

Barbara Stawarz

Rozluźnienie gatunkowe : poezja liryczna Aleksandra Puszkina w latach 1827-1829

Studia Rossica Posnaniensia 19, 17-32

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ROZLUŻNIENIE GATUNKOWE.
POEZJA LIRYCZNA ALEKSANDRA PUSZKINA W LATACH 1827-1829

*THE GENRE LAXITY.
LYRICAL POETRY OF ALEXANDER PUSHKIN
IN THE YEARS 1827 - 1829*

BARBARA STAWARZ

Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, Instytut Filologii Rosyjskiej,
ul. Świerczewskiego 5, Polska — Poland

ABSTRACT. The article is a description of lyrical poetry of Alexander Pushkin of 1827 - 1829, conducted from the point of view of the genre. This period has been recognized as the stage of creation of poetic works of an individual character, constructing aesthetic qualities without reference to the traditional geneological schemes.

Przeglądanie twórczości lirycznej Aleksandra Puszkina okresu 1827 - 1829 w perspektywie gatunkowej jest tyleż trudne, co niebezpieczne, jako że konieczny zabieg analizy genologicznej, selekcyjonowanie oraz porządkowanie utworów kryje w sobie ryzyko wadliwej ich interpretacji i tych gotowych, skończonych, przemyślanych przez poetę, jak i ogromnej w stosunku do etapów poprzednich liczby wierszy, które są zaledwie zalążkami pomysłów, luźnymi refleksjami poetyckimi, nie przeznaczonymi zresztą do druku, a odgrzebanymi i obnażonymi dopiero przez potomność. Lata 1827 - 1829 to faza mnożenia się tworów lirycznych o indywidualnym obliczu, budujących jakości estetyczne bez odwoływania się do tradycyjnych modeli. Błędnym wszakże byłoby formułowanie tezy o całkowitym rozpadzie gatunku, totalnym synkretyzmie, bo w dalszym ciągu bronią się: list poetycki, epigramat, wiersz albumowy, elegia, jednoznacznie zaakceptowane i pielęgnowane przez twórcę.

Pomiędzy strukturami tychże gatunków trzylecia 1827 - 1829 i okresu bezpośrednio go poprzedzającego (1824 - 1826) nie rysują się żadne ostre granice, przeciwnie, w formach owych precyzują się wszystkie ważniejsze strukturalne i funkcjonalne modernizacje wprowadzone przez poetę w fazie poprzedniej.

Jeśli przyjrzeć się bliżej listowi poetykiemu jako gatunkowi, który w latach 1824 - 1826 zdradzał tendencję do umacniania swej funkcji użytkowej, to okaże się, że proces ten pogłębia się jeszcze bardziej. Okazjonalność, do-razność egzystencji listu, cecha integralnie złączona z pojęciem gatunku, nie uzewnętrzniająca się manifestacyjnie w utworach epistolarnych Puszkina, teraz drastycznie przesuwa się na jedną z pierwszych pozycji w układzie cech dystynktywnych formy. Zakres zjawiska widoczny jest już po obserwacji tytułów (9 na 17 utworów), sygnalizujących prowokowany, przymusowy niejako byt listów, które zaistniały nie tyle w wyniku inicjatywy autora, ale jako „dopełnienie” kontaktu z adresatem (pierwsze znaki tekstu uprzedzają, że list jest odpowiedzią, np. *Otwiet Katieninu; Otwiet A. J. Gotowcowoj*) bądź jako „dopełnienie” w sensie bardziej dosłownym, załącznik informacyjny do przesyłki-utworu (*Kniaginie Z. A. Wołkonskoj. Pri posyłkie jej poemu „Cygany”; W. S. Filimonowu. Pri połuczeniu poemu jego „Durackij kołpak”*). Tego typu listy o osłabionej autonomii, która przysługuje również wierszowi albumowemu, zdarzały się Puszkiniowi wcześniej, jednak nie tak często. Upředzenie o celu i funkcji tekstu, ich nazywanie w tytule, także — rzecz to godna szczególnej uwagi — podwójnym (*Posłanie k Wielikopolskomu. Soczinieliu „Satiry na igrokw”*) podyktowane zostało, jak się wydaje, chęcią wzmożenia informacyjności listu, ukonkretnienia jego sensu, zawężenia materii treściowej do spraw koniecznych. Toteż obok utworów zachowujących zasadnicze komponenty kompozycyjne listu (np. *K Jazykowu*) powstają twory liryczne, przejmujące z typowego wzorca gatunku jedynie wygłos usamodzielniony w list-życzenie, radę (*N. D. Kisielowu, Iszczi w czużom kraju zdorowja i swobody; 19 oktiabria 1827*) czy pożegnanie (*19 oktiabria, Usierdno pomoliwszys’ bogu*).

Puszkin miniaturyzuje formę, przestawia się na komunikowanie, na pośpieszne wypowiedzanie myśli, nie usiłując wcale oczyszczać kolokwialnego przecież języka listu z alegorii (Cytera, Febus-Apollo, Bachus, Parnas itp.) doskonale substytuujących całe kręgi pojęciowe i orientujących równolegle adresata w żartobliwej czy półironicznej tonacji utworu. Zamienniki emblematyczne, jak można z łatwością zauważyć, towarzyszą tylko tej odmianie listu, natomiast spod ich wpływu wyłączone są całkowicie wiersze z jednej strony skłaniające się ku powadze, nawet wzniosłości, z drugiej obliczone na zbiorowego adresata, czyli na szerszy rezonans społeczny. Dlatego od tła listów tzw. przyjacielskich odbiega wiersz *Wo głubinie sibirskich rud*, oratorskie przesłanie-apel wystosowane do dekabrystów, a nawołujące do podjęcia heroicznego wysiłku przetrwania, zniewalające odbiorców wizją narodzin wolności, wszechobecnej miłości i braterstwa, oraz utwór *Druzjam* — odpowiedź-samousprawiedliwienie, samoobrona „ja” tłumaczącego się z zarzu- canego mu komformizmu, więcej, zdrady ideałów własnych i grupy. Przesu-

nięcia tematyczne widoczne są w kontekście innych tworców epistolarnych, ale też i różnicują oba wiersze między sobą, wspólnota ujawnia się na płaszczyźnie funkcjonalnej. Oba mają równorzędny ciężar gatunkowy i obu dana jest podobna oprawa kompozycyjno-stylistyczna: zdanie logiczne, proste, nawet uproszczone, wypunktowane słowa najbardziej nośne semantycznie (początek i koniec frazy), myśli wyłożone dobitnie, spięte klamrą 4-wersowych strof jambicznych. Stosowanie podobnej architektониki w wierszach o dużym dla Puszkina znaczeniu to zresztą objaw symptomatyczny, w przypadku listu *Druzjam* zachodzi dodatkowa relacja, stanca wiąże formalnie dwa końce jednego ciągu tematycznego, odę z 1826 roku *Stansy (W nadziei sławy i dobra)* i konieczne jej dopełnienie, wspomniany wiersz *Niet, ja nie lstiec*.

Odłam utylitarystyczny w liryce Puszkina poszerza egzystujący zawsze w cieniu listu i epigramatu wiersz albumowy, składający się w poezji twórcy raczej ku syntetyczności i skrótowości miniatury satyrycznej, teraz oscyluje między obu formami rozszczepiając się na: uproszczoną odmianę zabawnej błahostki (*Dusza moja Pawieł*, wiersze do sztambucha Anny Kern) i wariant o ambicjach listowych (np. *Kogda, bywało, w starinny; I. W. Sloninu; J. N. Uszakowoj*), co i tu uwidacznia predylekcję Puszkina do zacierania konturów gatunkowych, a i jego zmęczenie samą formą.

Okazją do komplementowania, tym razem wyłącznie kobiety, są wiersze erotyczno-madrygałowe, dyskretnie żartobliwe, podkreślające jednakże osobiste, emocjonalne zaangażowanie „ja”. Są to utwory zwięzłe, najczęściej 8-wersowe (jamb lub trochej 4-stopowy), pointowane, obierające formę zwrotu do adresatki (*Napiersnik; Szczęśliw, kto izbran swojenrawno; Zaczem, Jelena, tak pugliwo; Akafist Jekatierinie Nikolajewnie Karamzinoj* — wiersz „odwrócenie” łączący przeciwstawność gatunkową akafistu — hymnu cerkiewnego i madrygału) lub zarysowuje jej walory pośrednio, opisowo (*Za Netty sierdцем ja letaju; Portriet; Ty i wy; Gorod pysznyj, gorod biednyj*).

Puszkin równoległe z listem i wierszem albumowym uprawia w dalszym ciągu równie silnie tkwiący w kontekście społecznym epigramat, zmierzając ku specjalizacji w satyrze na piśmiennictwo rosyjskie w trzech jego głównych odgałęzieniach: cenzury, twórczości, czasopism. Z szesnastu miniatur o przedmiocie zlokalizowanym w obrębie owej triady tematycznej zaledwie dwa wychylają się nieco w bok (*K biustu zawojewatiela* — wizerunek władcy; *Pożatuj Fiodorow, ko mnie nie prichodi* — dystych o bardziej prywatnym zabarwieniu). Nie obiekt deprecjacji, bo zmienia się tylko jego natężenie, jest najważniejszym novum w epigramacie przed rokiem 1830, ale sposób projektowania odbioru ucieleśniony w odpowiedniej konstrukcji wypowiedzi. Wiersz epigramatyczny początku lat dwudziestych, w większości imienny, paszkwilancki, korzystający ze struktury listu z biegiem lat wybiera coraz subtelniejsze i bardziej wyrafinowane metody krytyki satyrycznej, wymagające

czynnego, wnikliwego odbioru. Nie oznacza to, iżby obiektem stawał się jedynie zespół wyobrażeń o danym zjawisku, bo nie ku typizacji skłania się Puszkinańska forma, ale też identyfikacja nie dokonuje się „wprost” będąc w istocie odpowiednikiem operacji logicznej, która ustanawia relację podobieństwa między porównywanymi przedmiotami. Epigramat jest konstrukcją podlegającą prawom substytucji wyróżnianej na podstawie tożsamości cech, a funkcjonującą w kilku wariantach: sytuacyjno-alegorycznym (np. *Sapożnik. Pritcza; Epigramma, Malcziszka Fiebu gimn podnios; Epigramma. Iz antologii*), kamuflażu imion własnych opartym na wariacji dźwiękowej (np. Swistow zamiast Chwostow, Koczegorskij zamiast Trediakowskij) oraz na analogii postaw, pozycji społecznej itp. (np. *Sczastliw ty w prielestnych durach*) i wariacie „zerowym” (*Litieraturnoje izwiestije; Sobranije nasiekomych*). Ostatni z rodzajów zamienni polegający na wprowadzaniu „pustych miejsc” (gwiazdek), miejsce „do wypełnienia” uaktywnia czytelnika maksymalnie, więcej, pozabawia tekst jednoznaczności. Epigramat uderza zatem mniej bezpośrednio, za to głębiej, celniej i dotkliwiej. Wystarczy wspomnieć wiersz *Sobranije nasiekomych*, który posiadając kilka rozszyfrowań działał bardziej rozlegle, zarówno w odniesieniu do potencjalnych adresatów, jak i potencjalnych czytelników.

Wot**	— bożyja korowka	(Glinka)	
Wot***	— złoj pauk	(Kaczenowski)	
Wot i**	— rossijskij żuk	(Swinjin)	
Wot**	— czornaja muraszka	(Olin)	lub (Biestużew-Riumin
Wot**	— mielkaja bukaszka	(Raicz)	Tiutczew, „Bor’ka” (Fiodorow)) ¹
			(III, 142) ²

Oczywiste jest, iż gra z odbiorcą musi odbywać się przy zmniejszonym współczynniku „autoujawnienia”. Otwarte uzewnętrznianie intencji, choćby tylko poprzez zwrot do „ty”, sugeruje zbyteczną nachalność i „interesowność” autora, toteż w połowie epigramaty są czystą liryką pośrednią, chętniej posługuje się Puszkini mini-opowiadaniem, scenką (np. *Epigramma, Żurnalistami obizennyj żestoko; Na kartinki k „Jewgieniju Onieginu” w „Niewskom almanachie”*) wydłużając czas oczekiwania na pointę. Epigramatyczna satyra

¹ Рог. Б. В. Томашевский, *Примечания*. W: А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений в десяти томах, т. III, Москва 1950, s. 503.

² А. С. Пушкин, op. cit., s. 142. Wszystkie pozostałe cytaty zaczerpnięte zostały z wymienionego wydania ze wskazaniem w tekście tomu i strony.

nie mieści się już w czterowersowym szablonie, ale jak w poprzednim trzyleciu rozszerza swe granice do 8, 12, 14, nawet 16 wersów, nie burząc wszakże metrycznych uregulowań (jamb lub trochej 4-stopowy, rzadziej jamb 5- i 6-stopowy).

Epigramat satyryczny jest przed rokiem 1830 licznie jeszcze reprezentowanym gatunkiem, ale obok niego nieśmiało wyrasta jego antyczny prawzór, zwany w Rosji wierszem antologicznym. Puszkina kilkakrotnie sięgał po tę formę, która każdorazowo poddawała się presji koniunktury — przyjętej konwencji. Jeżeli np. *Niereida* z 1820 roku swe rozeroteryzowanie i subiektywizm zawdzięcza romantycznemu nachyleniu liryki poety w owym okresie, to teraz trzy wiersze antologiczne (*Tri klucza; W roszcze karijskiej, lubieżnej łowcam, taitsia pieszczera; Kto na śniegach wzrastil Fieokritowy nieznyje rozy*) przygotowują inwazję gatunku w ostatnim etapie działalności Puszkina i to w postaci, jaką twórca uznał dla formy za najodpowiedniejszą, pełnej imitacji wzorców starożytnych (w ich gatunkowym a nie jednostkowym aspekcie): zaniechaniu podmiotowości, szukaniu pozaczasowych jakości estetycznych, rzetelności wersyfikacyjnej wobec „źródła” (heksametr, dystych elegijny). Wiersz antologiczny kulturuje statyczność w swych obrazach, by poprzez zatrzymanie ruchu obezwładnić czas. Taka jest jego, nie wyklarowana jeszcze, nastąpi to po roku 1830, gatunkowa misja.

Czas jako kategoria filozoficzna, motyw, temat intensywnie zajmuje Puszkina anektując prawie całkowicie tereny elegii. Relacja „ja” — miłość w pozycji dominującej występuje w zasadzie tylko w wierszu *Na chołmach Gruzii*, w utworach *Nie poj, krasawica; Priedczuwstwije; Primiety* rugowana przez relację człowiek — czas, także nie nową, by nie rzeć równie stereotypową dla gatunku, organizującą w całość strukturę pozostałych elegii (*Wospominanije; Wospominanija w Carskom Siele; Dar naprasnyj, dar słuczajnyj; Cwietok; Dorożnyje żaloby; Brożu li ja wdol ulic szumnych*). Czy jednak pojęcie czasu, z którego wyprowadzano, również i Puszkina, cały łańcuch semantyczny: przemijanie — starość — wędnięcie — bezcelowość życia — cierpienie — śmierć konstytuuje nowe sensory w elegii końca lat dwudziestych. Realizacje gatunku są jak zwykle nierównowartościowe, ale ich myślowe „wypełnienie” nie dubluje w większości rozwiązań elegii juveniliowej czy romantycznej. Puszkiniowski dojrzały wiersz elegijny, bo tak można by go nazwać, jest ostro ukierunkowany epistemologicznie, bardziej niż kiedykolwiek, nie stwierdza „rozpoznając”, ale „rozpoznaje” poszukując sensu w bezsensie przemijania, trwania w ulotności, ambiwalencji w śmierci. Refleksja nad temporalnym porządkiem świata jest wyrażona pośrednio, włączona w podtekstowe obszary rozmyślań nad istotą, sensem życia.

Zdążanie ku nicości to nieodłączny atrybut czasu ludzkiego, ale swoistą cechą porządku czasowego przecinającego się z porządkiem przestrzennym jest powtarzalność, cykliczność, która staje się nadrzędną zasadą strukturalną

elegii. Pojęcie cykliczności, nieustannego ruchu po kole, aksjologicznie rozdwa-
 ją się, zawierając pesymistyczną konstatację końca, czyli śmierci, i opty-
 mistyczną nadzieję kontynuacji i powrotu.

Zarówno motyw powrotu, jak i kontynuacji bytuje w dwu obszarach
 epistemologicznych: wyobraźni i realności. Powrót więc to często odtwarzanie
 przeszłości, przesunięcie czasowe wstecz możliwe dzięki pamięci. Rekonstrukcja
 czasu minionego, wspomnianie, jest operacją dla elegii nie nową, prawie tak
 starą jak i ten gatunek. Ale w utworach tematyzujących akt retrospekcji
 (*Wspominanije; Wspominanija w Carskom Siele*) ujawnia się tendencja
 do urealnienia, do empirycznego uwyrażnienia tego, co było dawniej, do
 ponownego poznawania. Dlatego tak ostro akcentowane są czynności percep-
 cyjne. Na gruncie elegii powrót oznacza i przemieszczenie przestrzenne,
 rzeczywiste, powrót do domu, do rodzinnego gniazda, choćby tylko po to,
 by tam spocząć.

No bliże k miłomu priedielu
 Mnie wsio b chotielos' pocziwat'. (III, 136)

I tu motyw powrotu zajął się z drugim, dla elegii Puszkina nowatorskim
 motywem kontynuacji, jakże ważnym dla całej dojrzałej liryki poety. Powrót
 do korzeni to zwrot ku tradycji, przedłużenie tradycji, wpisanie się w nią.
 Cykliczność odsłania swój drugi wymiar, oznacza już nie ruch po ograniczonym
 czasowym okręgu jednego ludzkiego życia, ale włączenie się tegoż w ponad-
 indywidualny wieczny porządek świata.

Ogólna myślowa transformacja elegii przebiega w odnowionych warunkach
 obrazowo-nastrojowych. Cykliczność — fundamentalna czasowa kategoria
 elegii końca lat dwudziestych w nieodłącznym czasowym jej wyobrażeniu
 sytuuje się często w polu semantycznym „drogi”. Średniowieczna w swej
 genezie, a przywołana przez Puszkina w 1824 roku (*Tielega żyzni*) alegoria
 życie — wędrowka³ nie wystarcza pocie do wypowiedzenia przemyśleń
 o sensie istnienia. Droga jest nadal metaforycznym ekwiwalentem przemi-
 jania, nie tworzy ona jednak linii ciągłej z jasno wytyczonym, choćby i nega-
 tywnym celem, lecz jako szereg równoległych, równowartościowych momentów
 przechodzi w zamkniętą, błędną przestrzeń koła.

Dołgo l mnie gulat' na swiecie
 To w kolaskie, to wierchom,
 To w kibitkie, to w kariatie,
 To w tielegie, to pieszkom? (III, 125)

Bez wątpienia wiersze z nadrzędnym motywem drogi są najbardziej od-
 krywcze, odrywające się od myślowego i językowego schematu elegii. Gatunek

³ Por. J. Abramowska, *Peregrynacja*. W: *Przestrzeń i literatura*, Studia pod red.
 M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 126.

coraz słabiej trzyma się wyznaczonych mu ram. Dewaluują się nawet nie-naruszalne dotąd wyznaczniki nastrojowe, wielce nieprecyzyjne, niemniej jednak konstytutywne dla gatunku. Poszczególne realizacje tworzą skalę tonacji o ogromnej rozpiętości, od typowego dla elegii klimatu smutku — rozpaczy (np. *Wospominanije*) przez atmosferę smutku złagodzonego (np. *Priedczuwstwije*; *Brožu li ja*) lub odczynie wzniosłego (*Wospominanija w Carskom Siele*) po zupełnie nieoczekiwany humor (*Dorożnyje żaloby*), który przełożony na kategorie stylistyczne jest autoironią powstałą z nieodpowiedniości tematyczno-językowej (powaga materii treściowej i nieadekwatny do niej dosadny, wulgaryzujący język, np. „Il czuma mienia podcepit” III, 125). Ironia wiersza *Dorożnyje żaloby* dokumentuje wyższość mówiącego wobec tematu i odbiorcy, ale dystans „ja” w stosunku do przedmiotu, czyli samego siebie, ugruntowuje się i na terenie innych elegii, choć oczywista w odmienny sposób. Puszkina bowiem rzadziej eksponuje stany podmiotu, wprawia się natomiast w nazywaniu zjawisk, przedmiotów, zdarzeń, nazywaniu czynności percepcyjnych i przedstawianiu procesu poznawania.

Gnoseologiczne nastawienie elegii uwyrażnia konstrukcja gramatyczna języka. Pamiętane przedstawiane jest jako widziane, czas przeszły istnieje w czasie teraźniejszym, dokonuje się od nowa, teraz. Istotność procesów spostrzeżeniowych odniesionych do teraźniejszości podkreśla mnogość pytań badawczych zwróconych ku przedmiotowi poznania (szczególnym przypadkiem jest elegia *Cwietok* w całości, jeśli pominąć pierwszą strofę, zbudowana z pytań) i powtarzalność elementów alternatywnie względem siebie usytuowanych, rozszerzających przestrzeń wyobraźni „ja” (celuje w tym zwłaszcza wiersz *Dorożnyje żaloby*). Powtarzanie osiąga nie spotykana w elegiach Puszkina intensywność. Zabieg ten umacnia myślową wymowę wierszy — cykliczność, która emanuje i z brzmieniowej warstwy utworów. Figury dźwiękowe złożone są bowiem z doskonale zestrojonych samogłosek i spółgłosek, z rytmicznych i składniowych paralelizmów, możliwości anafory wykorzystane są do maksimum. Poszczególne elementy natrętnie i monotonicznie powracają w regularnych odstępach czasu. Ich miejsce jest w wierszu ściśle oznaczone, podporządkowane dodatkowo logice i schematowi strof, krótkich i zwartych, 4-wersowych i 4-stopowych (jamb lub trochej) w ich wersyfikacyjnym ujęciu. Z tego szeregu wyłamują się jedynie pojedyncze utwory astroficzne (*Na chołmach Gruzii*, który w pierwszej redakcji mając również stroficzne ukształtowanie został zredukowany do ośmiu wersów oraz *Wospominanije*) i wiersze o strofach objętościowo bardziej rozległych, 8-wersowych (*Priedczuwstwije* i chyląca się w stronę ody elegia *Wospominanija w Carskom Siele*).

Należy zatem postawić pytanie, czy status gatunkowy elegii nie ulega zachwianiu, czy nie przechodzi ona w większości realizacji w pieśń, nie staje się pieśnią, skoro wszystko w toku wierszy jest płynne, ustawicznie wokół jednego motywu krążące i w napływających falach zwrotkowych monotonne.

Aspekt formalnokompozycyjny jest nierozdzielny od aspektu semantycznego, jeśli jednak przyjąć dominację jednego z nich, to w pieśni sens będzie niejako wtórny wobec dźwięku, w elegii zaś odwrotnie, a wobec tego utwory Puszkina nachyła się ku strukturze pieśni, pozostając elegiami.

Czystość gatunkowa nawet dla formy uprzywilejowanych nie jest dla Puszkina ważną przesłanką kreacji utworu. Gatunek w zasadzie o tyle może nasycić się nowymi jakościami, o ile doprowadzi do kontaktu z innymi formami, co jak w przypadku elegii może sprawiać wrażenie wkroczenia formy na tereny chwiejnego pogranicza. O „prawowierności” gatunkowej decyduje prawo dominacji, które dopuszczając do współlistnienia form eksponuje jedną z nich, w przeciwnym bowiem razie dochodzi do kontaminacji opartej na zasadzie współrzędności (wzajemne dopełnianie się bądź przeciwstawianie) lub do całkowitej agenologiczności, uważanej zresztą od czasu romantyzmu za miernik samodzielności twórcy.

Poza elegią, listem, epigramatem, wierszem albumowym, które okrzepły w liryce Puszkina i mimo transformacji strukturalnej rozpoznanie ich nie nastęrcza większych trudności, inne formy reprezentowane są sporadycznie, w jednostkowych egzemplarzach obliczonych na natychmiastową skuteczność, co zgadza się zresztą z ich gatunkowym modusem. Jako takie wychodzą naprzeciw oczekiwaniom odbiorcy, posiadając genologiczną „przejrzystość”. Jedyne w twórczości Puszkina epitafium, pełniące funkcję nie tylko literacką, ale i czysto utylitarną (wiersz *Epitafija mladiencu, W sijanije, w radostnom pokoje* wyryto na płycie nagrobnej dwuletniego Mikołaja Wołkońskiego) epatuje swartością, upamiętnia sylwetkę zmarłego, godząc bliskich z jego śmiercią, a że chodzi tu o dziecko, poeta wprowadza typowy dla gatunku motyw osiągniętego już szczęścia i spokoju wiecznego w niebie. Oda natomiast (*Mordwinowu, Pod chłladom starosti ugrivimo ugasal*) jest panegirycznie jednolita (sławienie jednego bohatera), obywatelsko ukierunkowana, archaizująca i patetyczna. Puszkina sięga i po retoryczny gatunek mowy, a właściwie usamodzielnia jedną z jej części — refutatio w wierszu *Riefutacyja g-na Beranzera*, który ma zgodnie z konwencją formy obalić argumenty przeciwnika⁴ (zawarte w utworze francuskim *T'en souviens-tu, disart un capitaine* przypisywanym przez Puszkina Bérangerowi). Twórca przypomina porażki Francji w zbrojnej konfrontacji z Rosją, nadając utworowi opartą na dominacji refrenu formę kupletu, najwidoczniej w związku z formą wiersza francuskiego.

Samotny w układzie gatunków liryki lat 1827 - 1829 jest i dialog. Ale też jego sytuacja wydaje się specyficzna. Pojawia się sporadycznie, przystosowany przez Puszkina treściowo do autotematyzmu, ujmujący problem pisarstwa

⁴ Por. hasło *mowa* w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 254.

w myśl reguł gatunku dwuaspektowo i dwupodmiotowo. Chronologicznie oddzielony okresem czterech lat dialog *Poet i tołpa* nie powieli rozwiązań utworu poprzedniego (*Razgovor knigoprodawca s poetom*) ani pod względem chwytów konstrukcyjnych, ani też postawienia problemu. Za ważną odmienność uznać należy umieszczenie w wierszu podmiotu „pozadialogowego”, niejako narratora, który ingeruje w sferę odbioru tendencyjnie, choć przy zachowaniu pozorów obiektywności w przekazie (nie ma wskaźników zaimkowych ujawniających ów podmiot), kreśląc wyjściową, czasoprzestrzenną sytuację rozmowy. Jeden z jej uczestników, podmiot zbiorowy — tłum a priori otrzymuje nacechowanie negatywne („On piel — a chładnyj i nadmiennyj Krugom narod nieposwiaszczonnyj Jemu biessmyslenno wnimał” (III, 87)), co tym samym powoduje przesunięcie się jego interlokutora — Poety — w stronę antypody dodatniej. Bo też właśnie antynomia, kolizyjność, biegunowe odpychanie się z tendencją gradacyjną określają relacje międzyosobowe dialogu i są wykładnią jego sensu. Poeta jest stroną silniejszą, bezkompromisową, odrzucającą wszelkie argumenty w imię własnej gnozy, jedynej i niepodważalnej prawdy twórcy broniącego sacrum swojej poezji i sacrum sztuki w ogóle, jej autonomii i ezoteryczności. W przeciwieństwie do perswazyjno-logicznej *Rozmowy księgarza z poetą* tutaj równowaga sił jest zachwiana, jedna ze stron (Poeta) konsekwentnie dążąc do zerwania porozumienia, zakończenia go i zdyskredytowania partnera prowadzi walkę unicestwiającą (w wypowiedziach Poety przeważa tryb rozkazujący np. „Mołczy, biessmyslennyj narod, Podienszczik, rab nuždy, zabot!”; „Poditie procz — kakoje dieło Poetu mirnomu do was!” (III, 87, 88).) Unieważnianie racji przeciwnika jako istota oddziaływań międzypodmiotowych ma charakter dwupoziomowy, wynika z relacji dwóch zderzających się głosów i poddaje się determinacji postawy autora, skłonnego do przyjęcia roli Poety. Toteż utwór *Poet i tołpa* jest dialogiem sterowanym, w którym moment uprzedzenia, ukierunkowania odbioru zaznacza już obecność i kształt semantyczny epigrafu-cytatu, wyjętego z VI pieśni *Eneidy* Wergiliusza i przytoczonego w sposób znaczący w języku oryginału — Procul este, profani!

Czy otoczenie analizowanych wierszy — realizacji określonych form — jest terenem wyzwolonym spod działania jakichkolwiek konstrukcji gatunkowych? Obszar to rozległy (kilkadziesiąt utworów), tym trudniej poddający się badaniom genologicznym, że mieszczący twory nie skończone kompozycyjnie i nie zamknięte myślowo, oryginalne, Puszkiniowskie i inspirowane.

Faza wcześniejsza obfitowała w „przetworzenia”. I teraz poeta sięga do różnorodnych, odległych kulturowo wzorców, ale nie wpływają one znacząco na całokształt liryki, nie stają się tendencją. Puszkina przyciąga w źródłach bądź atrakcyjność formy, bądź tematu, ale nie stara się o ich reinterpretację, dlatego w dużym stopniu wiersze wchłaniają i gatunkowe predyspozycje wzorca, zwłaszcza gdy są przekładami: dokładnym (*Jeszcze odnoj, wysokoj,*

ważnej pieśni — przekład fragmentu *Hymnu do penatów* angielskiego romantyka Roberta Southeya; *Bliz miast, gdzie carstwuje Wieniecycja złataja* — tłumaczenie elegijnego wiersza A. Chéniera) lub wolnym (*Kobylica młodaja* — naśladowanie ody przypisywanej Anakreontowi), ale też i wówczas, gdy Puszkina maskując się intencjami przekładowymi tworzy tylko na podstawie ogólnych zasad stylistycznych danego poety. Tak dzieje się w przypadku utworu *Iz Gafiza*, który wbrew sugestiom zawartym w tytule jest własnym Puszkinińskim tworem⁵, aczkolwiek utrzymanym w duchu wierszy Hafiza, z wojenną-erotyczną tematyką, gatunkowo zbliżający się do ulubionej formy perskiego poety — gazeli (początkowe wersy bazują na rymie typowym dla gatunku — aaba — zachowując charakterystyczny dla bejtu, chociaż wiersz jest astroficzny, rym wewnętrzny).

Obok przekładów istnieje i inny typ „przetworzeń”, „przetworzeń” twórczych, którym holdował Puszkina w latach 1824 - 1826, ale nie są one w prostej linii przedłużeniem przyjętego wówczas sposobu odwołań do wzorca i współgrania z nim. Poety nie interesuje źródło jako konkretna realizacja literacka z całością jej sensów, formą językową i gatunkową, która na zasadzie kontynuacji czy też odrzucenia wpisana była we wcześniejsze teksty. Stąd spory krytyków wokół problemu stopnia oryginalności, np. cyklu *Podrażanija Koranu* czy wiersza *W krowi gorit ogoń żelanija* nie dotyczą utworów z końca lat dwudziestych *Arion*, *Angieł*, *Anczar*, *Olegow szczyt*, choć przecież każdy z nich budowany jest z elementów obrazowych funkcjonujących na prawach znaków mitologicznych (mitologia grecka — *Arion*, chrześcijańska — *Angieł*) czy historycznych (przekaz latopisu — *Olegow szczyt*). Nawet motyw trującego drzewa (*Anczar*) wbrew pozorom posiada bogatą tradycję literacką (np. w literaturze francuskiej u Balzaka, w angielskiej: Byrona czy Coleridge'a)⁶. Puszkina przejmując dane obrazy metaforyczne z zespołem sensów niejako pierwotnych i najbardziej ogólnych z pominięciem sensów pobocznych, nadawanych im przez twórców każdorazowo od nowa w zależności od konwencji, możliwości i zamierzeń autora. Właściwie pojęcie wzorca w odniesieniu do utworów Puszkina traci znaczenie. Takie czy inne motywy, przejęte z kultury, organizuje on w pełni samodzielną całość. Wiersze są rozległymi, wypełniającymi cały tekst, budowanymi narracyjnie, z nieobecny (*Anczar*, *Angieł*) lub umykającym z pola widzenia podmiotem (*Olegow szczyt*) obrazami,

⁵ Por. Б. В. Томашевский, op. cit., s. 499.

⁶ Fakt znajomości przez Puszkina motywu trującego drzewa budzi w krytyce radzieckiej wiele kontrowersji. Wskazywane są tak literackie, jak i czysto naukowe źródła mówiące o cechach ontologicznych drzewa rosnącego na Jawie. Por. Б. Н. Городецкий, *Лирика Пушкина*, Москва—Ленинград 1962, s. 330; В. Г. Боголюбова, *Еще раз об источниках „Анчара”*. W: Пушкин, Исследования и материалы, т. II, Москва—Ленинград 1958, s. 310-323; П. Н. Берков, *История русской журналистики XVIII века*, Москва—Ленинград 1952, s. 430.

które wymagają dwustopniowej interpretacji semantycznej, posiadając obok wyrażonego wprost drugi, ukryty, filozoficzny lub społeczno-polityczny wymiar. Obecność dwóch czynników spajających teksty: fabularyzacji i podtekstowości przywodzi na myśl pytanie, czy struktury wierszy nie przylegają do struktury przypowieści, gatunku, który programowo dąży do przedstawienia wybranych elementów porządku świata, zogniskowanych w jakiejś szczegółowej sytuacji, nabierającej w tym kontekście znaczenia alegorycznego lub symbolicznego. Wiersz *Arion* od alegorii wychodzi i alegorią, choć zmodyfikowaną, chce pozostać, nazbyt jest jednak podmiotowy i uliryczniony, by stać się wykładnikiem ogólnej prawdy moralnej. Utwór *Olegow szczyt* dotyczy konkretnego faktu historycznego (podpisanie pokoju w Adrianopolu w 1829 roku) i zmierza ku pełnemu wpisaniu się w rzeczywistość rosyjską, jest doraźny, by nie rzec okolicznościowy, wiersz *Angeł* natomiast przenosi się w pozaczasowe sfery kosmosu, by podjąć temat „ducha czystego”⁷. Ale *Anczar*, opowieść o drzewie śmierci, mimo konkretności, realności w obrazowaniu, co niezupełnie odpowiada kanonicznemu wzorcowi gatunku, to przypowieść budująca swe sensy gradacyjnie, za pomocą dwudzielnej kompozycji rozbijającej utwór na segmenty: opisowy i narracyjny, części przedstawiające świat przyrody i świat człowieka, obie skontrastowane ze sobą, ale i współzależne. Wiersz oczyszczony z wszelkiej podmiotowości zbliża się do utworu epickiego mając swoje indywidualne cechy: prostą, surową składnię, wzniosłą, archaizowaną leksykę z brzmieniową dominantą (dźwięki ez, r) nadaną w tytule. Oprócz tych wyróżników *Anczar* posiada nadrzędną dystynkcję przypowieści — moralistyczny wydzźwięk, jest bowiem zadumą nad zjawiskami moralno-psychologicznymi, wyrastającymi z określonych warunków społeczno-obyczajowych, drastyczną refleksją nad siłą władzy, niszczeniem godności i osobowości człowieka, potęgą zła. Ma ona budzić u odbiorcy sprzeciw, a więc poprzez negację wyrobić u niego wyobrażenie o dobru, godności, człowieczeństwie.

Z kilku zatem wierszy jedynie w utworze *Anczar* chroni Puszkina prawa gatunku a i to niezbyt rygorystycznie. Gatunkowe zasady tracą zdolności porządkowania i kierowania twórczymi zamierzeniami poety, jeśli nie są oczywiście regułami form zutyliaryzowanych przymierzanymi do równie utylitarystycznych intencji Puszkina (np. epigramat). Rozluźnienie gatunkowe nie prowadzi do całkowitej agenologiczności, twórcą bowiem wyraźnie poszukuje innej zasady scalania utworów, a jest nią reguła cyklu, na pewno bardziej neutralna wobec wymogów jakiegokolwiek konwencji.

Słusznie zauważono, że od drugiej połowy lat dwudziestych postępuje proces cyklizacji twórczości poety, widoczny w liryce, prozie (*Powiesci Biel-*

⁷ Б. В. Гомашевский, *Пушкин*, кн. 11, Материалы и монографии (1824 - 1837), Москва—Ленинград 1961, s. 378.

kina), dramacie (małe tragedie)⁸. Poezja liryczna jednak ową tendencję zapoczątkowuje, gdyż tu prowadzone są pierwsze eksperymenty cyklizacyjne (*Podrażanija Koranu, Piesni o Stieńkie Razinie*).

Czym wszakże jest cykl jako zjawisko, będąc kategorią pozagatunkową mocno się z samym gatunkiem wiążącą. Cykl najczęściej bywa rozumiany i w teorii literatury ujmowany jako zespół utworów należących do jednego gatunku, powiązanych dodatkowo w nadrzędną całość wspólnotą elementów treściowych lub podobieństwem rozwiązań kompozycyjnych⁹. Podstawy cyklu tworzą równocześnie dwa pojęcia: jedności i autonomii, co oznacza, że każdy utwór może funkcjonować samodzielnie, skończony myślowo i kompozycyjnie zamknięty, ale jego semantyczna nośność rośnie, gdy jest oglądany w grupie utworów jemu podobnych, będąc elementem współtworzącym i współtworzonym. Genologiczny aspekt cyklu jest na tyle silnie akcentowany, iż wydaje się, że taki sposób scalania utworów umacnia poprzez naturalne zwielokrotnienie pozycję określonego gatunku.

Pierwsze Puszkiniowskie poczynania cyklizacyjne rzeczywiście zakładały spójność gatunkową, kompozycyjno-stylistyczną i tematyczno-filozoficzną. Cykl *Podrażanija Koranu* z małymi wyjątkami bazuje na formie psalmu, *Piesni o Stieńkie Razinie* odwołują się do poetyki pieśni ludowej. Obie grupy utworów wpisane były w ogólną tendencję do odtwarzania i przetwarzania struktur gatunkowych, z którymi się poeta jeszcze nie zmierzył, zresztą ze względu na specyfikę tychże form gatunkowy zakrój cykli jest zupełnie oczywisty. U schyłku lat dwudziestych i cykl włącza się w prąd antygatunkowy. Gatunek przestaje być wyróżnikiem formalnym dla utworów scalonych w tematyczny zespół. Chwieje się i inna podstawa cyklu, porozumienie znakowe pomiędzy autorem a czytelnikiem, czyli wspólny dla wszystkich utworów tytuł, co powoduje zrozumiałą niejednorodność odbioru. Tak dzieje się w przypadku tzw. cyklu kaukaskiego, za którego podstawę przyjmuje się bądź utwory umieszczone przez Puszkina w zbiorze z 1832 roku (*Kawkaz, Obwał, Monastyr' na Kazbiekie, Dielibasz, Na cholmach Gruzii, Nie pleniajsia brannoj sławoj, Don*), bądź wiersze planowane do druku w 1836 roku w rozdziale pt. *Stichi, soczinionnyje wo wriemnia putieszestwija* (1829), gdzie do wymienionych wyżej miały zostać dołączone utwory *Katmyczkie* i *Dorożnyje żaloby*¹⁰. Moment rozpoznania zaburzył już sam autor, przyjmując wyłącznie chronologiczno-sytuacyjny czynnik za wyróżnik cyklu. W rzeczywistości tylko trzy wiersze: *Kawkaz, Monastyr' na Kazbiekie, Obwał* odpowiadają tradycyjnym ujęciom cyklu, stanowiąc twory liryczne samodzielne, ale i wzajemnie dopełniające

⁸ Por. B. Galster, *Wstęp*. w: Aleksander Puszkini, *Wybór wierszy*, BN II, Wrocław 1982, s. LXXVI.

⁹ Por. hasło *cykl* W: *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 64.

¹⁰ Por. Н. В. Измайлов, *Лирические циклы в поэзии Пушкина 30-х годов*. W: Пушкин, *Исследования и материалы*, т. II, op. cit., s. 12.

się, ściśle scalone tematycznie, obrazowo, a także odpowiadające sobie w sposobie prowadzenia monologu lirycznego. W wierszach podmiot uchyla się od pełnego samoujawnienia, punkt ciężkości przesuwają się w sposób typowy dla liryki opisowej na pejzaż, na jego doznawanie czy raczej postrzeganie. „Ja” samotne, wyizolowane ze świata ludzi, wyniesione na szczyty Kaukazu ze swego punktu, miejsca stałego i nieruchomego dokonuje obserwacji przestrzeni, której atrybutami są warstwowość i dynamika. Wizja przestrzeni odwołuje się do wyobrażeń o wertykalnej strukturze świata. Miejsca wysokie (szczyty wznoszące się nad obłokami) podlegają konsekracji, stając się nośnikiem wartości dodatnich, symbolem wolności; miejsca położone niżej, rozleglejsze, ale ograniczone (doliny, łąki) są strefą ucisku, braku swobody. Inny czynnik łączący wiersze to ruch. Każdy obiekt przestrzeni postrzegany jest w nieustannej, jakby wiecznej aktywności, a celuje w tym utwór *Kaukaz* z prymatem czasowników oznaczających przemieszczanie się (np. *parit*, *idut*, *skaczut*, *połzajut*, *nischodit*, *mezitsia*).

Wszystkie trzy utwory, myślowo jednorodne, wprzęgnięte są w siatkę cyklu jako elementy współ dopełniające się, a więc w swych jednostkowych realizacjach zróżnicowane, odmienne w proponowanym odbiorcy rodzaju przeżycia estetycznego¹¹. O ile opisowy *Kaukaz* bazując na pełnym zdaniu, regularnej strofie (4 strofy 6-wersowe) i monotonii miary trójzgłoskowej¹² (amfibrach 4-stopowy) odwołuje się do wyobraźni przestrzennej czytelnika, to *Obwał* z predylekcją do łączenia szeregu zdań współrzędnych, rozpoczynających się od spójnika „i”, oryginalny rytmicznie (stały układ jambu 2-i i 4-stopowego) apeluje do wrażliwości słuchowej odbiorcy, by w najmniejszym objętościowo, ale stężonym semantycznie utworze *Monastyr' na Kazbiekie* uaktywnić jego intelekt.

Pozostałe wiersze (oprócz nie planowanego do druku fragmentu *Mież gornych stien niesiotsia Tieriek*, przypuszczalnie w zamyśle autora mającego rozbudować zakończenie utworu *Kaukaz*) łączą się z tymi trzema wyłącznie egzotyką obrazów Kaukazu. Egzystują całkowicie samodzielnie wprawione w ramy konkretnego gatunku (*Na cholmach Gruzii* — elegia; *Kalmyczkie* — list poetycki) lub tworzą osobną pod względem nastrojowym, rytmicznym i architektonicznym grupę (zartobliwe utwory: *Don*, *Był i ja sriedi doncow*, *Dielibas* o szybkim rytmie trocheja 4-stopowego i identycznej budowie strof 4-wersowych).

Przeplątywanie przez lirykę Puszkina pewnych wątków nie anektujących ściśle określonych form to zjawisko nasilające się pod koniec lat dwudziestych.

¹¹ Por. B. Galster, op. cit., s. LXXVIII.

¹² Według Borysa Eichenbauma miary trójzgłoskowe są o wiele bardziej monotonne niż miary dwuzgłoskowe. Por. Б. Эйхенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, Петербург 1922, s. 95 - 96.

Cykl kaukaski w szerszym ujęciu odzwierciedla tę tendencję już dosyć jas-krawo. Temat Kaukazu przemieszcza się z jednej grupy wierszy do drugiej uzyskując różnorodną oprawę formalno-emocjonalną, wątek podróży równie mocno eksponowany przygarnia na ogół elegia o stroficznej architektonice, motyw zimy wszakże pokazywany jest już wielowariantowo. Dwa wcześniejsze utwory „zimowego” cyklu (jeśli przyjąć za podstawę wyróżnienia nieprecyzyjny czynnik tematyczny) *Zimnij wieczor* i *Zimniaja doroga* pozostawały pod równorzędnym wpływem elegii oraz pieśni. Linie tę przedłuża stroficznie uregulowany wiersz *Zimnieje utro*, wciągnięty już w ogólny trend do obiektywizacji, nazywania działań i przedmiotów, do osłabiania funkcji metafory. Pełna ametaforyczność określa natomiast kształt znacząco beztytułowego utworu *Zima. Czto dielat' nam w dieriewnie?*, który ma stać się narracyjnie zorientowaną, naturalną intonacyjnie i potoczną leksykalnie wypowiedzią o zimowym dniu w siole. Naśladowaniu zwyczajności mowy potocznej sprzyja nie tylko wielość szczegółów rodzajowych, prozaicznych, unikanie skojarzeń metaforycznych, ale i rysunek metryczny. Mimo iż wiersz oparty jest na regularnym toku jambu 6-stopowego i zachowuje rym, to przecież każdy z członów wypowiedzi rozwija się mocą własnego, odrębnego następstwa słów w zdaniu, a zjawisko owo potęguje przerzutnia zacierająca wyrazistość tak silnej granicy, jaką jest klauzula.

Zima. Czto dielat' sugestywnie obrazuje ciężenie liryki Puszkina ku prozai-zacji. Narzucanie poezji lirycznej funkcji denotatywnej powoduje modelowanie wypowiedzi w sposób zbliżony do narracji epickiej, przy czym poeta nie usiłuje specjalizować się w gatunkach epiki wierszowanej. Znaczenie gatunku traci na wartości (oprócz wierszy *Jeszcze dujut chotodnyje wietry; Uroditsia ja, biednyj niedonosok*, dla których formuła bezrymowej pieśni ludowej sankcjonuje moment dentyfikacji utworów jako stylizacji ludowych), bo wiersze są w całym tego słowa znaczeniu próbami, próbami obiektywizacji liryki i przymiarkami do tematu, motywu, stylu — tworamii nie dokończonymi lub ledwo w pomysłach zarysowanymi. Mimo sporego rozrzutu wątków (antyck, motywy wschodnie, ludowe, historia Rosji, temat poety i poezji) Puszkini unika lub wręcz likwiduje samoanalizę dając prymat ujęciu zdarzeń i procesów czyli konstrukcji opowiadania (*Kakaja noc! Moroz trieskuczij; W prochladije stadosnoj fontanow; Kriton, roskosznyj grażdaniin*) bądź układowi przedmiotów w przestrzeni — opisowi (*Ja znaju kraj: tam na briega; Kto znajet kraj, gdzie niebo bleszczet; Straszno i skuczno; Jest' roza diwnaja*). „Ja” liryczne ujawnia się w wierszach z pogranicza romansu (*Talisman, Ja was lubił*), listu i erotyku (*Podjezzaja pod Izory; Kakow ja priezdie był, takow i nynie ja; Pojediem, ja gotow*), by wycofać się prawie całkowicie z utworów autotematycznych (*Poet, Błażon w zlatom krugu wielmoż; Rifma zwuczna ja podrug*). Wątek twórcy i twórczości we wczesnej liryce poety najłatwiej przyswajany przez list i epigramat autonomizuje się wypełniając ramy całego wiersza, najczęściej ukierun-

kowanego agenologicznie bądź realizującego formułę gatunku celowo przez Puszkina do podejmowania tych problemów przystosowanego — dialogu.

Krytyka współczesna poecie obserwowała u schyłku lat 20-tych spadek płodności artystycznej Puszkina-liryka. I trudno się temu dziwić, skoro oczom czytelnika ukazała się drobna tylko część owoców trudu twórczego poety, po części i dlatego, że znakomity ich odłam pozostał w naszkicowanych zaledwie, nie nadających się więc do druku pomysłach. Puszkiniowskie wiersze rzeczywiście odzwierciedlają spore rozkojarzenie poety. Dąży on do rozburzenia genologicznego, by chronić prawa gatunku w wierszach podporządkowanych celom praktycznym, broni eurytmii i strofiki, by przejść do najbliższej prozie organizacji brzmieniowej, przerzuca wątki z wiersza do wiersza, aby dać im możliwość zaistnienia w różnych strukturach formalno-obrazowych. Nadrzędnym wszakże dla całego trzylecia jest z pewnością skłonność do tłumienia funkcji emotywniej liryki, do obiektywnie — chłodnego a nie subiektywnie-emocjonalnego postrzegania świata.

БАРБАРА СТАВАЖ

ЖАНРОВОЕ ОСЛАБЛЕНИЕ.
ЛИРИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА
1827 - 1829 ГОДОВ

Резюме

Работа представляет собой проведенный с жанровой точки зрения, анализ лирической поэзии Александра Пушкина 1827-1829 годов. Период этот является стадией возникновения большого количества поэтических произведений, обладающих индивидуальным обликом и создающих эстетические качества без ссылки на традиционные жанровые схемы. Поэт с одной стороны бережет жанровые законы в стихотворениях подчиненных утилитарным целям (послание, альбомный стих, эпиграмма), с другой же, стремится разрушить жанровую систему в поисках нового внежанрового правила объединения произведений, которое творец находит в принципе цикла. Все структурные перемены происходящие в поэзии 1827 - 1829 годов, несмотря на многие тематически-формальные различия, зависимы от общей тенденции ослабить экспрессивную функцию лирики.

THE GENRE LAXITY.
LYRICAL POETRY OF ALEXANDER PUSHKIN IN THE YEARS 1827 - 1829

by

BARBARA STAWARZ

Summary

The article is a description of lyrical poetry of Alexander Pushkin in the years 1827 - 1829, conducted from the point of view of genre, which are the stage of proliferation of poetical works of an individual visage, constructing aesthetic qualities with-

out any reference to the traditional genological schemes. The poet on the one hand protects the rights of the genre in the poems subordinated to the utilitarian aims (poetical letter, album poem, epigram), and on the other hand he aims at genological demolishing looking for a new extragenre rule of combining the poems, which he finds in the principle of the cycle. The patron of all the structural transformations which occur in the poetry of the three years — 1827 - 1829, despite considerable content-formal differences, is the tendency to weakening emotive function of lyrical poetry.