. 1. Март. № 1. С. 30.

⁵⁰ *Первоначальный вариант:* вздох о потерянном рае.

⁵¹ См. примеч. 49.

⁵² Из рецензии Белинского «Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. Москва. В тип. А. Семена, при императорской Медико-хирургической Академии» (Отечественные записки. 1842. Т. XXIV. № 9. Отд. VI. С. 1).

⁵³ У Боратынского: вечное. В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 14–20 вариант «первое» не зафиксирован.

⁵⁴ Из стихотворения Боратынского «Последний поэт», см. примеч. 49.

⁵⁵ В *Татевском сборнике* – нам. (С. 48).

⁵⁶ В *Татевском сборнике* – ежели. (С. 47).

⁵⁷ В *Татевском сборнике* – в себе (С. 48).

⁵⁸ [Любопытно, что размышления Боратынского о Барбье во многом соответствуют позднейшим мыслям самого Барбье в предисловии к его «Chants civils et religieux» («Гимнам гражданским и религиозным»; (дата предисловия 4 апреля 1841 г<ода>)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*

⁵⁹ Что мы здесь восприняли как красоту, когда-нибудь приблизится к нам как истина («Художники»). – *Примеч. Вас. Гиттиуса.*

⁶⁰ Ср.: «...и сердце природы закрылось ему» (стихотворение Боратынского «Приметь», впервые: Утренняя Заря на 1840 год. С. 117).

⁶¹ Стихотворение Боратынского «На смерть Гете», впервые: Новоселье. 1833. Ч. I. С. 179–180.

⁶² Из стихотворения Боратынского «Тебя из тьмы не изведу я...» («Смерть», 1828), впервые: Московские Ведомости. 1829. Ч. I. № 1. С. 45.

⁶³ «Татевский сборник», стр.<аница> 38; речь идет о статье Киреевского «Обозрение русской словесности за 1831 г<од>» Соч<инения> И. В. Киреевского под ред. М. Гершензона, т. II, стр. 50. – *Примеч. Вас. Гиттиуса.*

⁶⁴ Из стихотворения Боратынского «Последний поэт», см. примеч. 49.

⁶⁵ Речь идет о статье: *Шевырев С. П.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Московский наблюдатель. 1835. Часть III. С. 439–459.

⁶⁶ *Белинский В. Г.* Стихотворения Владимира Бенедиктова // Отечественные записки. 1842. Т. XXV. № 12. Отд. VI. С. 38–40.

⁶⁷ *Белинский В. Г.* О стихотворениях г. Боратынского // Телескоп. 1835. Ч. 27. № 9. С. 123–137.

⁶⁸ Из рецензии Белинского «Стихотворения М. Лермонтова СПб., 1840. 168 с.»; впервые: Отечественные Записки. 1840. Т. XIII. Кн. 11. Отд. VI. С. 1–6.

⁶⁹ *Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями. СПб.: тип. Деп. внеш. торговоли, 1847. С. 229.

⁷⁰ Из письма Гоголя Плетневу 17 марта 1842 года. Впервые: Опыт биографии Н. В. Гоголя со включением до срока его писем. Сочинение Николая М. <Кулиш П. А.>. СПб., тип. Э. Праца, 1854. С. 134–136.

⁷¹ Первоначально было: *Вероятно, ближайшим толчком для этого переименования было заглавие.*

⁷² Первоначально: *Главное различие в том, что образ сумерек в сознании Баратынского – образ души, но не образ общества, как у В. Гюго.*

⁷³ Первоначально: *оказался не в силах.*

⁷⁴ Первоначально было: *С тютчевским обоснованием “робинзонады” «Осень» совпадает тематически, но развивает тему...*

⁷⁵ Из неоконченной статьи Пушкина о Боратынском. (См.: Сочинения А. Пушкина. Т. XI: Смесь. М.: В типографии И. Глазунова. 1841. С. 39).

⁷⁶ Из незавершенной статьи Пушкина «В зрелой словесности приходит время...», впервые: Неизданный Пушкин. Собрание А. Ф. Онегина. М., 1922. С. 180–181, (под заглавием «О поэтическом слоге»).

⁷⁷ У Боратынского «состязание». См.: *Баратынский Е. А.* Эда, финляндская повесть, и Пиры, описательная поэма, Евгения Баратынского. СПб.: тип. Деп. нар. проsv., 1826. С. XII.

⁷⁸ В настоящее время это письмо выведено из корпуса писем Боратынского (См.: *Летопись.* С. 147.)

⁷⁹ Первоначально: *замысла.*

⁸⁰ В письме Пушкин называет природу не финляндской, а «лифляндской». См.: *Пушкин А. С.* Письма. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926–1935. (Труды Пушкинского дома Академии наук СССР). Т. 2: 1826–1930. Т. 2. 1928. С. 6. Письмо датируется не 22 февраля, а 20 февраля 1826.

⁸¹ Письмо 22 февраля к А. А. Дельвигу. – *Примеч. Вас. Гиттиуса.*

⁸² Из послания Пушкина «К Баратынскому» (1826), впервые: Московский вестник. 1829. Ч 1. С. 108.

⁸³ Письмо к И. В. Киреевскому от 1832 г<ода>. Татевский сборник, стр<аница> – *Примеч. Вас. Гиппиуса*. В машинописи страница не указана, см.: *Татевский сборник*. С. 41.

⁸⁴ Из рецензии Белинского: Сумерки. Сочинение Евгения Баратынского. См. примеч. 52.

⁸⁵ Московский телеграф. 1828. Ч. 24. № 24. С. 476.

⁸⁶ Из статьи Пушкина о «Бале» Боратынского (*Сочинения А. Пушкина*. Т. XI: Смесъ. М.: В типографии И. Глазунова. 1841. С. 238).

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. С. XVII.

⁸⁹ <*Надеждин Н.*> Наложница, сочинение Е. Баратынского. М., тип. А. Семена, 1831 // Телескоп. 1831. № 10. Ч. III. С. 228–339.

⁹⁰ <*Боратынский Е. А.*> Антикритика // Европеец. 1832. Ч. 1. № 2. С. 289–304.

⁹¹ Там же.

⁹² О намерении Боратынского писать роман «в роде Бальзака» известно из его писем, например, из письма маменьке: *Летопись*. С. 390.

⁹³ Из стихотворения Жуковского «Теон и Эсхин» (1815), впервые: Вестник Европы. 1815. Ч. LXXX. № 5 и 6. С. 27–32.

⁹⁴ *Надеждин Н.* Указ. Соч.

⁹⁵ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. С. XV.

⁹⁶ Из статьи Киреевского «Обозрение русской словесности за 1829 год» (1830), впервые: Денница. Альманах на 1830 год. М.: Университетская типография. С. IX–LXXXIV.

⁹⁷ Первоначально: *лирики*.

⁹⁸ См.: Стихотворения Александра Пушкина. СПб.: В типографии департамента народного просвещения. 1826.

⁹⁹ Опыты в антологическом роде или Собрание кратких басен и сказок, нравственных мыслей, надписей, мадригалов, эпиграмм, эпитафий и других мелких стихотворений Алексея Илличевского. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения. 1827

¹⁰⁰ Стихотворения Барона Дельвига. СПб.: В типографии Департамента народного просвещения. 1829.

¹⁰¹ Сочинения Д. В. Веневитинова. Ч. I–II. СПб.: В типографии Семена Селивановского. 1829–1831.

¹⁰² Из статьи Белинского «Литературные мечтания» (1834). См. сноску 39.

¹⁰³ Из стихотворения Боратынского «Не подражай: своеобразен гений» (1828), впервые: Северные Цветы на 1829 г. С. 172.

¹⁰⁴ См. сноску 10.

¹⁰⁵ Наложница. Сочинение Е. Баратынского. С. XIX.

¹⁰⁶ Из неоконченной статьи Пушкина «О ничтожестве литературы русской» (1834), впервые: *Пушкин А. С.* Полное собр. соч. / Под ред. П. А. Ефремова. Изд. 2-е. СПб.: В. В. Комаров, 1887. Т. V. С. 243–246.

¹⁰⁷ См.: стихотворение Боратынского «Простите, спорю невольно...» (1825), впервые: *Боратынский Е. А.* Полное собр. соч. В 2 т. / Под редакцией и с примечаниями М. Л. Гофмана. Т. 1. СПб., 1914.

¹⁰⁸ См.: послание Коншина «Баратынскому» («Куда девался мой поэт?...», 1820), впервые: Благонамеренный. 1820. Ч. 11. № 17. С. 329.

¹⁰⁹ Гильев. Письмо к сердечному другу моему в О. // Благонамеренный. 1823. Ч. 24. № 18. С. 332.

¹¹⁰ Д. В. р. ст-въ. Разговор о романтиках и о черной речке // Благонамеренный. 1823. Ч. 24. № 15. С. 173

¹¹¹ Ср. «Мне жаль, что ты не вполне ценишь прелестный талант Баратынского. Он более чем подражатель подражателей, он полон истинной элегической поэзии» (письмо Пушкина Вяземскому от 1 сентября 1822, цит. по: Пушкин А. С. Собр. соч. В 10 т. Т. 9. М., 1962. С. 45).

¹¹² Цитируется стихотворение Баратынского «Уныние» («Рассеивает грусть веселый шум пиров...») (1820), см. примеч. 15.

¹¹³ Видимо, речь о стихе «Радость – Странданье одно!» из драмы Блока «Роза и крест», впервые: Сирин. Сборник первый. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1913. С. 154.

¹¹⁴ Именно мотив *свободы* подчеркнут в черновиках «Признания»: «Грущу я, но и грусть минует, знаменуя свободу полную мою». Эта «полная» личная свобода затем – закономерно для Боратынского – превращается в «судбины полную победу надо мной». – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹¹⁵ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *оказывается вспомогательной*.

¹¹⁶ См.: Томашевский Б. Пушкин – читатель французских поэтов // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922. С. 225.

¹¹⁷ [Склонность более длительная, счастье более совершенное]. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹¹⁸ [Если вас терзает глубокое страданье, утешенье для ваших мук – участие женщины]. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹¹⁹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *проблема*.

¹²⁰ [Философский анализ поэтического материала должен остановиться на определении характера и генезиса проблем, поставленных поэтом, и направления его исканий. Построение из поэтического материала законченных систем было бы методологически ошибочно. Непоследовательности, а тем более недоговоренности и отсутствие ожидаемых «выводов» – совершенно естественны там, где философская мысль приобретает ценность не сама по себе, а как один из элементов в поэтически оформленном комплексе переживаний]. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹²¹ Из стихотворения Державина «Потопление», впервые: Муза. 1796. Август. Ч. III. С. 152, под заглавием «Романс на потопление NN».

¹²² См.: стихотворение Боратынского «Финляндия». См. примеч. 28.

¹²³ Более известный вариант стиха – «Погибли сильные!» См. например в издании: Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 202–205.

¹²⁴ Первоначально было: *политикой*

¹²⁵ См. примеч. 36.

¹²⁶ Тот, кто сорвал один из цветков, пусть не желает другого. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹²⁷ См. примеч. 38.

¹²⁸ Зачеркнутый текст, предполагалась замена на: *и ее тактического союзника – «Московского Телеграфа» Полевого*.

¹²⁹ Зачеркнутый текст, предполагалась замена на: *идея центральной для литературной борьбы этого времени*.

¹³⁰ Сборник 1827 г<ода> почти весь вошел и в состав новой книги, но в значительном переработанном виде. – Примеч. Вас. Гиппиуса.

¹³¹ Зачеркнутый текст, предполагалась замена на: *Вопреки ожиданиям*

¹³² Первоначально: *новой*.

¹³³ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *1831*.

¹³⁴ Первоначально было: *в среде*.

¹³⁵ Первоначально: *естественности*.

¹³⁶ Природа покорствуется, ибо разум – это бог. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹³⁷ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *мировоззрени*.

¹³⁸ См. примеч. 53.

¹³⁹ Первоначально: *взгляды*.

¹⁴⁰ Зачеркнуто. Ручкой на полях со знаком вставки в текст написана первая строка стихотворения Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный».

¹⁴¹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *образом необитаемого острова*.

¹⁴² Первоначально: *очень*.

¹⁴³ Замечательно, что размышления Боратынского о Барбье во многом соответствуют позднейшим мыслям самого Барбье в предисловии к его «Chants civils et religieux» («Гимнам гражданским и религиозным»); (дата предисловия 4 апреля 1841 г<ода>).

Идеологический кризис в особых исторических условиях и индивидуалистическая робинзоада как ее следствие, – трудно было более ясно и четко выразить логическую связь этих понятий. В письме того же года – без более точной даты – к Вяземскому Боратынский повторяет ту же основную мысль: «Время поэзии индивидуальной прошло, другой еще не созрело». – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁴⁴ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *борются*.

¹⁴⁵ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *но побеждает*.

¹⁴⁶ Что мы здесь восприняли как красоту, когда-нибудь приблизится к нам как истина. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁴⁷ [Во всем, что теперь окружает его, с ним говорит дивная соразмерность. Золотой пояс красоты вплетается в его жизненный путь]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁴⁸ На полях карандашом запись: «а затем романтической натурфилософии с Шеллингом во главе».

¹⁴⁹ На полях карандашом сделана запись «Но в системе самого Шеллинга (периода философии тождества)».

¹⁵⁰ Любопытны слова Боратынского в письме 1831 к Киреевскому при посылке «Антикритики»: «Пересмотри мою антикритику и что тебе в ней покажется лишним – выбрось. Боюсь очень, что я в ней не держусь немецкого правоверия, и что в нее прокрались кое-какие ереси». Совершенно очевидно в этом письме как желание добрососедских отношений с шеллингианцами, так и независимо-иронический тон, каким Боратынский говорит о «немецком правоверии». – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

¹⁵¹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: «*непосредственно вытекает из его идеологии “робинзоады”*».

¹⁵² В *Летописи* приводится форма «схватив» (см.: *Летопись*. С. 289).

¹⁵³ См. примеч. 63.

¹⁵⁴ Цифра написана ручкой на полях со знаком вставки в текст.

¹⁵⁵ Первоначально: *эту характеристику*.

¹⁵⁶ В 1837 г<оду> Шевырев раскрыл свое отношение к Боратынскому по поводу напечатанной в «Современнике» «Осени»: «Боратынский был сначала сам художник формы; вместе с Пушкиным... он содействовал окончательному образованию художественных форм стихотворного языка. Но теперь [?!] поэзия Боратынского переходит из мира прекрасной формы в мир глубокой мысли» («Московский Наблюдатель» 1837, № 12). – *Примеч. Вас. Гиппиуса*.

- ¹⁵⁷ Первоначально: *в русской поэзии уже раздался голос.*
- ¹⁵⁸ Исследователи Боратынского с достаточными основаниями усомнились в том, что стихотворение Боратынского «Память поэту» имеет отношение к Лермонтову. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁵⁹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *по выражению.*
- ¹⁶⁰ «Песни сумерек». – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶¹ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *уже явно близок.*
- ¹⁶² [Утешься, поэт! Когда-нибудь, скоро, быть может, сердца вернутся к тебе. (Гюго, «Внутренние голоса». Олимпию)] – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶³ [Шум века напрасно пугает тебя, поэт, живущий сердцем. (Лапрад, «Утопия»)] – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁴ [Итак, несмотря на ночь, которая еще затемняет ее, приветствуй зарю промышленного века]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁵ [Деньги, губительные деньги, последнее божество смертных]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁶ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *изображенный как поэт будущего века.*
- ¹⁶⁷ [Счастливые поэты счастливого мира! Из уст в уста летело, от поколения к поколению, ваше воспринятое слово... Вдохновенные певцов питалось чувством слушателей]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁸ [Если ты захочешь жить со мной на моих небесах, они будут открыты тебе, как только ты придешь. («Раздел земли»)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁶⁹ [Если вы хотите высоко парить на крыльях, отбросьте боязнь земного]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁰ [Бегите из тесной, душной жизни в царство идеала. («Идеал и жизнь»)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷¹ [Пока она не начала дышать, отогреваться на моей груди поэта]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷² [Человек создан свободным, он свободен]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷³ [Свобода только в царстве снов]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁴ [Увы! Так значит я, один среди всех, должен остаться забытым]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁵ [«Певцы былого мира», «Боги Эллады»]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁶ [В золотой век когда победит правое, доброе]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁷ [Кстати, это стихотворение имеет явно полемический характер и направлено, очевидно, против тех самых буржуазных революционеров Франции, которых в письме к И. В. Кириевскому Боратынский называл фанатиками. Может быть, это даже прямой ответ на строки Гюго: «Les superstitions, ces hideuses vipères...» и т. д. («Предрассудки, эти отвратительные ехидны...»)]. – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁷⁸ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *как Боратынский, так и сам Барбье указывали на.*
- ¹⁷⁹ У Боратынского: неотразимый. В издании: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 3. Ч. 1. С. 81–83, вариант «непоправимый» не зафиксирован.
- ¹⁸⁰ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *полнее и эмоциональнее.*
- ¹⁸¹ Вино одинокого – *Примеч. Вас. Гиппиуса.*
- ¹⁸² Зачеркнуто, предполагалась замена на: *условных.*
- ¹⁸³ Зачеркнуто, предполагалась замена на: *максимальной точностью.*