



Научная статья

УДК 82–14

DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.01

СТРУКТУРА ИНТЕРТЕКСТОВ В СТИХОТВОРЕНИИ А. С. ПУШКИНА «К НЕЙ» («В ПЕЧАЛЬНОЙ ПРАЗДНОСТИ Я ЛИРУ ЗАБЫВАЛ...»)

Калашников Сергей Борисович

Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия

sergeyk34@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9521-476X>

Аннотация. Семантическая структура пушкинского стихотворения «К ней» (1817) выстраивается на сознательном использовании автором различных видов интертекстуального взаимодействия с текстами поэтов-современников — К. Н. Батюшкова и В. А. Жуковского: переключек, реминисценций, аллюзий, цитат и других видов смысловых корреспонденций. От начала к концу произведения концентрация подтекстовых смыслов многократно возрастает, интегрируя стихотворение в широкий поэтический контекст русской элегической школы. Двойная направленность лирического диалога с Батюшковым и Жуковским становится для Пушкина в 1817 г. сознательной поэтической стратегией и приводит к возникновению в его лирике жанра новой элегии, содержание которой раскрывает тему предназначения поэта и его отношения к собственному поэтическому дару.

Ключевые слова: элегия, элегическая школа, интертекст, структура, семантика.

Для цитирования: Калашников, С. Б. (2022). Структура интертекстов в стихотворении А. С. Пушкина «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...»). *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 3 (47), 7–21. DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.01

Original article

UDC 82–14

DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.01

THE STRUCTURE OF INTERTEXTS IN A. PUSHKIN'S POEM «TO HER» («IN SAD IDLENESS I FORGOT THE LYRE...»)

Sergej B. KalashnikovMoscow City University,
Moscow, Russiasergeyk34@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9521-476X>

Abstract. The semantic structure of the poem «To Her» (1817) by Alexandre Pushkin relies on the conscious use of various types of intertext in interaction with the poetic texts of his contemporaries — Konstantin Batyushkov and Vasilij Zhukovsky: roll calls, reminiscences, allusions, quotes and other forms of semantic correspondence. The poem sees the concentration of subtext meanings growing dramatically throughout the poem, integrating it into the wide poetic context of the Russian elegiac school. The double focus of the lyrical dialogue with Batyushkov and Zhukovsky becomes a conscious poetic strategy for Pushkin in 1817 and results in the genre of new elegy emerging in his lyrics to focus on poet's mission and the attitude to his own poetic gift.

Keywords: elegy, elegiac school, intertext, structure, semantics.

For citation: Kalashnikov, S. B. (2022). The structure of intertexts in A. Pushkin's poem «To her» («In sad idleness i forgot the lyre...»). *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 3 (47), 7–21. DOI: 10.25688/2076-913X.2022.47.3.01

Общеизвестным тезисом пушкиноведения является утверждение о том, что формирование художественной системы автора в 1817–1820 гг. проходит под знаком главного поэтического жанра конца 1810-х гг. — элегии — и связано с интенсивным поиском образа нового лирического героя. Сразу следует оговориться, что процесс этот не был линейно-эволюционным и характеризовался скорее многовекторной, а зачастую даже реверсивной направленностью, сопровождавшейся, однако, неизменной и в высшей степени осознанной установкой поэта на экспериментальное конструирование текстов с учетом самых разнообразных смысловых и стилистических альтернатив. Разумеется, такой художественный метод предполагал ведение постоянного диалога с русской поэтической традицией и современностью. Это качество художественного мышления автора становится едва ли не главным структурным признаком пушкинского творчества в целом и послелицейской лирики в частности. Поэтому выявление многочисленных механизмов интертекстуальности¹ — переключек, реминисценций,

¹ Интертекстуальность мы вслед за А. И. Смирновой предлагаем понимать не в парадигме постмодернистской методологии как «фактор своеобразного коллективного бессознательно-го», но в качестве «литературного приема, сознательно используемого писателем» [3, с. 9].

аллюзий, цитат и других видов смысловых корреспонденций — становится при изучении текстов А. С. Пушкина первостепенной задачей, совершенно аутентичной сложности самого изучаемого объекта. Поэтому данная статья продолжает цикл наших публикаций, связанных с реконструкцией глубинных содержательных структур отдельных пушкинских произведений [1, с. 23–30; 2, с. 24–32].

Стихотворение «К ней» («В печальной праздности я лиру забывал...») написано Пушкиным после выхода из Лицея, не ранее 11 июня 1817 г. При жизни автора напечатано не было: поэт, включивший его в марте – апреле 1825 г. в раздел элегий на основании правки «Тетради Всеволожского», осенью того же года вычеркнул его из цензурной рукописи готовившихся к изданию «Стихотворений А. Пушкина». Автограф текста до сих пор неизвестен. Первая публикация была осуществлена П. В. Анненковым в 1855 г. по копии цензурной рукописи. В 1933 г. Б. В. Томашевский опубликовал текст стихотворения по копии «Тетради Всеволожского». Большинство комментаторов и исследователей стихотворения рассматривают его преимущественно как переходное от лицейской «унылой элегии» к поэзии раннего петербургского периода, соглашаясь вслед за П. В. Анненковым и Б. В. Томашевским в том, что оно содержит сюжетный параллелизм к стихотворению «К***» («Я помню чудное мгновенье...»).

Собственноручное внесение автором текста в отдел «Элегии» оправданно не вызывает у исследователей сомнений в жанровой квалификации стихотворения «К ней», тем не менее немногочисленные интерпретации его содержания часто опираются не на имманентные свойства элегического жанра, а на линейную логику буквального биографизма [4, с. 3–10], что вступает в категорическое противоречие с герменевтическими валентностями самого текста. Для эпох с высокой семиотической плотностью и повышенной культурной рефлексией — а первые два десятилетия XIX столетия в России являются именно таковыми — характерно стремительное нарастание культурно-интеграционных процессов в художественном дискурсе. В этом смысле элегия может рассматриваться как квинтэссенция сложности культурного кода 1810-х гг. и самый нетривиальный с точки зрения организации художественных смыслов жанр. Элегическое произведение изначально рассчитано не на прямое понимание, но на культурно-историческое и ассоциативное восприятие, вследствие чего подтекст в нем оказывается значительно важнее и богаче самого текста. Поэтому свою задачу мы видим в выявлении и комментировании имплицитных смыслов этого стихотворения и реконструкции их структурных связей и взаимных семантических соотношенностей.

Первая же строка пушкинского стихотворения — «В печальной *праздности* я лиру забывал» (здесь и далее курсив наш. — С. К.) — содержит несомненную мотивную переключку с элегией Батюшкова 1814 г. «Пленный», которая была хорошо знакома юному поэту²:

² В заметках на полях «Опытов в стихах и прозе» под текстом этого стихотворения К. Батюшкова Пушкиным сделана приписка: «Лев Васильевич Давыдов в плену у французов»

Я в *праздности* теряю время,
 Душою в людстве сир;
 Мне жизнь — не жизнь *без славы*, бремя,
 И пуст прекрасный мир! [5, с. 242]

Появление этого прецедентного текста в стихотворении восемнадцатилетнего автора далеко не случайно: сожаления об утрате молодости, пламенных восторгов любви и беспредельных желаний юного сердца приходят в русскую элегию через переложения Тибулла и Горация именно в исполнении раннего К. Батюшкова — сторонника муравьевской концепции легкой поэзии, где поэт считается эталоном чувствительного человека, склонного к утонченным переживаниям и изящному словоупотреблению, а стихотворство мыслится досуговым занятием, не обязывающим к самодисциплине.

Данная реминисценция становится не только интонационным и эмоционально-оценочным камертоном, но и композиционным обрамлением всей первой части стихотворения³: номенклатура деприваций разворачивается в этих 16 строках в контурах, очерченных, с одной стороны, праздностью батюшковского пленника, а с другой — грозящим ему бесславию. Причем герой Пушкина крайне болезненно воспринимает не столько утрату возможности предаваться былым наслаждениям (об этом он как раз ничуть не сожалеет), сколько потерю чувствительности души, творческого дара и могущей не состояться славы:

Напрасно! Я влачил постыдной лени груз,
 В дремоту хладную невольно погрузался,
 Бежал от радостей, бежал от милых муз
 И — слезы на глазах — *со славою прощался!* [7, с. 11],

что в целом согласуется с жанровым амплуа элегического персонажа — это «герой несбывшихся надежд, не реализовавший себя» [8, с. 76].

Однако содержание этого фрагмента не столь традиционно, а его воплощение не так стилистически однородно, как это может показаться на первый взгляд: количество аллюзий и полуреминисценций, по мере развертывания лирического сюжета, начинает возрастать. Так, в 5-м стихе Пушкин почти буквально воспроизводит поэтическую формулу Жуковского «о *дней моих весна*», осуществляя в ней грамматическое переподчинение притяжательного местоимения «мой»: «о *дни моей весны*». Словосочетание было употреблено

говорил одной женщине: *rendez-m oi mes frim as*. Батюшкову это подало мысль написать своего Пленного» [6, с. 581].

³ Такое деление условно, но правомочно, так как подтверждается копиями текста и композицией самого произведения. Первоначально, до правки рукописи в «Тетради Всевожского» весной 1825 г., стихотворение включало 32 строки и, несмотря на отсутствие строфического деления, отчетливо делилось на две симметричные части, сюжетно-композиционным центром которых мыслился стык 16-го («И — слезы на глазах — со славою прощался») и 17-го («Но вдруг, как молнии стрела...») стихов: именно на него приходится излюбленный Пушкиным прием антитезы, вводимый конструкцией с противительным союзом «но».

Жуковским дважды — в элегии «Вечер» (1806): «*О дней моих весна*, как быстро скрылась ты / С твоим блаженством и страданьем!» [9, с. 76], и вольном переложении шиллеровских «Идеалов» (*Die Ideale*, 1795) с заглавием «Мечты» (1812): «*О дней моих весна* золотая, / Пстой... тебе возврата нет...» [9, с. 212]. Генезис его восходит не столько к переводным источникам, сколько к поэтической формуле, выведенной еще Н. М. Карамзиным в «Послании к женщинам» (1796):

Исчезли для меня прелестные мечты —
Уже я не могу пленять вас красотой,
Ни юностью своей: *весна моя* прошла... [10, с. 178]

Иначе говоря, пушкинский интертекст содержит в себе двойную аллюзию, сперва адресуя осведомленного читателя к прецедентной формуле Жуковского, а затем, через его голову, и к инвертированной цитате из Карамзина, по лирическому ведомству которого числят себя оба стихотворца. В пределах элегического канона таким способом одновременно достигаются и его соблюдение (обращение к топосу весны как метафоры молодости), и отклонение от него по индивидуальной траектории (выработка оригинальной словесной формулы для передачи нужного семантического нюанса).

Смысл этого двойного пушкинского подтекста становится более внятн на общем фоне избираемых русскими элегиками начала XIX столетия стилистических стратегий. Например, Батюшков, как поэт муравьевской генерации, тоже обращался к образу весны, однако те смысловые соответствия, в которые он включен у каждого из основоположников «школы гармонической точности», оказываются принципиально различными: если у автора «*Моих Пенатов*» и «*Беседки муз*» в подавляющем большинстве контекстуальных значений весна понимается буквально — как время года⁴, то у создателя «*Сельского кладбища*» и «*Вечера*», наоборот, чаще приобретает аллегорико-символическое наполнение. Именно в таком семантическом регистре Пушкин и предлагает понимать словосочетание «дни моей весны», снабжая его дополнительным смысловым оттенком, отсутствующим у Карамзина и Жуковского, — это не просто элегический эвфемизм утраченной юности, но именно метафора *прошедшей юности стихотворца*.

Ту же функцию, основанную на интерполяции наиболее важного претекста в собственное произведение, выполняют и последующие строки: «И гул дубрав горам передавал / Мои задумчивые звуки...» — в них опознается двойная реминисценция из «*Песни барда над гробом славян-победителей*» (1806) Жуковского:

Гремит... раздался гул в дубраве пробужденной! [9, с. 79] — и особенно:

⁴ Из 11 словоупотреблений «весна» в стихотворной части «*Опытов*» можно зафиксировать, пожалуй, только один случай использования Батюшковым этого образа как аллегории собственной молодости: «*Заря весны моей!* тебя как не бывало!» («*Послание г<рафу> В<елеурско>му*» (1809)) [5, с. 270].

Певец ударил по струнам —
 Одушевленны забряцали!
 Воспел — дубравы застенали,
 И гул помчался по горам [9, с. 80].

Как отмечает Т. Фрайман, «в “Песни барда...” для Жуковского были важны <...> не чистота исторического колорита, а возможности лирического повествования о предметах, традиционно бывших объектом воспевания оды. Новизна “Песни...” состояла именно в смешении разных жанровых тенденций и синтезе стилевых регистров» [11].

У Пушкина эта реминисценция тоже становится сигналом внутренней трансформации жанра: высокая эпико-одическая риторика Жуковского, принципиально чуждая элегическому мышлению, демонстративно помещена в несвойственный ей контекст «унылой элегии». На локальном участке текста протяженностью в 8 строк Пушкиным осуществляется парадоксальное смешение разностилевых элементов поэтики самого Жуковского: «Вечер» и «Мечты» принадлежат традиции медитативной элегии, в то время как «Песнь барда...» — элегии военно-патриотической и кладбищенской, а «весна дней», характеризующая преждевременно гибнущего юношу-стихотворца, категорически не согласуется с гулом дубрав и горных вершин, эхом вторящих голосу вещего барда.

К середине стихотворения, т. е. к наступлению его сюжетной кульминации, структура отсылок к претекстам меняется: вместо последовательного расположения Пушкин теперь осуществляет их взаимное наложение и достигает эффекта удвоения смысла, соответствующего максимально напряженному внутреннему состоянию лирического персонажа. Исследователи справедливо отмечают, что лексема «груз» в рифменной позиции 13-й строки в сочетании с глаголом «влачить» адресует нас к фрагменту уже упомянутой элегии Жуковского «Вечер»:

Лишенный спутников, влача сомнений груз,
 Разочарованный душою [9, с. 77]⁵.

Однако думается, что, помещая слово «груз» в концевое созвучие, Пушкин, скорее сознательно, чем безотчетно⁶, следовал также и строке из «Беседки муз» (1817) Батюшкова: «Пускай забот свинцовый груз / В реке забвения потонет» [5, с. 334]. Появление этой лексемы в окончании стихового ряда должно было восприниматься современниками скорее в качестве эксцесса, не соответствующего параметрам элегического стиля, нежели нормы: достаточно отметить, что такая рифма к 1817 г. встречается в стихах только

⁵ Л. Н. Майков считал это заимствование вполне сознательным и основанным на «верной аналогии представлений»: «У Жуковского груз сомнений вызван был воспоминаниями о друзьях, с которыми поэт расстался; у Пушкина груз лени также является плодом воспоминаний о любви, в которой он обманулся» [7, с. 475].

⁶ В. П. Гаевский отмечал, что в употреблении слова «груз» Пушкин, по-видимому, «бессознательно следовал выражению из элегии В. А. Жуковского “Вечер”» [7, с. 475].

у двух современников Пушкина — собственно Жуковского (кроме упомянутого случая, дважды в ироничном послании «П. А. Вяземскому» (1811)) и — однократно — у Батюшкова, в то время как в лирике их младшего товарища и вовсе является беспрецедентной.

Думается, семантика этого концевое созвучия у адептов «школы гармонической точности» связана не с ситуативными разочарованиями (разлука с друзьями или воспоминание о любви, в которой герой обманулся), а с куда более серьезными экзистенциальными мотивировками (разумеется, в пределах элегического модуса): предсмертной душевной «усталостью от сует» и утратой любви к искусствам — у Батюшкова, и тотальным одиночеством и сомнением перед лицом «бездны гробовой» — у Жуковского. Связь с «Беседкой муз» подкрепляется также точным воспроизведением в пушкинском стихотворении батюшковских концевых созвучий «груз – муз» и строгим соблюдением их очередности. Интертекстуальность рифмы становится здесь знаком вовлечения пушкинского текста в особую элегическую модальность предшественников и придает тематике стихотворения такое же глубокое онтологическое обоснование, как «гроб безвременный» у Жуковского и медленная энтропия чувствительности у Батюшкова.

Таким образом, к исходу условной первой части стихотворения, на его кульминационном рубеже, драматическая коллизия пушкинского героя предельно заостряется: если отдаленное прошлое («дни весны») характеризуется максимальной полнотой жизненных ощущений и «противочувствований» (диапазон их колеблется от «волнения любви» до «уныния разлуки») ⁷, то нынешнее состояние являет полную ему противоположность — бескачественную дисперсность, исключаящую какие-либо эмоциональные модуляции. Перед элегическим субъектом стихотворения с неотвратимой очевидностью встает серьезная нравственная дилемма: в чем причины медленного охлаждения сердца и какую этическую квалификацию им дать? Увядает ли оно в соответствии с какими-то всеобщими, не зависящими от воли отдельного человека законами или же печальная праздность и невольная дремота инициированы изнутри? Но способов самостоятельного преодоления этой критической ситуации элегический герой Пушкина не видит, поскольку главный полемический аргумент содержит два взаимоисключающих положения: постыдную лень и бегство от муз невозможно совместить с жаждой поэтической славы — наличие одного подразумевает непременно отсутствие другого.

На сюжетно-композиционном уровне организации стихотворения это неразрешимое противоречие находит соответствие в еще одном, по своей семантической структуре амбивалентном интертексте. Начало второй, антитетической,

⁷ В такой установке реализуется «общее представление сентиментальной этики и моральной философии о психической жизни человека как о сочетании противоположных эмоций» [8, с. 45], а согласно представлениям Аббта и его комментатора Гердера, элегия как раз и должна демонстрировать смешанные чувства печали и радости, «смешанные ощущения», смягчающие и умеряющие страдание [8, с. 17].

части стихотворения — «Но вдруг, как молнии стрела» — апеллирует, по всей вероятности, к строкам эпитафия из вольного переложения «Умирающего Тасса» Батюшкова (1817):

... E come alpestre e rapido torrente,
Come *acceso baleno*
In notturno sereno,
Come aura o fumo, o come *stral repente*,
Volan le nostre fame...⁸ [5, с. 325]

Безусловно, обращает на себя внимание сопряженность темы творческого вдохновения и земной славы в обоих контекстах — и батюшковском, и пушкинском. В последнем она раскрывается в переобращенном относительно текста-оригинала виде: герой Пушкина бежит от милых муз, малодушно уклоняясь от исполнения своего поэтического предназначения, и со *слезами* на глазах осознает иллюзорность надежд на столь желанную славу, в то время как персонаж Батюшкова являет полную ему противоположность: «Муз сладостный восторг не гас в душе моей, / И гений мой в страданиях укрепился» [5, с. 328]⁹, но тоже лишается славы, хотя и заслуженной, расточая по этому поводу *слезные* пени (*lagrimosi lai*). Однако семантическая инверсия в этой интертекстуальной корреспонденции неожиданно получает двунаправленный характер: на стилистическом уровне соотнесенность образов молнии и стрелы с объектами компарирования — славой и вдохновением — оказывается обратно пропорциональна. У Батюшкова она означает скоротечность славы, в то время как у Пушкина, думается, не без влияния батюшковских же «Моих Пенатов» (1814)¹⁰, — внезапное и без преувеличения душеспасительное воздействие «небесного вдохновения» на погруженного в состояние праздности и лени пушкинского поэта. Разрешение апоритического парадокса для него случается чудесным образом (вдруг!), без приложения собственных волевых усилий.

Возвращение к «первоначальным чистым дням» — и здесь выстраивается по-пушкински точная и выверенная очередность состояний — происходит

⁸ ... И как горный и быстрый поток,
¶ Как яркая вспышка молнии
¶ В ясной ночи,
Как дуновение ветра или дым, или как внезапная стрела,
Проносится наша слава [5, с. 325].

⁹ Сам Батюшков, «обязанный “Иерусалиму” лучшими, сладостными минутами в жизни», одновременно опасаясь судьбы одного из любимейших своих поэтов и явно предчувствуя схожесть с ней своей участи, в примечаниях к элегии откомментирует эту преданность поэтическому дару так: «Воображение, главная пружина его таланта и злополучий, нигде ему не изменило» [5, с. 331].

¹⁰ Если семантика огнеприродности небесного вдохновения встречалась у русских поэтов и до Батюшкова, то его стремительная молниеносность, пожалуй, впервые актуализирована именно им: «Небесно вдохновенье, / Зачем *летишь стрелой*, / И сердца упоенье / Уносишь за собой?» [5, с. 265].

благодаря сначала неожиданному воспламенению «в увядшем сердце младости», которое влечет за собой оживление души, и только после ее пробуждения возвращается возможность восприятия «любви надежды, скорби и радости».

Отдельного внимания заслуживает финальная кода пушкинского стихотворения, его развернутая на 4 стиха каденция с переходом из унылой элегической тональности в торжественное гимническое звучание:

Хвала любви, хвала богам!
Вновь лиры сладостной раздался голос юный,
И с звонким трепетом воскреснувшие струны
Несу к твоим ногам!.. [7, с. 11]

25-я строка стихотворения «К ней» представляет собой контаминацию полустихий из стихотворений Жуковского — «Пиршество Александра, или Сила Гармонии» (1812):

Хвала и честь любви! певцу хвала и честь!
И полон сладостной печали,
Очей не может царь задумчивых отвести
От девы, страстью распаленной [9, с. 208]

и «Эпимесид» (1813):

Хвала вам, боги; вашей властью
Узнал в любви и в дружбе я
Все наслажденья бытия [9, с. 287], —

которые в прецедентных текстах устанавливают диапазон варьирования психологических состояний персонажа элегий — от «сладостной печали» до «всех наслаждений бытия». Кроме того, эта пушкинская строка являет собой анафорическую аллюзию к одному из самых эмоционально напряженных моментов «Песни барда...»:

Хвала на жертву принесенным
За родших, братий и супруг;
Хвала отечества хранителям священным!
*Хвала, хвала*¹¹ тебе, о падший славы друг! [9, с. 81],

когда «таинственным видением во мгле / Певец воспрянул пораженный» и «обвораживает бряцаньем тихострунным» «бранные тени» погибших воинов¹². Иными словами, лексическая реминисценция к претекстам Жуковского

¹¹ Примечательно, что существительное «хвала» — одно из наиболее частотных в лирике Жуковского, без преувеличения — его лексический автограф: с 1797 по 1817 г. оно встречается в текстах поэта несопоставимо чаще, чем у современников — 49 раз, что может служить дополнительным аргументом, подтверждающим преднамеренность и вполне осознанный характер этой пушкинской аллюзии.

¹² В черновом варианте стихотворения «К ней» между 24-й и 25-й строками первоначально значилось четверостишие, в котором можно усмотреть созвучную с «Песню барда...» семантику видения и выхода лирического героя в трансцендентное

опосредованно вбирает в текст Пушкина, во-первых, семантику окончательно возвращения к герою способности к «противочувствованию» (включающему в себя, по сути, весь спектр элегических, а в представлениях 1810-х гг. и в целом поэтических эмоциональных поводов) и, во-вторых, закрепляет мотив таинственного видения и трансцендентной природы преобразования элегического персонажа.

Для удвоения эффекта, вызванного мгновенной внутренней метаморфозой своего лирического героя, Пушкин в конечной строфе, т. е. наиболее сильной позиции текста, проводит параллель к строкам еще одного особенно значимого для русской элегической традиции прецедентного текста — стихотворения Батюшкова «Мечта» (1817):

Явись, богиня, мне, и с трепетом священным
Коснуся я струнам,
Тобой одушевленным! [5, с. 253]

Ср. у Пушкина:

Вновь лиры сладостной раздался голос юный,
И с звонким трепетом воскреснувшие струны
Несу к твоим ногам!.. [7, с. 11]

Финальные строки пушкинского произведения демонстрируют наивысшую, по сравнению с предыдущими участками стихотворения, семантическую плотность. Корреспонденции с прецедентным текстом осуществляются здесь одновременно в четырех стилевых регистрах: на уровне лексических совпадений (*богиня – богам, трепетом священным – звонким трепетом, струнам – струны*); параллелизма относящихся к одному и тому же денотату эпитетов с семантикой возвращения к жизни (*струнам одушевленным – воскреснувшие струны*); метрико-интонационных аллюзий — за счет резкого перехода от шестистопного к трехстопному ямбу; наконец, взаимно рифмующихся стиховых окончаний (*струнам – богам – ногам*).

Смысл обращения Пушкина к «Мечте» Батюшкова как главному претексту собственного стихотворения состоит, пожалуй, в следующем. Если до Батюшкова тема поэтических мечтаний, встречаясь у многих поэтов того времени, находится на периферии поэтического сознания, то именно в его стихах она попадает в лирический фокус, становясь эпицентральной для тех же «Опытов». Вообще тема поэтических мечтаний вырастает у поэтов карамзинской генерации — Батюшкова и Жуковского — до масштабов целой художественной концепции, через призму которой осуществляется переосмысление всех остальных элегических топосов. Прежде всего, «мечта есть в сущности

измерение:

Тебя увидел я... нет! в сердце не потух
Святой поэзии восторг неизъяснимый;
Нет! он еще горит, поэта прежний дух,
Сей пламень, музами хранимый! [7, с. 132]

творческое воображение» [8, с. 82–83], которому «отводятся, по существу, три сферы: юность, любовь и поэзия; в этих сферах оно получает оправдание и позитивную ценностную характеристику [8, с. 80].

Способность к мечтательности становится главным условием человеческой и поэтической состоятельности — в буквальном соответствии с лирической максимой Батюшкова: «Мечтание — душа поэтов и стихов» [5, с. 257]. Соответственно, потеря этого качества «есть нравственная деградация, и первый шаг к ней — утрата юности, уносящей с собой любовь и способность жить в мире воображения» [8, с. 83]. Именно поэтому утрата поэтического воображения и, как следствие, потеря творческого дара становятся у самых значительных лириков первых двух десятилетий XIX столетия предметом интенсивных эгических рефлексий. У каждого из них этот вопрос решается по-разному.

Если в ранний творческий период на лирический подиум у Батюшкова выдвигается тема счастливой бедности и непринужденной мечтательности под кровом уединенной хижины, то после душевных потрясений 1815 г. собственному лирическому гедонизму автор «Опытов» уже противопоставляет «пиитическую диэтику» — строгое и вдумчивое отношение к творческому дару в сочетании с высокой требовательностью к себе.

В этот период обращает на себя внимание особенно настойчивая повторяемость мотива утраты «дара песнопений», когда лирический субъект Батюшкова сокрушается по этому поводу уже не столько от имени эмблематического эгического героя (черты которого еще опознаются, например, в «Беседке муз» и потому передаются через форму местоимения 3-го лица: «*Он* молит муз» [5, с. 333]), — сколько от своего имени и персонального душевного опыта:

Так ум *мой* посреди сомнений погибал.
Все жизни прелести затмились;
Мой Гений в горести светильник погашал
И Музы светлые сокрылись.
Я с страхом спросил глас совести *моей*... [5, с. 250]

Батюшков, пожалуй, первым из поэтов карамзинского направления связал мотив утраты творческого дара с нравственным достоинством его обладателя, с состоянием его «пиитической совести» [5, с. 22] и добродетельностью природы. Подвергая смысловой инверсии этот сюжет, он перенаправляет вектор рефлексий своего героя извне вовнутрь. Особенно отчетливо эта трансформация лирического сюжета заметна на фоне образцовой эгической интенциональности Жуковского:

Мое младенчество сокрылось;
Уж вянет юности цветок;
Без горя сердце истощилось,
Вперед присудит что-то рок!
Но я пред ним не побледнею:
Пусть будет то, что должно быть!
Судьба ужасна лишь злодею,
Судьба меня не утрашит [9, с. 58].

«Стихи, сочиненные в день моего рождения» (1803) — один из ранних опытов совмещения идиоматики «романтического увядания» (автономность этой темы заявлена А. Ф. Мерзляковым относительно недавно — в январе 1801 г.) с темой творческого пути: лирический субъект Жуковского сокрушается по поводу «сокрывшегося младенчества» и предполагает — вполне в духе этического кодекса элегии — тягостные испытания роком, готовясь самоотверженно им противостоять.

Действительно, традиционный элегический герой является постоянным объектом воздействия непреодолимых внешних обстоятельств: вероломства возлюбленной, неизбежной старости, тяготения над собой зловещего рока или ранней смерти. Подобный статус — статус жертвы — обеспечивает ему некую презумпцию невиновности, внушая попутно чувство морального превосходства и собственной исключительности. Жуковский, например, связывает ее с правом на безусловное, раз и навсегда данное обладание «священным даром Феба»:

Таков поэт, друзья; презренье
В пыли таящимся душам! [9, с. 347]

Его лирический субъект готов противопоставить всем вызовам, исходящим извне: клевете, зависти и даже похвале заведомо недостойных людей, — благотворный, сладкий и славный уединенный труд («Собою счастливый поэт, / Твори, будь тверд» [9, с. 349]) и предоставляет право вынесения окончательного приговора «необольстительным потомкам». При этом герой Жуковского даже не предполагает наличие внутреннего врага — собственной праздности, малодушия, тщеславия, сомнений в поэтическом предназначении или хотя бы кратковременного отречения от «музы вдохновенной».

Батюшков в решении подобного вопроса менее категоричен. Конвенциональная фразеология и стилистические решения предшествующей традиции подвергаются у него глубинной эмансипации от «школьного догматизма»: теперь не занятия поэзией являются безусловной гарантией добродетели, но ровно наоборот — только добродетельная, не отягченная «ничтожными выгодами жизни и самолюбия» [5, с. 23] совесть поэта является залогом его лирической состоятельности.

Именно с такой проблемой этического порядка сталкивается и пушкинский герой в стихотворении «К ней»: «сладкая задумчивость» карамзинской элегии трансформируется здесь в «печальную праздность», которая к середине текста, вопреки канону, неожиданно получает моральную квалификацию именно в духе Батюшкова: «поэзии поклонник безмятежный» *сетует на себя самого*, праздно забывшего лиру и влачащего «постыдной лени груз»¹³. Этот этический изъян и становится причиной того, что «воображение в мечтах не разгоралось» и герой элегии «забывал лиру» и «бежал от муз».

¹³ В этой строке можно усмотреть интертекстуальную антитезу декларации Жуковского «Страшися, мой певец, не смелости, но лени!» из стихотворения 1814 г. «К Вяземскому. Ответ на его послание к друзьям» [9, с. 359].

Примечательно, что за верность поэтическому призванию в пору «дней весны» в стихотворении отвечают аллюзии к текстам Жуковского, а за уклонение от него — цитаты и реминисценции из стихотворения Батюшкова. Отталкиваясь «не только от расхожей темы безмятежной юности, но и от столь же расхожей темы чужой вины» [12, с. 211], Пушкин не просто создает прецедент новой элегии, но и предопределяет морально-психологическое истолкование сюжета о поэте и поэзии в своем дальнейшем творчестве.

Наметившееся нравственное измерение традиционной элегической проблематики на фоне обширного батюшково-жуковского интертекста стихотворения «К ней» делает не столь уж неожиданным — возразим здесь И. С. Чистовой — появление в стихотворении и слова «добродетель». Его контекстуальная семантика, на наш взгляд, должна объясняться не столько через связь юного поэта с кружком Е. И. Голицыной [4, с. 6–9], сколько через глубинные смысловые корреспонденции с текстами уже упомянутых старших карамзинистов. В частности, в одном из фрагментов «Опытов в прозе» К. Батюшков, рассуждая о поэте и поэзии, ссылается на Ж. де Сталь: «Хотите ли быть красноречивыми писателями? — говорит красноречивая женщина нашего времени: будьте *добродетельны и свободны*, почитайте предмет любви вашей, ищите бессмертия в любви, божества в природе; освятите душу, как освещают храм, и ангел возвышенных мыслей предстанет вам во всем велелепии!» [5, с. 23–24]. Связаны поэзия и добродетель оказываются и с именем М. Н. Муравьева — писателя, по мнению автора «Опытов», «которого имя равно любезно *музам и добродетели*» [5, с. 29].

Причем фразеология элегической школы связывает это понятие не столько с положительными нравственными свойствами характера человека (в противоположность безоговорочно отрицательным страстям и порокам), сколько с утонченной чувствительностью, мечтательностью и способностью воспринимать прекрасное. Эта мысль становится своеобразной поэтической декларацией в стихотворении М. Н. Муравьева «Сила гения» еще в 1797 г., где поэт именуется «питомцем грации моральной», а «душевно здравие владеет дарованьем»:

Ах! если дух тесним страстей обуреваньем
И свет покрыт густою тьмой,
Тогда и гений сам светильник гасит свой.
Воспитанник его, оставленный и сирий,
С расстроеною лирой,
Заросшей странствует тропой [13, с. 226–227].

Потеря поэтического воображения в этой системе координат приравнивается к нравственному падению и предательству собственного Гения, в то время как способность сохранять вопреки всему: утрате юности, угасанию желаний и способности любить — непосредственную восприимчивость души, не замутненной страстями, вменяется ему в заслугу и становится единственным подтверждением подлинности дарования:

Счастливым юноша! прекрасной музы друг!
Питомец грации моральной!
Будь доле в обществе небесных сих подруг;
Довольно времени для истины печальной [13, с. 228].

Именно в этом контексте следует понимать и формулу Жуковского из цикла «Послания к кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (еще один хорошо усвоенный молодым Пушкиным претекст стихотворения «К ней») — «Поэзия есть добродетель» [9, с. 347], на фоне которой появление слова «добродетель» в пушкинском стихотворении отнюдь не выглядит стилиевой разноголосицей, а, напротив, приобретает подчеркнуто декларативный характер и демонстрирует последовательную приверженность морально-эстетическому кодексу «школы гармонической точности».

Подобную сюжетную инверсию, перенаправившую элегическую интенцию лирического субъекта с внешнего мира внутрь самого себя, еще нельзя назвать в полной мере регулярным для поэтики Пушкина явлением, но прецедент психологической интроспекции оказывается уже создан — причем в результате пристального чтения и глубокого понимания обширного корпуса элегических произведений К. Н. Батюшкова, В. А. Жуковского и их предшественников.

Список источников

1. Калашников, С. Б. (2007). Ода А. С. Пушкина «Вольность»: эволюция интертекстов. *Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика*, 6, 23–30.
2. Калашников, С. Б. (2019). «Воображаемый разговор с Александром I» и формирование метасюжета «Поэт vs Царь» в творчестве А. С. Пушкина 1824–1826 гг. *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 3 (35), 24–32.
3. Смирнова, А. И. (2018). Интертекстуальность художественного дискурса как реализация культурно-интеграционных процессов. *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 4 (32), 8–15.
4. Чистова, И. С. (1996). К кому обращено стихотворение А. С. Пушкина «К ней»? *Русская речь*, 5, 3–10.
5. Батюшков, К. Н. (1977). *Опыты в стихах и прозе*. М.: Наука.
6. Пушкин, А. С. (1951). *Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7*. М.-Л.: Наука.
7. Пушкин, А. С. (2004). *Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 2. Кн. первая*. (Петербург. 1817–1820). СПб.: Наука.
8. Вацуро, В. Э. (1994). *Лирика пушкинской поры. Элегическая школа*. СПб.: Наука.
9. Жуковский, В. А. (1999). *Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 гг.* М.: Языки русской культуры.
10. Карамзин, Н. М. (1966). *Полн. собр. стихотворений*. М.-Л.: Советский писатель.
11. Фрайман, Т. (2002). *Творческая стратегия и поэтика В. А. Жуковского (1800-е – начало 1820-х годов)*. Тарту. <https://ruthenia.ru/document/532435.html>

12. Проскурин, О. А. (1999). *Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест*. М.: Новое литературное обозрение.
13. Муравьев, М. Н. (1967). *Стихотворения*. Л.: Советский писатель.

References

1. Kalashnikov, S. B. (2007). Oda A. S. Pushkina «Vol`nost»: e`volyuciya intertekstov. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 8: Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 6, 23–30. (In Russ.).
2. Kalashnikov, S. B. (2019). «Voobrazhaemy`j razgovor s Aleksandrom I» i formirovanie metasyuzheta «Poe`t vs Car`» v tvorchestve A. S. Pushkina 1824–1826 gg. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 3 (35), 24–32. (In Russ.).
3. Smirnova, A. I. (2018). Intertekstual`nost` xudozhestvennogo diskursa kak realizaciya kul`turno-integracionny`x processov. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 4(32), 8–15. (In Russ.).
4. Chistova, I. S. (1996). K komu obrashheno stixotvorenie A. S. Pushkina «K nej»? *Russkaya rech`*, 5, 3–10. (In Russ.).
5. Batyushkov, K. N. (1977). *Opyty` v stihax i proze*. М.: Nauka. (In Russ.).
6. Pushkin, A. S. (1951). *Poln. sobr. soch.: v 10 t. T. 7*. М.-Л.: Nauka. (In Russ.).
7. Pushkin, A. S. (2004). *Poln. sobr. soch.: v 20 t. T. 2. Kn. pervaya. (Peterburg. 1817–1820)*. SPb.: Nauka. (In Russ.).
8. Vacuro, V. E. (1994). *Lirika pushkinskoj pory`. E`legicheskaya shkola*. SPb.: Nauka. (In Russ.).
9. Zhukovskij, V. A. (1999). *Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. T. 1. Stixotvoreniya 1797–1814 gg*. М.: Yazy`ki russkoj kul`tury`. (In Russ.).
10. Karamzin, N. M. (1966). *Poln. sobr. stixotvorenij*. М.-Л.: Sovetskij pisatel`. (In Russ.).
11. Frajman, T. (2002). *Tvorcheskaya strategiya i poe`tika V. A. Zhukovskogo (1800-e – nachalo 1820-x godov)*. Tartu. <https://ruthenia.ru/document/532435.html> (In Russ.).
12. Proskurin, O. A. (1999). *Poe`ziya Pushkina, ili Podvizhny`j palimpsest*. М.: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russ.).
13. Murav`ev, M. N. (1967). *Stixotvoreniya*. Л.: Sovetskij pisatel`. (In Russ.).

Информация об авторе

Сергей Борисович Калашников — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Института гуманитарных наук МГПИУ.

Information about the author

Sergej B. Kalashnikov — PhD (Philology), associate professor of the Russian literature Department, Institute of Humanities MCU.