

Д. М. МАГОМЕДОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

*Рекомендовано
Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений,
обучающихся по специальности
032900 — Русский язык и литература*

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83я73
М127

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор *О. А. Лекманов*;
кандидат филологических наук, доцент *Е. А. Панова*

Магомедова Д. М.

М127 Филологический анализ лирического стихотворения: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 192 с.
ISBN 5-7695-1650-X

В учебном пособии сочетаются лингвистические и литературоведческие методы изучения и интерпретации лирического стихотворения. Книга состоит из двух частей. Первая часть пособия последовательно рассматривает структурные уровни стихотворного текста. Вторая часть включает монографические и сопоставительные анализы отдельных лирических стихотворений. К каждой главе прилагается библиографический список избранной научной литературы.

Для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Книга может быть полезна аспирантам, преподавателям высшей школы, средних школ и колледжей гуманитарного профиля.

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83я73

ISBN 5-7695-1650-X

© Магомедова Д. М., 2004
© Образовательно-издательский центр «Академия», 2004
© Оформленне. Издательский центр «Академия», 2004

ВВЕДЕНИЕ

Методика анализа лирического стихотворения требует максимально учитывать специфику этого литературного рода. С одной стороны, речь идет о том, что в стихотворном тексте становятся значимыми те структурные уровни, которые обычно не рассматриваются или почти не рассматриваются при анализе прозы (метр, ритм, фонетика). С другой стороны, и те элементы художественной структуры, которые кажутся общими и для прозы, и для поэзии, в лирическом стихотворении проявляют себя совершенно по-другому, нежели в эпическом тексте.

Так, и для поэзии, и для прозы важно соотношение «автор — герой». Однако даже самый неподготовленный читатель чувствует, что дистанция между лирическим героем (или «автором» как лирическим субъектом¹) и им самим гораздо ближе, чем в эпическом тексте. «Я чувствую то же самое», «Это мои слова» — такая непосредственная читательская реакция. Благодаря чему это возможно? Ведь каждое стихотворение написано по поводу совершенно конкретной ситуации и о взаимоотношениях конкретных людей, часто весьма далеких от читателя. Но рассказано об этом совершенно особым образом — так, что читатель видит в стихотворении не чужое, а свое.

Очевидно, одна из главных особенностей лирики, в отличие от эпоса или драмы, — «безымянность», анонимность персонажей. Мы имеем дело не с биографически конкретным человеком, у которого есть определенный возраст, социальное положение, имя. В лирике есть «я», «ты», «она», «мы» — обобщенные образы лирических персонажей, и читатель может легко с ними отождествиться.

Обычно читатель хорошо осведомлен об обстоятельствах создания стихотворения А. С. Пушкина «К ***» («Я помню чудное мгновение...»). Но «прочитывать» стихотворение через биографию поэта и видеть в его героине реальную Анну Петровну Керн — значит упустить из виду внутренний смысл произведения, в котором реальное событие и характеры участников претерпели значительную трансформацию. «Ты» в стихотворении — уже не Анна Пет-

¹ Нельзя прямо отождествлять биографического автора и носителя речи в лирическом стихотворении. Так или иначе каждое стихотворение создает *образ автора*, который не всегда совпадает с реальным человеком-поэтом. Например, образ «поэта-страдальца» в лирике Некрасова заслоняет от читателя реального Некрасова — умелого редактора-организатора, богатого делового человека, страстного игрока и сибарита.

ровна Керн (не случайно ее имя не раскрывается даже в посвящении), а обобщенный женский образ, воплощение романтического идеала красоты и гармонии.

Столь же обобщенно воссозданы и образ самого поэта, и обстоятельства его жизни, и пространство, в котором происходят встречи героев, и время действия. Биографы поэта могут точно указать, когда и где впервые встретились Пушкин и Керн, какие события скрывает поэтическая формула «бурь порыв мятежный», когда произошла их новая встреча. Но стихотворение не случайно и не по цензурным соображениям лишено какой бы то ни было пространственной и временной конкретности. Главным становится не повествование о встречах героев, а история соприкосновения с красотой в связи с духовным становлением героя.

Возможна ли в лирическом стихотворении большая конкретность лирического героя, времени и пространства? В пушкинской традиции — лишь в стихах балладного типа или в шуточной поэзии. Начиная с Н. А. Некрасова, такая конкретизация получает все большее значение, в «серьезной» поэзии развивается так называемая «ролевая» лирика, «рассказы в стихах». Стихотворение становится высказыванием совершенно конкретного лица. На поэзию этого типа оказали огромное влияние проза и драматургия: в стихах Некрасова чаще всего говорит не обобщенный лирический субъект, а крестьянин, ямщик, чиновник, бедняк-разночинец и т. д. — передана стилистическая манера чужой, социально отмеченной речи. И время, и пространство в таких стихах приобретает особую конкретность и точность («Вчерашний день, часу в шестом, / Зашел я на Сенную...»).

Значит ли это, что в таких стихах нет специфических черт лирического выражения смысла? Отнюдь. В процитированном стихотворении Некрасова во втором четверостишии две заключительные строчки придают конкретной бытовой сцене обобщенно-лирический смысл:

Ни звука из ее груди,
Лишь бич свистал, играя...
И Музе я сказал: «Гляди!
Сестра твоя родная».

Такой мгновенный переход от единичного к обобщению невозможен ни в эпосе, ни в драме: там понадобилась бы целая цепь сходных картин и впечатлений. И лишь в лирике возможно такое непосредственное соотнесение случая и обобщения, прямого и переносного смыслов.

Требует предварительного обсуждения еще одна специфическая черта лирического стихотворения — его мнимая «бессюжетность» или «бессобытийность». Сразу же уточним: и сюжет, и со-

бытие в лирике есть, хотя они качественно иные, нежели в эпосе или драме. Ведь в лирическом стихотворении невозможен полноценный контакт (встреча) двух разных мировоззрений или развернутое изображение перехода через границу одного мира к другому. И все-таки в основе лирического события тоже лежат некий переход. Прежде чем формулировать, от чего к чему переходит лирический текст, рассмотрим стихотворение Пушкина «На холмах Грузии...» (1829).

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Стихотворение начинается «объективным» пейзажным описанием. В первой строке вообще невозможно определить, чьими глазами, из какой пространственной точки увидена картина. «Холмы Грузии» (а не «холм») можно увидеть разве что «с высоты птичьего полета». Но уже вторая строка становится и личностной («предо мною»), и более или менее конкретной в пространственном отношении (берег Арагвы). А следующие две строки и все второе четверостишие — это уже духовный мир лирического героя: от внешнего и внеличного плана изображения стихотворение переходит к внутреннему психологическому плану. Одухотворение, одушевление внешнего мира — это и есть основное событие стихотворения Пушкина.

Если же сравнить первое и второе четверостишия, то обнаружится еще один переход, который совершается уже во внутреннем мире лирического героя. В первых четырех строках душевная жизнь изображается без единого глагола («мне грустно и легко», «печаль моя светла», «печаль моя полна тобою» — все это созерцательные статичные состояния, а не активные действия). Глаголы же «шумит», «лежит» — это действия природы, а не человека. Но во втором четверостишии появляются глаголы, и теперь активность переходит в человеческий мир («не мучит», «не тревожит», «горит», «любит», «не любить... не может»). Переход от пассивного созерцания к активному движению души совершается во внутреннем мире лирического героя параллельно природной активности. Глубокое родство человеческого и природного начал оказывается одним из скрытых смыслов этого стихотворения.

Чтобы научиться видеть такие переходы от внешнего плана к внутреннему, нужно обращать внимание на определенные «сигналы» в стихотворном тексте, изменения в его пространственно-

временной структуре, в системе лирических субъектов, в слове, даже в метрике и ритмике лирического стихотворения. Все эти изменения подчинены логике лирического события и им формируются. Именно эту задачу: научиться понимать «язык» лирического стихотворения — и ставит перед собой наше пособие.

Само понятие «анализ текста» имеет достаточно широкие границы. Текст может анализироваться как исторический источник с точки зрения отраженных в нем исторических событий и реалий. Социолог анализирует текст с целью определения его социальных функций, а также с точки зрения его социального генезиса. Подход к тексту с точки зрения психоаналитика подчинен выявлению подсознательных истоков творческого акта. Возможно прочтение текста в контексте философских концепций — так трактовала и трактует текст философская критика и эссеистика. При всем несхождении этих подходов (мы перечислили лишь несколько, на деле же их гораздо больше), они объединены общим родовым признаком: текст в них рассматривается через призму внетекстовых факторов, через нечто, лежащее вне его самого, берется как **высказывание**, как реплика в контексте других высказываний о мире¹.

Но текст может рассматриваться и как автономное целое, определенным образом организованное единство, обладающее собственными внутренними законами². Выявлением этих законов занимается и лингвистика текста, и лингвистическая поэтика (проблемы метрики, фонетики, поэтической лексики, грамматики текста, стилистики и т. п.), и литературоведческая наука (проблемы жанровой поэтики, тематики, композиции, лирического субъекта, стиля).

В то же время оба аспекта рассмотрения художественного текста существуют в рамках филологического анализа. В первом случае, когда текст берется как высказывание, речь идет о составлении **реального комментария** к нему. Этим аспектом анализа занимается филологическая дисциплина «Текстология». Во втором случае предметом анализа оказывается **внутренняя структура художественного текста**. Как формулирует Ю. М. Лотман, «в основе структурного анализа лежит взгляд на литературное произведение как на органическое целое. Текст в этом анализе воспринимается не как механическая сумма составляющих его элементов, и “отдель-

¹ О подходе к тексту как высказыванию см.: Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 159—286; Лукин М. Ю. Литературное произведение как высказывание. — Кемерово, 1989.

² Описание такого подхода см.: Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8. — С. 75—76; Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970; Он же. Анализ поэтического текста. — Л., 1972; Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 9—218.

ность” этих элементов теряет абсолютный характер: каждый из них реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста»¹. Элементы (уровни) этого структурного целого представляют собой определенную иерархию. Для поэтического текста такими уровнями являются *метр, ритм, фонетика, лексика, грамматика, речевой жанр (композиционно-речевое целое), тематика, литературный жанр*. Для того чтобы осмыслить художественную, смысловую функцию того или иного уровня, каждый из них необходимо вначале рассмотреть как самостоятельную смысловую единицу и лишь затем связать эти наблюдения с другими элементами структуры.

Этот подход к тексту обусловил структуру нашего пособия. Каждая глава представляет собой описание методических приемов анализа того или иного уровня структуры лирического стихотворения, начиная с низших, звуковых уровней и заканчивая лирическими жанрами. Автор пособия исходит из того, что студенты филологических факультетов владеют основной литературоведческой и лингвистической терминологией. В то же время в каждой главе оговариваются и определяются наиболее важные и необходимые для анализа того или иного уровня научные понятия, даются примеры аспектных анализов того или иного уровня структуры стихотворения. Вторая часть пособия включает целостные анализы стихотворений, принадлежащих поэтам разных эпох и направлений — от М. В. Ломоносова до представителей поэтических школ Серебряного века. При этом сделан акцент на сопоставительных разборах двух и даже трех стихотворений, что позволяет продемонстрировать еще один важный аспект анализа — выявление интертекстуальных связей. В первой части пособия, где речь шла об имманентном анализе разных структурных уровней текста, этот, весьма важный для современной науки, аспект оставался нераскрытым. Последний очерк («Символизм или постсимволизм? Символ “души” в “Тяжелой лире” В. Ходасевича») демонстрирует сквозной анализ одного символа в контексте книги стихотворений. Результатом этого анализа оказывается реконструкция поэтической картины мира, противопоставленной символистскому «двоемирию».

Книга представляет собой первый выпуск из серии готовящихся учебных пособий по дисциплине «Филологический анализ художественного текста»². Следующие выпуски будут посвящены анализу прозаического и драматического текстов.

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — С. 11.

² Отдельное учебное пособие по этой дисциплине (Николина Н. А. Филологический анализ текста) выпущено издательством в 2003 г. (Прим. ред.)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава I ЗВУКОВОЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

1. МЕТР И РИТМ

Терминология

Стихотворная речь членится на отрезки, которые соотносятся между собой. В зависимости от того, что понимается под «соотносимыми отрезками», возникает та или иная **система стихосложения**. В **силлабической** системе стихосложения таким отрезком выступает слог: строки имеют примерно равное количество слогов. В **тонической** системе стихосложения таким отрезком является слово: строки имеют равное или соотносимое количество ударных. В **силлаботонической** системе стихосложения соотносятся группы слогов, чередуются в определенном порядке ударные и безударные слоги.

В русской стихотворной культуре сосуществуют все три системы стихосложения. Русские народные песни и былины писались тоническим стихом, кийская поэзия XVII—начала XVIII вв. — силлабическим стихом. В XVIII в., начиная с реформы М. В. Ломоносова и В. К. Тредиаковского, наряду с силлабическим возникает силлаботонический стих. В XIX в. силлаботоническая система становится господствующей, но уже в 1820-е гг. появляются фольклорные стилизации, написанные тоническим стихом, и к концу века тонический стих используется все чаще. В XX в. сосуществуют тоническая и силлаботоническая системы.

Поскольку нам придется анализировать лирические стихи, написанные в XIX и XX вв., познакомимся несколько подробнее с терминологией, важной для тонической и силлаботонической систем.

Со-противопоставление метра и ритма особенно важно для силлаботонической системы стихосложения. Для того чтобы выделить повторяющиеся группы ударных и безударных слогов в строке, можно прочитать стихи, скандируя («БеЗУМных ЛЕТ уГашеЕ веСЕлье»). Выделенные голосом слоги называются **сильными местами (иктами)**. Между иктами находятся **слабые места**. Ударения в силлаботонических стихах приходятся чаще всего именно

на сильные места, а слабые, как правило, безударны. Правильное «чередование сильных и слабых мест называется *метром*»¹ (выделено мной. — Д. М.). Существует еще одно определение метра: «идеальная схема» чередования сильных и слабых звуков². *Ритм* при этом понимается как «реальное чередование сильных и слабых звуков, возникающих в результате взаимодействия естественных свойств речевого материала и метрического закона»³.

В силлаботонической системе пять метров: два двусложных — *хорей* (—U), *ямб* (U—) и три трехсложных — *дактиль* (—UU), *амфибрахий* (U—U) и *анapest* (UU—). Чередующиеся группы ударных и безударных слогов называются *стопами*. Количество стоп в метре образует *размер*, например: пятистопный хорей, четырехстопный ямб, трехстопный дактиль и т.п.

Методика анализа

Проанализируем соотношение метра и ритма в первой строфе стихотворения Ф. И. Тютчева «Весенняя гроза»:

- (1) Люблю грозу в начале мая,
- (2) Когда весенний, первый гром,
- (3) Как бы резвяся и играя,
- (4) Грохочет в небе голубом.

Составим схему чередования ударных (—) и безударных (U) слогов в строфе:

- (1) U — U — U — U — U
- (2) U — U — U — U —
- (3) U U U — U U U — U
- (4) U — U — U U U —

Определим метр и размер⁴. Посчитаем количество безударных слогов между ударными. Число колеблется: в первых двух строках —

¹ Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001. — С. 7. Здесь и далее все неоговоренные выделения в цитатах принадлежат авторам.

² См.: Жирмунский В. М. Введение в метрику: Теория стиха // Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 15.

³ Там же. — С. 16.

⁴ Для тех, кто еще не научился уверенно определять размеры, можно посоветовать два несложных методических приема. Во-первых, попробуйте прочитать текст вслух, скандируя, выделяя и считая сильные места. Количество сильных мест — это и есть количество стоп, если, конечно, перед нами силлаботонический размер. Во-вторых, в записанной схеме чередования ударных и безударных слогов посчитайте количество безударных слогов между двумя ударными. Если получится нечетное число, перед нами двусложный метр. Если четное — трехсложный метр. Если же получается то четное, то нечетное, то, скорее всего, перед нами не силлаботонический, а тонический стих.

один слог, в третьей и четвертой — то три слога, то один. Значит, перед нами двусложный метр. Для наглядности сразу же разобьем схему на двусложные стопы:

- (1) U — | U — | U — | U — | U
- (2) U — | U — | U — | U —
- (3) U U | U — | U U | U — | U
- (4) U — | U — | U U | U —

Нетрудно увидеть, что сильные места падают на четные слоги, следовательно, это ямб. Остается посчитать количество сильных мест в строке или количество стоп (не только ударных слогов, но и тех, что при скандировании читаются с выделением), чтобы окончательно определить размер.

Стихотворение написано четырехстопным ямбом. Но лишь строки (1) и (2) реализуют «идеальную схему» — метр: на всех сильных местах находятся ударные слоги. В строке (3) первая и третья стопы не имеют ударений, в строке (4) не имеет ударений третья стопа. Такие стопы называются *облегченными*, или *пиррихиями*. В строке (1) последний безударный слог как будто лишний, хотя вся остальная схема точно соответствует метру, такой же «лишний» конечный слог есть в строке (3). Безударные слоги, следующие за последним ударным, называются *клаузулами* и в счет стоп не входят, сколько бы их ни было. Последняя стопа — *ударная метрическая константа строки* — никогда не может быть пиррихией. Все остальные стопы могут быть и полноударными, и облегченными.

Рассмотрим более сложный пример — начало стихотворения А. А. Блока «Незнакомка»:

- (1) По вечерам над ресторанами
 - (2) Горячий воздух дик и глух,
 - (3) И правит окриками пьяными
 - (4) Весенний и тлетворный дух.
- (1) U U | U — | U U | U — | U U
 - (2) U — | U — | U — | U —
 - (3) U — | U — | U U | U — | U U
 - (4) U — | U U | U — | U —

Как и в предыдущем случае, это четырехстопный ямб. Лишь строка (2) идеально реализует метрическую схему. Во всех остальных строках встречаются пиррихии: в строке (1) — на первой и третьей стопах, в строке (3) — на третьей, в строке (4) — на второй. Клаузулы в строках (1) и (3) ни в коем случае нельзя считать стопами, хотя в них два слога.

В редких случаях клаузулы могут иметь и три, и четыре слога, но в счет стоп они все равно входят не могут, как в первой строфе стихотворения Б. Л. Пастернака «Август»:

- (1) Как обещало, не обманывая,
 (2) Проникло солнце утром рано
 (3) Косою полосой шафрановою
 (4) От занавеси до дивана.
- (1) U U | U — | U U | U — | U U U
 (2) U — | U — | U — | U — | U
 (3) U — | U U | U — | U — | U U U
 (4) U — | U U | U U | U — | U

Ритм этого четверостишия намного сложнее всех предыдущих примеров, хотя и здесь есть полноударная строка (2). Помимо крайне редкой клаузулы в три слога необходимо обратить внимание на два соседствующих пиррихия в строке (4), благодаря чему в строке получается пять безударных слогов подряд.

Кроме наращений, нередко встречается противоположное явление: усечение конечных безударных слогов в последней стопе. В качестве примера рассмотрим начало стихотворения М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...»:

- (1) Выхожу один я на дорогу;
 (2) Сквозь туман кремнистый путь блестит;
 (3) Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
 (4) И звезда с звездой говорит.
- (1) U U | — U | — U | U U | — U
 (2) U U | — U | — U | — U —
 (3) — U | — U | — U | — U | — U
 (4) U U | — U | — U | U U | —

Обратите внимание, что это двусложный метр, в котором сильные места приходятся уже на нечетные слоги, — хорей. Подсчитав количество сильных мест, — строка (3) идеально реализует метрическую схему — определяем размер: пятистопный хорей. Последние стопы в строках (2) и (4) **усеченные**: они не имеют конечного безударного слога, но в счет стоп обязательно включаются.

До сих пор во всех анализируемых строках мы встречались либо с полноударными строчками, либо с пиррихиями — отсутствием ударений на сильных местах. Но возможен и противоположный ритмический вариант: *сверхсхемное ударение* на слабом месте — **утя-желенная стопа**. Рассмотрим две строки из стихотворения А. С. Пушкина «Анчар»:

- (1) Природа жажущих степей
 (2) Его в день гнева породила.
- (1) U — | U — | U U | U —
 (2) U — | — — | U U | U — | U

Во второй строке двустипия — три ударения подряд, вторая стопа — это и есть утяжеление (в ямбе такая стопа называется *спондей*), сверхсхемное ударение на слабом месте¹.

В русской тонической системе стихосложения существует несколько разновидностей тонического стиха. Их дифференциация происходит по признаку приближения/удаления от силлаботонической системы. Но все они основаны на соизмеримости строк по количеству ударений (ударных слов). Три основных типа тонического стиха — *дольник*, *тактовик*, *акцентный стих*.

Дольник ближе всего стоит к силлаботоническому стиху, как правило, к трехсложным метрам. В нем сохраняется чередование сильных и слабых мест. Разница лишь в том, что количество безударных слогов между ударными не постоянно: оно колеблется между 1-м и 2-м слогом. Рассмотрим в качестве примера фрагмент стихотворения А. Блока «Вот Он — Христос — в цепях и розах...»:

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но Лик и синее небо — одно.

U — U — U — UU — U
U — U — U — UU —
U — UU — U — U — U
U — U — UU — UU —

В каждой строке четверостишия равное количество ударных слогов — четыре. Количество безударных слогов между ними — 1—2, и значит, разделить строки на стопы нельзя. Но если приглядеться к строке, где дважды встречается интервал в два слога, «Но Лик и синее небо — одно», то станет очевидным сходство этой строфы с амфибрахийем. Достаточно добавить одно односложное слово («Но Лик (тот) и синее небо — одно»), чтобы строка

¹ Реальная практика показывает, что сверхсхемные ударения, падающие на односложные слова, зачастую вызывают затруднения при составлении ритмических схем. Есть ли ударение на местоимении «я» в строчке «Выхожу один я на дорогу»? В нашей схеме мы обозначили его как безударное, но ведь это можно и оспорить! Есть ли ударение на междометии в строчках Ф. И. Тютчева: «О, как на склоне наших лет» и «О ты, последняя любовь!»? В первом случае междометие даже выделено заятой, что является дополнительным аргументом в пользу прочтения его как ударного. Таких примеров множество, они не давали покоя уже М. В. Ломоносову и В. К. Тредиаковскому, нет абсолютно неирежного ответа на подобные вопросы и в современном стиховедении. Тем не менее уже в XVIII в. создателям силлаботонической системы стихосложения было ясно, что односложные слова не могут подчиняться единому правилу, хотя бы потому, что среди них есть знаменательные и служебные. В. М. Жирмунский предложил классификацию односложных слов, которая в общем виде встречалась еще у Ломоносова: «1. слова безусловно ударные», к которым относятся «все слова с полным вещественным значением» — существитель-

превратилась в четырехстопный амфибрахий с усеченной последней стопой. Из стопы как будто выпала одна доля. Подобное явление, когда вместо метрической доли может выступать пауза или удлинение звучания предыдущей ноты, хорошо знакомо музыкантам. Не случайно у этой разновидности тонического стиха существовало другое, не закрепившееся в науке название «паузник».

В *тактовике (тактовом стихе)* количество безударных слогов между иктами колеблется от 1 до 3 или от 0 до 2, его ритмика гораздо свободнее, чем в дольнике. Рассмотрим в качестве примера отрывок из «Сказки о попе и о работнике его Балде» Пушкина:

Жил-был поп,
Толоконный лоб.
Пошел поп по базару
Посмотреть кой-какого товару.
Навстречу ему Балда
Идет, сам не зная куда.
«Что, батька, так рано собрался?
Чего ты взыскался?»

— — —
UU — U —
U — — UU — U
UU — UU — UU — U
U — U U — U —
U — U U — UU —
— — UU — UU — U
U — UU — U

В первой строке вообще отсутствуют безударные слоги, в третьей и седьмой тоже встречаются нулевые интервалы между ударными слогами, что и отличает тактовый стих от дольника, где невозможны ударные слоги, стоящие рядом.

ные, иррилагательные, глаголы (кроме вспомогательных), наречия (кроме местоименных); «2. слова безусловно неударные» — частицы, односложные иредлоги, союзы, которые примыкают к иредьдущему или последующему слову по иринципу энклитики или проклитики; «3. слова метрически двойственные» — местоимения, местоименные наречия, односложные числительные, вспомогательные глаголы и междометия. Последняя группа слов и создает вариативные возможности прочтения строки: они «всегда оказывают соиротивление редукиии и обладают в синтаксическом отношении самостоятельностью знаменательных слов» (См.: Жирмунский В.М. Введение в метрику: Теория стиха. — С. 85—107; а также: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Строфа. Строфика. — М., 1984. — С. 79—83). Как же расценивать такие «двойственные слова» при составлении ритмических схем? Ясно, что это наиболее спорные случаи, где зачастую ответ подсказывает интуиция, а нередко однозначный ответ невозможен. В этой ситуации нужно избегать натяжек. Лучше всего честно констатировать двойственность звучания, явную или завуалированную возможность утяжеления стопы.

Самым далеким от силлаботонической системы является **акцентный стих**, где количество безударных слогов между ударными вообще не регулируется. Иногда его называют «чисто-тоническим» (В. М. Жирмунский, В. Холшевников, М. Л. Гаспаров). Наиболее активная разработка этого вида тонического стиха характерна для В. В. Маяковского:

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:

«Будьте добры, причешите мне уши».

Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,

Лицо вытянулось, как у груши.

U — U U — UUU — U— U

— U U — UU — UU — U

— UUU — U — U — — U

U — — UU — UU — U

Количество ударных слогов в каждой строке одно и то же. Однако количество безударных колеблется от 0 до 3, при этом никак не регулируется место ударных и безударных слогов, кроме конца строк, где предпоследний слог — ударный, а последний — безударный.

Семантический анализ метра и ритма

Вопрос о том, связан ли метроритмический уровень текста с его тематикой, до сих пор является дискуссионным. Если сгруппировать существующие на этот счет точки зрения, то можно выделить две полярно противоположные позиции. Согласно первой, метр и ритм не имеют никакого отношения к тематике стихотворения: «любой размер может быть применен для любой тематики»¹. Если это так, то метр и ритм становятся чем-то вроде необязательного орнамента, а их описание превращается в достаточно формальную задачу. Согласно второй, метр и ритм неразрывно связаны с тематикой данного произведения. За этим утверждением следуют эмоциональные характеристики того или иного размера, соответствующие содержанию анализируемого текста. Если, скажем, рассматривается стихотворение А. С. Пушкина «Бесы», то звучание четырехстопного хорея характеризуется как «зловещее», а то и «занывное», если же «Мойдодыр» К. Чуковского — тот же размер становится «бодрым», «стремительным», «динамичным», «игривым». Ямб поочередно, в зависимости от произведения, называется «торжественным» (ода), «непринужденным» («Евгений Онегин») и т. п.

Ясно, что на характеристику размера в таких случаях влияет общее впечатление от произведения. Но ясно и то, что само звучание размера далеко не безразлично к его тематике. Нагляднее всего эту

¹ Шенгели Г. Техника стиха: Практическое стиховедение. — М., 1940. — С. 24.

взаимосвязь показывает пародия. Сравним первое четверостишие шуточного анонимного стихотворения «Веверлей», написанного четырехстопным ямбом, с пародийной вариацией А. М. Финкеля «Гомер», написанной шестистопным дактилем с цезурой (паузой) посередине — русским гекзаметром:

Пошел купаться Веверлей,
Оставив дома Доротею.
С собою пару пузырей
Берет он, плавать не умея.

* * *

- 1 В полдень купаться идет из дворца Веверлей богоравный.
А во дворце он оставил суиругу свою Доротею.
В пышном дворце Доротея ткала большую двойную
цвета пурпурного ткань, рассыпая узоры сражений
- 5 между Ахейцами в медных бронях и возницами Трои.
Не было в целой Ахайе героя подобного в беге,
всех побеждал Веверлей быстроногий в ристалищах буйных,
плавать же он не умел. И с собою берет он в подмогу
два пузыря тонкостенных, из жертвенных телок добытых.

Изменение размера сразу же заставляет обратиться к новым стилистическим средствам: Веверлей награждается сложными эпитетами «богоравный», «быстроногий», дом становится «пышным дворцом» и т. п.

Конечно, в случае с гекзаметром такая взаимозависимость метрики и тематики достаточно очевидна. Но связь метра и тематики существует и в менее наглядных случаях. Вопрос заключается лишь в том, как выявить и описать семантику того или иного размера.

В современном стиховедении наиболее убедительной и разработанной является теория «семантического (экспрессивного) ореола метра». Установить прямую зависимость размера от семантики стихотворения невозможно. Но вполне возможно описать жанровые и смысловые тяготения, традицию использования того или иного размера в национальных поэтических культурах. Такая работа была начата еще К. Тарановским и систематически продолжена в трудах М. Л. Гаспарова¹.

В 1963 г. на 5-м съезде славистов американский стиховед Кирилл Тарановский выступил с докладом «О взаимодействии сти-

¹ См.: Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. О поэзии и поэтике. — М., 2000. — С. 372—403; Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. — М., 1999; Он же. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984; Он же. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики-1982. — М., 1984. — С. 169—185; Он же. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001.

хотворного ритма и тематики», в котором поставил своей целью проследить историю одного русского стихотворного размера — пятистопного хорей, «с одной стороны, в связи с его ритмическими особенностями, а с другой стороны, в связи с его жанровым применением»¹. Проанализировав десятки стихотворных текстов, написанных этим размером, ученый пришел к выводу, что вплоть до лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» пятистопный хорей оставался в русской поэзии достаточно редким размером. Зато последнее стихотворение во второй половине XIX и в XX в. вызвало к жизни целый ряд текстов, в которых «динамический мотив пути противопоставляется статическому мотиву жизни»². Примеры, приводимые в работе, делают несомненным вывод исследователя о семантическом наполнении метра, которое складывается из традиции его употребления в той или иной стихотворной культуре: «Вот бреду я вдоль большой дороги» (Ф. И. Тютчев), «Выхожу я в путь, открытый взорам» (А. Блок), «Выхожу я на песчаный берег...» (С. Есенин), «Мы идем по ледяным пустыням» (М. Волошин), «Выходила на берег Катюша...» (К. Исаковский), «Жизнь прожить — не поле перейти» (Б. Пастернак) и др.

Работа К. Тарановского указала наиболее корректную методику определения семантики того или иного размера: учитывать не единичное его употребление, а по возможности традицию его жанрового и тематического использования. Как утверждает М. Л. Гаспаров, «число метров в стиховой культуре обычно бывает сравнительно невелико, число типичных построений содержания — во много раз больше, поэтому один и тот же метр может служить знаком нескольких и даже многих тематических рядов. <...> В таких случаях, когда мы приступаем к стихотворению, то, воспринимая метр, угадываем сразу некоторый набор обычных в нем тематических ожиданий, а воспринимая лексику, устанавливаем, какой вариант из этого набора избран автором. <...> Лексика формирует для нас прежде всего семантику данного конкретного стихотворения, метрика — общий фон семантической традиции, на котором оно воспринимается»³.

Рассмотрим с этой точки зрения метрическую структуру стихотворения М. Ю. Лермонтова «Родина» (1841).

Текст делится на две неравные части: строки 1 — 14 написаны разностопным ямбом (вольным стихом)⁴. Вся вторая половина стихотворения (15 — 26) написана четырехстопным ямбом.

¹ Тарановский К. О взаимоотношении стиха. — С. 372.

² Там же. — С. 381.

³ Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 283.

⁴ Цифра справа обозначает количество стоп в строке, цифра слева — номер строки.

Родина

(1) Люблю отчизну я, но странною любовью!	6
(2) Не победит ее рассудок мой.	5
(3) Ни слава, купленная кровью,	4
(4) Ни полный гордого доверия покой,	6
(5) Ни темной старины заветные преданья	6
(6) Не шевелят во мне отрадного мечтанья.	6
(7) Но я люблю — за что, не знаю сам? —	5
(8) Ее степей холодное молчанье,	5
(9) Ее лесов безбрежных колыханье,	5
(10) Разливы рек ее, подобные морям...	6
(11) Проселочным путем люблю скакать в телеге	6
(12) И, взором медленным пронзая ночи тень,	6
(13) Встречать по сторонам, вздыхая о ночлеге,	6
(14) Дрожащие огни печальных деревень;	6
(15) Люблю дымок спаленной жнивы,	
(16) В степи ночующий обоз,	
(17) И на холме средь желтой нивы	
(18) Чету белеющих берез.	
(19) С отрадой, многим незнакомой,	
(20) Я вижу полное гумно,	
(21) Избу, покрытую соломой,	
(22) С резными ставнями окно;	
(23) И в праздник, вечером росистым,	
(24) Смотреть до полночи готов	
(25) На пляску с топаньем и свистом	
(26) Под говор пьяных мужичков.	

Вольный стих в русской поэтической традиции связан с жанрами, тяготеющими к бытовой разговорной интонации: басней, посланием, стихотворной комедией и драмой («Горе от ума», «Маскарад»)¹. В нем «нет ритмической периодичности, поэтому он лишен той певучести, которая свойственна правильному метрическому стиху»². В отличие от вольного стиха четырехстопный ямб не имеет устойчивого жанрового или тематического тяготения, это «самый излюбленный размер в русской поэзии»³, стихотворная речь как таковая. Движение от вольного стиха к четырехстопному ямбу воспринимается как переход от неупорядоченности к упорядоченности, от разговорности к певучести, от дисгармонии к гармонии.

При определении жанровых и тематических тяготений того или иного размера необходимо пользоваться указанными работами М.Л. Гаспарова, метрическими справочниками, а в ряде случаев производить и самостоятельные разыскания, подсчеты, группи-

¹ См.: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — С. 108—111.

² Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 82.

³ Там же. — С. 363.

один и тот же размер в разных национальных поэтических культурах может иметь различный семантический ореол. Стихотворные комедии Ж. Б. Мольера в оригинале написаны александрийским стихом — шестистопным ямбом с цезурой и парной рифмой. Русские переводчики XIX в. перекладывали французские комедии привычным для себя вольным стихом. В таком виде они и ставились на русской сцене. Когда поборники точного перевода заговорили о варварстве и безграмотности старых переводов, Мольер был переведен заново, акустически точно, как и положено, александрийским стихом. Однако обнаружилось, что для актеров реплики стали труднопроизносимыми: в русской поэтической культуре александрийский стих звучит торжественно, он уместен в высокой трагедии, героической поэме, элегии. Акустическая точность перевода разрушила семантический ореол метра. Какой же перевод при этом точнее: тот, где интуитивно подобран размер с аналогичным семантическим ореолом, или тот, где есть по возможности полное акустическое соответствие метра и ритма (это возможно далеко не всегда)?

До сих пор речь шла только о семантическом ореоле метра, размера, а не ритма. Методика выявления смысловой окраски ритма до сегодняшнего дня разработана недостаточно. Можно считать общим правилом, что при составлении ритмической схемы стихотворения необходимо отмечать любое нарушение ритмической инерции.

Составим ритмическую схему стихотворения А. С. Пушкина «На холмах Грузии...»:

- (1) На холмах Грузии лежит ночная мгла;
- (2) Шумит Арагва предо мною.
- (3) Мне грустно и легко; печаль моя светла;
- (4) Печаль моя полна тобою,
- (5) Тобой, одной тобой... Унынья моего
- (6) Ничто не мучит, не тревожит,
- (7) И сердце вновь горит и любит — оттого,
- (8) Что не любить оно не может.

U — U — U U U — U — U —
 U — U — U U U — U
 U — U U U — U — U — U —
 U — U — U — U — U
 U — U — U — U — U U U —
 U — U — U U U — U
 U — U — U — U — U U U —
 U U U — U — U — U

В стихотворении правильно чередуется шести- и четырехстопный ямб. В семи строчках из восьми встречаются облегченные стопы: в нечетных строчках — на третьей (1), второй (3) и пятой (5, 7) стопах, в четных — на третьей (2, 6) и первой (8) стопах. И лишь одна строка — (4) — реализует идеальную метрическую схему: «Печаль

моя полна тобою». Можно предположить, что ритмическое выделение этой строки указывает на ее особую значимость для текста.

Как формулировал П. А. Руднев, «смена размера, вариация анакруз, разноstopность, сильный перенос, употребление редкой ритмической формы, резкое нарушение установившейся инерции построчного количества ударений, появление рифмы в белом стихе или, наоборот, исчезновение ее в рифмованном, и т. п. — все это вполне может сигнализировать о наличии *ритмического* и *смыслового* курсива, о стремлении поэта почему-либо именно на этой строке (или строфе) сосредоточить внимание читателя»¹. Появление пиррихий на фоне полноударных строк или, наоборот, полноударных строк на фоне облегченных — все это должно привлекать внимание при анализе поэтического текста.

2. ФОНЕТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

Терминология

Один из самых употребительных терминов при описании фонетического уровня текста — *звукопись*. У слова «звукопись» в теоретической поэтике есть целый ряд более или менее употребительных синонимов. Самый широкий из них — *фони́ка*, звуковая организация стихотворной речи. В сходном значении употребляется слово *эвфония*, а также термин *инструментовка*, предложенный французским поэтом и теоретиком литературы Рене Гилем. Да и у самого слова «звукопись» есть и широкое, и узкое значение. В первом случае имеется в виду *семантическая усложненность звуковой организации стихотворной речи*. Во втором случае речь идет о «соответствии фонетического состава фразы изображенной картине»² (курсив мой. — Д. М.).

Но каким бы термином мы ни пользовались, подразумевается одно и то же: *система звуковых повторов в стихотворной речи*, т. е. повторение групп одинаковых или похожих (например, сонорных, задненебных, губных и т. п.) звуков. Если повторяются согласные звуки, то такие повторы называются *аллитерациями*, если гласные — *ассонансами*.

Семантический анализ звуковых повторов

Какова же роль звуковых повторов в стихотворной речи? Как они связаны со смыслом художественных текстов?

¹ Руднев П. А. Из истории ритмического репертуара русских поэтов XIX — начала XX в. (Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Тютчев, Фет, Брюсов, Блок) // Теория стиха. — Л., 1968. — С. 111.

² Квятковский К. Поэтический словарь. — С. 113.

А значат ли что-нибудь сами звуки нашей речи? Или они приобретают смысл только в составе слов? Ответить на эти вопросы не просто. Сами поэты, очевидно, предпочитают думать, что значимы не только слова, но и отдельные звуки. Французский поэт-символист Артюр Рембо воспринимал гласные окрашенными, о чем свидетельствует его знаменитый сонет «Гласные»:

«А» черный, белый «Е», «И» красный, «У» зеленый,
«О» голубой — цвета причудливой загадки:
«А» черный полог мух, которым в полдень сладки
Миазмы трупные и воздух воспаленный.

(Пер. В. Микушевича)

О самостоятельном значении отдельных звуков размышляли русские поэты Серебряного века. К. Бальмонт в книге «Поэзия как волшебство» давал гласным и согласным звукам многообразные эмоциональные характеристики: «Гласные это женщины, согласные это мужчины <...> Хотя властительны согласные, и распоряжаются они, считая себя настоящими хозяевами слова, не на согласной, а на гласной бывает ударение в каждом слове»¹. Главным гласным звуком Бальмонт называет А, главным согласным — М. «А — первый звук, произносимый человеком, что под влиянием паралича теряет дар речи. А — первый основной звук раскрытого человеческого рта, как М — закрытого. М — мучительный звук глухонемого, стон сдержанной скомканной муки, А — вопль крайнего терзания истязаемого. Два первоначала в одном слове, повторяющемся чуть ли не у всех народов — Мама. Два первоначала в латинском ато — Люблю. Восторженное детское восклицательное А и в глубь безмолвия идущее немеющее М. Мягкое М, влажное А, смутное М, прозрачное А. Медовое М и А как пчела. В М — мертвый шум зим, в А — властная весна. М сожмет и тьмой и дном, А взбившийся вал»². Таким же образом у Бальмонта описываются другие звуки — О, И, В, Л и др.

Андрей Белый посвятил звуку целую прозаическую поэму — «Глоссология. Поэма о звуке» (1917). Для Белого звук относится к смыслу слова так же, как жест к смыслу речи: «Ведь наблюдая оратора, видя жесты его, и не слыша вдали содержания его речи, мы можем, однако, определить содержание это по жестам, как «страх», «восхищение», «негодование» <...> мы понимаем, что восприятие наше жеста вполне соответствовало содержанию, не слышному нам.

Так же звук я беру здесь как жест, на поверхности жизни сознания, — жест утраченного содержания; и когда утверждаю, что «Сс» — нечто световое, я знаю, что жест в общем — верен, а

¹ Бальмонт К. Поэзия как волшебство. — М., 1916. — С. 57—58.

² Там же. — С. 59—60.

образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков»¹.

Велимир Хлебников полагал, что именно звуки, а не слова могут стать единицами нового, общепонятного для всех людей Земли языка: слова разных языков разъединяют людей, отдельные звуки же, по мысли Хлебникова, во всех языках имеют общий смысл. В декларации «Художники мира!» он попытался дать «первословарь» языка звуков. Вот его небольшой фрагмент.

«Пока не доказывая, я утверждаю, что:

1) *В* на всех языках мира значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что *Х* значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой (защитная черта). <...>

7) Что *Ч* означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен объему второго. Это полный двумерный мир, служащий оболочкой трехмерному телу — в пределе»².

Язык, построенный только на значениях звуков, вне слов национальных языков, и есть знаменитая футуристическая «заумь». Как видим, «заумь» совсем не означает бессмыслицу. Напротив, в «заумном» стихотворении семантически осложняются сами звуки, они начинают играть роль знаменательных слов.

Однако до недавнего времени научная теория поэтической речи не склонна была рассматривать подобные свидетельства поэтов в качестве доказательства смысловой наполненности отдельных звуков. Г. Шенгели, сопоставляя слова с похожим звуковым составом, но разные по значению, утверждал, что смысл выражается только значением слов и заключал свои рассуждения категорическим отрицанием «самодовлеющего значения звуков»³. О том, что «звуки сами по себе лишены и вещественного, и эмоционального содержания» писал и В. Е. Холшевников⁴.

Но в последние десятилетия были накоплены многочисленные факты, показывающие, что дело обстоит не так просто, что у носителей языка существуют определенные тематические, образные и эмоциональные ассоциации, связанные с теми или иными звуками. В каждом языке эти ассоциации специфичны, совпадают они нечасто. Следовательно, звучание слова небезразлично к смыслу, хотя и не всегда совпадает с лексическим значением⁵. А это значит, что и в стихотворной речи звучание стиха содержательно.

¹ Белый Андрей. Глоссология. Поэма о звуке. — Томск, 1994. — С. 3.

² Хлебников Велимир. Творения. — М., 1987. — С. 621.

³ Шенгели Г. Техника стиха. — М., 1960. — С. 262—263.

⁴ См.: Холшевников В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. — Л., 1972. — С. 86.

⁵ См.: Журавлев А. П. Звук и смысл. — М., 1981.

Если спросить любого носителя русского языка (но не орнитолога и не охотника), кто страшнее, сокол или коршун, все будут едины: конечно, коршун. Между тем сокол гораздо сильнее и опаснее коршуна. Как показывают исследования калининградской группы фонетистов, дело именно в отрицательных эмоциональных и образных ассоциациях, связанных с буквосочетанием К-Р-Ш, существующих у русских (*крушение, крошечных* и т. д.). Вопрос этот находится в стадии разработки, и пока мы не можем дать совершенно бесспорных характеристик семантики каждого звука.

Сейчас мы можем говорить только о самых типичных звуковых повторах, поддающихся семантическому толкованию.

Самый наглядный тип связи звукового состава стиха с его смыслом — *звукоподражание*. Обычно вспоминается строка из Сумарокова, воспроизводящая кваканье лягушек:

О как, как нам к вам, к вам, боги, не гласить...

Но чаще всего звукоподражательный эффект дополняется в стихотворении более глубоким осмыслением звуковых повторов. Рассмотрим звуковые повторы в стихотворении Ф. Тютчева «Весенняя гроза»:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.

Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.

С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный —
Все вторит весело громам.

Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на землю пролила.

Во всех строфах стихотворения повторяются сочетания звука Р с другими согласными (чаще всего — с Г) и гласными (чаще всего — с О, А и Е): **грозу, первый, гром, резвяся, играя, грохочет, гремят, раскаты, брызнул, перлы, с горы, проворный, нагорный, вторит, громам, ветреная, кормя, орла, громокипящий, пролила**. Эти повторы можно воспринять как звукоподражание — воспроизведение громовых раскатов. Но нельзя не увидеть, что

звуки Г, Р, О входят в состав слова *гроза*, самого важного в этом стихотворении. Его звуковой состав как бы рассыпан по всему тексту. Такую инструментовку Г. Шенгели называл лейтмотивной и видел ее суть в том, что «звуки какого-либо важного по смыслу слова повторяются в окрестных словах с тем, чтобы, во-первых, напомнить об этом слове, глубже внедряя его в сознание, а во-вторых, чтобы подчеркнуть внутреннюю связь или, наоборот, противоположность тех или иных понятий»¹.

Приведем еще один пример лейтмотивной звукописи. Стихотворение Э. Багрицкого «Арбуз» начинается настойчивой инструментовкой на звуках Р (надрывается, прет, рожон, моря, корыто, арбуз на арбузе, трюм, нагружен, арбузами, пристань, покрыта, бородач, ударяет, буруп, брызгами, вдрызг, разлетиться, выберу, вырежу, сердце), У (арбуз на арбузе, трюм, арбузами, густой, бурун, выберу, бубен, кавун, вырежу), А (свежак, надрывается, бородач, ударяет), несколько реже — Б (арбуз на арбузе, арбузами, бородач, буруп, брызгами, выберу, бубен) и З (Азовского, арбуз на арбузе, арбузами, брызгами, вдрызг, разлететься, звонкий):

Свежак надрывается. Прет на рожон
Азовского моря корыто.
Арбуз на арбузе — и трюм нагружен,
Арбузами пристань покрыта.
<...>
В густой бородач ударяет буруп,
Чтоб брызгами вдрызг разлететься,
Я выберу звонкий, как бубен, кавуп —
И ножиком вырежу сердце.

Повторы звуковых сочетаний с Р наблюдаются и в описании бури, в которой гибнет парусник и сам герой стихотворения:

Я песни последней еще не сложил,
Я смертную чую прохладу...
Я в карты играл, я бродягою жил,
И море приносит награду.
Мне жизни веселой теперь не сберечь —
И трюм оторвало, и в кузове течь!

Можно предположить, что звуковые повторы в первой части стихотворения соотносятся не с одним, а с двумя словами-лейтмотивами: **арбуз** и **буря**.

Но сразу после процитированной строфы, при описании штиля после бури, инструментовка резко меняется — сочетаний с Р становится гораздо меньше: в предыдущих четырех строках — 10, в приводимой строфе — 4. Зато усиливается роль повторов с С, В,

¹ Шенгели Г. Техника стиха. — С. 264.

К и Н (показательно, что вместо слова *арбуз* используется синоним *кавун*)¹:

Пустынное солнце над морем встает,
Чтоб воздуху таять и греться;
Не видно дубка, и по волнам плывет
Кавун с нарисованным сердцем.

<...>

Конец путешествию здесь он найдет,
Окончены ветер и качка.
Кавун с нарисованным сердцем берет
Любимая мною казачка
И некому здесь надоумить ее,
Что в руки взяла она сердце мое!..

Разновидностью лейтмотивной звукописи является *анаграммирование*: «прием подбора слов текста в зависимости от состава ключевого слова»². Гипотеза об анаграммировании была выдвинута в 1906 — 1909 гг. Фердинандом де Соссюром на материале древних поэтических текстов (греческих, латинских и индийских). По наблюдениям де Соссюра, звуковой состав этих текстов определяется именем бога или героя. Однако Ф. де Соссюр не довел своих наблюдений до создания стройной теоретической системы.

Параллельно с исследованиями знаменитого швейцарского лингвиста русский поэт и теоретик символизма Вяч. Иванов в 1908 г. опубликовал статью «О “Цыганах” Пушкина», в которой убедительно показал, что звуковой строй поэмы «Цыганы» находится в зависимости от имени Мариула³. Позже, в 1925 г. он развил эти наблюдения в статье «К проблеме звукообраза у Пушкина», в которой обосновывалось предположение, что «ряд отдельных стихотворений и формально замкнутых эпизодов сводятся у Пушкина к некоему единству господствующего звукосочетания, явно имеющего для поэта... символическую значимость»⁴.

¹ Вполне резонным представляется уточнение: в ряде случаев фонетическое звучание слова отличается от буквенного воспроизведения. Так, возвратные частицы, конечно, произносятся как гре[ца], а не [тса]. Однако для поэта Нового времени, скорее всего, важен не столько акустический звук, сколько звукобуквенный облик слова. Не случайно именно поэты яростнее других сопротивляются орфографическим реформам, которые ничего не меняют в звучании слов. По воспоминаниям современников, Блок — один из самых музыкальных русских поэтов — утверждал, что «лес» через «е» и без «ь» для него уже не лес. В своем завещании будущим издателям его стихов он настаивал на их печатании по старой орфографии. Все это заставляет при анализе звуковых повторов учитывать и написание слов в стихотворении.

² Григорьев В. П. Поэтика слова. — М., 1979. — С. 251.

³ См.: Иванов Вяч. Собр. соч. — Т. IV. — Брюссель, 1987. — С. 301—302, 744—746.

⁴ Там же. — С. 345.

Позже проблема анаграмм в русской поэзии исследовалась в работах Р. О. Якобсона, Вяч. Вс. Иванова, В. С. Баевского и А. Д. Кошелева¹. Так как эта проблема все еще остается проверяемой гипотезой, мы приведем лишь наиболее бесспорный пример. Цикл Блока «Кармен» открывается восьмистишием:

Как океан меняет цвет,
Когда в нагроможденной туче
Вдруг полыхнет мигнувший свет, —
Так сердце под грозой певучей
Меняет строй, боясь вздохнуть,
И кровь бросается в ланиты,
И слезы счастья душат грудь
Перед явленьем Карменситы.

Присмотримся к звуковым повторам. В первой строке трижды повторяется К (*как океан*), дважды — Н (*океан меняет*) и Т (*меняет цвет*). Ударных гласных в этой строке всего две — А и Е. Вторая строка поддерживает эти повторы (*когда, нагроможденной, туче*). Третья строка, продолжая повторы Т (*полыхнет, свет*) и Н (*полыхнет, мигнувший*), начинает еще один повтор на стыке со второй строкой (*нагроможденной, вдруг*) — звука Р, который особенно интенсивно подхватывается в последующих строках (*сердце, грозой, строй, кровь, бросается, грудь, перед*). В пятой строке повторяется слово, прозвучавшее еще в первой строке — *меняет*. Для такого небольшого стихотворения повтор целого слова указывает на особую значимость всех гласных и согласных звуков, которые в него входят. Помимо повтора Н и Т, гласных А и Е, укажем на повтор звукового комплекса МЕН, который в ином сочетании встречается и в восьмой строке — *явленьем*. Надо вспомнить, что во второй строке звуки М и Н появлялись также в слове *нагроможденной*, а в третьей — в слове *мигнувший*. Наконец, начиная с четвертой строки, повторяется С (*сердце, строй, боясь, бросается, слезы, счастья*).

Итак, в подборе повторяющихся звуков: К — А — Р — МЕН — С — Т — угадывается анаграмма имени героини цикла — Карменситы, которым и заканчивается стихотворение.

При анализе звуковых повторов нельзя обойти вниманием явление *паронимии*, получившее подробное описание и осмысление

¹ См., напр.: Якобсон Р. О. Стихотворные прорипания Александра Блока // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 254—271; Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Блока «Шаги Командора» // Тезисы I (III) Всесоюзной конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1975. — С. 33—38; Иванов Вяч. Вс. Об анаграммах Ф. де Сосюра // Сосюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М., 1977; Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэтика А. Блока: Анаграммы // Творчество А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. — Тарту, 1979. — С. 50—75.

в работах отечественных лингвистов, и прежде всего В. П. Григорьева. Под паронимией они понимают сближение разнокоренных, но сходных по звучанию слов, имеющих хотя бы два общих корневых звука. Эти слова не связаны между собой в естественном языке, но в тексте они могут вступать в сложные взаимодействия.

Как и рифма, паронимические звуковые повторы непосредственно ведут от анализа фонетики стихотворения к анализу его лексики. Как пишет Ю. М. Лотман, «фонемы даются читателю лишь в составе лексических единиц. Упорядоченность относительно фонем переносится на слова, которые оказываются сгруппированными некоторым образом. К естественным семантическим связям, организующим язык, добавляется «сверхорганизация», соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы. Фонологическая организация текста имеет, таким образом, непосредственное смысловое значение»¹.

Паронимические звуковые повторы могут служить в тексте средством создания новых, «надлексических» смысловых полей. Рассмотрим в качестве примера отрывок из стихотворения Б. Пастернака «Из поэмы»:

Я тоже любил, и она пока еще
Жива, может стать. Время пройдет,
И что-то большое, как осень, однажды
(Не завтра, быть может, так позже
когда-нибудь)
Зажжется над жизнью, как зарево, сжалившись
Над чащей. Над глупостью луж, изнывающих
По-жабы от жажды. Над заячьей дрожью
Лужаек, с ушами ушитых в рогожу
Листвы прошлогодней. Над шумом, похожим
На ложный прибор прожитого. Я тоже
Любил, и я знаю, как мокрые пожни
От века положены году в подножье,
Так каждому сердцу кладется любовью
Знобящая новость миров в изголовье.

В этом отрывке резко выделяются повторы шипящих и свистящих согласных: Ж (*тоже, жива, может, однажды, быть может, позже, зажжется, над жизнью, сжалившись, луж, по-жабы, от жажды, дрожью, лужаек, в рогожу, ложный, прожитого, тоже, пожни, положены, в подножье, каждому*); Щ (*еще, над чащей, изнывающих, знобящая*); Ш (*что-то большое, сжалившись, с ушами, ушитых, прошлогодней, над шумом*); Ч (*над чащей, над заячьей*); З (*завтра, зажжется, над жизнью, зарево, изнывающих*).

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 64.

заячьей, знаю, знобящая, изголовьё); С (статья, осень, над глупостью, с ушами, листья, сердцу, новость)¹.

Эти повторы можно интерпретировать как средство звуковой изобразительности: тема осени, которая очевидна на лексическом уровне, поддерживается звукописью, звукоподражательными повторами шипящих и свистящих, воспроизводящих шуршание опавшей листвы, шум ветра и шорох дождя. Но эти повторы выполняют и более важную и сложную функцию. В данном отрывке они соединяют слова разных тематических полей: **жизнь** (*жива, над жизнью, прожитого*), **природа** (*осень, зарево, над чащей, луж, по-жабы, над заячьей дрожью лужаек, листья, прибой, мокрые пожни*), **время** (*пока еще, время пройдет, однажды, завтра, позже когда-нибудь, прошлогодней, от века, году*). Все указанные тематические поля на уровне звуковых повторов оказываются соединены со словом *ложный*, которое встречается в тексте один раз, но подготавливается всем звуковым развитием этого отрывка (*может — большое — сжалившись — луж — лужаек — ложный*). Так выявляется семантическая осложненность тематических комплексов в тексте отрывка и во всем стихотворении в целом.

Предостерегая от однозначного и прямолинейного определения семантики паронимии в поэтическом тексте, В. П. Григорьев намечает в самом общем плане два основных типа «семантических отношений, возникающих между словоформами в контексте паронимии». Паронимы либо сближаются по значению, становясь контекстуальными синонимами, либо «противопоставляются друг другу как контекстуальные антонимы»². Синонимический тип отношений между паронимами прослеживается в стихотворении П. Антокольского «Вступление» (цикл «Океан»):

Еще вокруг ничто не ясно.
Не начат пир. Не создан мир.
Морской пучиной опоясан
Чуть обозначенный Памир.
<...>
Всплывают туши ластоногих
Из юных волн, как валуны,
Лежат на скалах одиноких
И лоснятся в лучах Лупы.

Цепочки синонимически сближенных паронимов (*пир — мир — Памир; ничто — пучиной — обозначенный; ластоногих — лоснятся —*

¹ В ряде случаев вместо двух звуков произносится один долгий: [ж̄]алившись, по[ж̄]е. Однако и здесь необходимо помнить о том, что для поэта важен не только акустический, но и графический облик стиха, вернее — звукобуквенный комплекс того или иного слова.

² Григорьев В. П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. — М., 1977. — С. 202—203.

лучах — Луны; волн — валуны) сопрягают самые разнородные явления космического, растительного и животного мира, выявляя тему изначального единства бытия, развиваемую в стихотворении.

Примером антонимического типа отношений могут служить паронимы в стихотворении А. Вознесенского «Осень»:

Им — колоситься, токовать,
Ей — голосить и тосковать.

Гораздо сложнее многократное взаимодействие паронимов в стихотворении Вознесенского «Кроны и корни». Уже в самом заглавии содержится возможность как синонимического сближения, так и антонимического противопоставления паронимов: речь может идти о глубоком единстве внешнего и внутреннего; явления и сути, и в то же время смысл заглавия может быть понят как противопоставление истинного и ложного, глубинного и показного. Первые строки стихотворения (*Несли не хоронить, / Несли короновать*) продолжают начатую в заглавии паронимическую цепочку. Паронимы *хоронить* — *короновать* в первую очередь взаимодействуют с заглавием стихотворения: то, что взгляду со стороны предстает смертью художника, в глубинном смысле оказывается его апофеозом, торжеством жизни над смертью, истинного над ложным. Развитие этой мысли находим во второй строфе стихотворения:

Дымясь локомотивом,
Художник жил,
лохмат,
Ему лопаты были
Божественной лампад!

Антонимическое противопоставление паронимов *лопаты* — *лампады* продолжает тему истинных и ложных ценностей. Здесь анализ паронимических повторов вплотную смыкается с анализом лексического значения слов: противопоставляются предметы культового обихода и предметы сельского быта, орудия труда. Сопрягаются обычно несопрягаемые сферы бытия, при этом традиционно низкое, бытовое, наоборот, оказывается истинным. Следует указать и на пароним *лохмат*, примыкающий к той же цепочке и создающий образ «выламывающегося» из системы традиционных и ложных ценностей художника.

Тема истинных и ложных ценностей во второй половине стихотворения соединяется с темой временного, проходящего и вечного, а также с темой внешнего и глубинного:

Художники уходят
Без шапок,

Будто в храм,
В гудящие уголья
К березам и дубам.

Побеги их — победы.
Уход их — как восход
К полянам и планетам
От ложных позолот.

Паронимическая пара *художники* — *уходят* взаимодействует с парой *гудящие* — *уголья*, обнаруживая в этой строфе несомненную тенденцию к синонимическому сближению: истинным миром художника оказывается мир природы. В следующей строфе природное расширяется до космического в паронимическом сопоставлении *полям* — *планетам*.

В последней строфе стихотворения:

Леса роняют кроны.
Но мощно под землей
Ворочаются корни
Корявой пятерней.

Вновь повторяется паронимическое сопоставление, данное в заглавии (*кроны* — *корни*), но осложненное семантическим взаимодействием с паронимами *роняет*, *корявый*. Вбирая в себя оттенки всех прежних со- и противопоставлений, эта пара теперь явно обнаруживает скорее антонимическую тенденцию: торжество глубинного, истинного, вечного над внешним, суетным, преходящим, ложным, красоты над красотью. Так уровень паронимических звуковых повторов непосредственно подводит к интерпретации смысла стихотворения.

Паронимия в стихотворном тексте — явление пограничное между уровнем звуковых повторов и лексическим уровнем стихотворения. Таким же пограничным явлением между звуковой и лексической, а также между звуковой и метрической организацией стихотворного текста можно считать и рифму.

Рифма

В связи с изучением рифмы необходимо ввести новые стиховедческие термины.

Рифма — созвучия концов стихотворных строк или полустиший. Рифменные звуковые повторы имеют и фоническое, и ритмико-композиционное значение в тексте. Рифмы различаются:

по месту ударения: *мужские* — с ударением на последнем слоге (*мечты* — *черты*); *женские* — с ударением на втором слоге от конца (*запели* — *свирели*); *дактилические* — на третьем слоге от

конца (*единственный — таинственный*); *гипердактилические* — далее, чем на третьем слоге от конца (*вздрагивая — протягивая*), последняя разновидность встречается крайне редко;

по звуковому составу: *точные* — с совпадением ударных гласных и всех последующих звуков (*преданья — мечтанья*) и *неточные (приблизительные)* (*раскосые — роскошные*);

по расположению в строфе (по способу рифмовки): *перекрестная* (abab), *кольцевая (опоясывающая, охватная)* (abba), *смежная (парная)* (aabb), а также разновидности *терцетных*, входящих в трехстишия (abb, aab, ababcbcdc) и т. д.

По определению В. М. Жирмунского, «рифма выступает в своей двойкой обусловленности национальным языком и основанной на ней традицией национальной поэзии как один из существенных элементов художественного стиля в системе выразительных средств поэтического произведения»¹. Особенно важно это учитывать при сопоставительном анализе стихотворного текста с его переводами на другие языки. Не всякая фонетическая система допускает точное воспроизведение акустического звучания русской рифмы. Но даже если это возможно, необходимо учитывать и «семантический ореол» данного типа рифмы в обеих национальных поэтических культурах. Может случиться так, что яркий художественный перевод вносит в звучание подлинника новые семантические краски, которых не было в подлиннике, хотя акустическая точность налицо. Так, В. А. Жуковский перевел «Шильонского узника» Д. Байрона размером оригинала — четырехстопным ямбом со сплошными мужскими рифмами:

Взгляните на меня: я сед;
Но не от хилости и лет;
Не страх внезапный в ночь одну
До срока дал мне седину.

Для русской поэзии начала XIX в. этот размер звучал необычно: гораздо привычнее был четырехстопный ямб с перекрестной рифмовкой и чередованием мужских и женских рифм. Современники связали эту необычность звучания со столь же необычной историей героя поэмы. С этого времени сплошная мужская рифма в сочетании с четырехстопным ямбом стала излюбленным размером романтических поэм (один из популярнейших образцов — «Мцыри» Лермонтова). Но в английской стиховой культуре этот размер вовсе не экзотичен: он столь же распространен и привычен, как для русского поэта — метрика и ритмика «Евгения Онегина». Получается, что Жуковский разрушил семантический ореол английского подлинника, но одновременно со-

¹ Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В. М. Теория стиха. — С. 242.

здал новый семантический ореол в русской стихотворной культуре.

Рассмотрим функциональную роль рифмы в метрической и смысловой организации стиха.

Метрическая роль рифмы заключается в фиксации границы стиха (строки) и в объединении стихов в строфы. Существуют твердые строфические формы, сращенные с определенными жанрами и требующие строго обязательного чередования рифм (сонет, триолет, октава, терцины, одическая строфа, «онегинская» строфа и т. д.). В этом случае рифма служит надежным критерием в опознавании таких строфических и жанровых форм.

В стихотворении Ан. Григорьева «Глубокий мрак, но из него возник...» из цикла «Импровизации странствующего романтика» рифмовка и строфика указывают на его связь с традицией и одновременно становятся ключом к семантике текста.

Глубокий мрак, но из него возник
Твой девственный, болезненно-прозрачный
И дышащий глубокой тайной лик...

Глубокий мрак, и ты из бездны мрачной
Выходишь, как лучи зари светла,
Но связью страшной, неразрывно-брачной

С тобой навеки сочеталась мгла...
Как будто он, сей бездны мрак ужасный,
Редеющий вкруг юного чела,

Тебя обвинил своей любовью страстной,
Тебя в свои объятия заковал,
И только раз по прихоти всевластной

Твой светлый образ миру показал,
Чтоб вновь потом в порыве исступленья
Пожрать воздушно-легкий идеал!

В тебе самой есть семя разрушенья,
Я за тебя дрожу, о призрак мой,
Прозрачное и юное виденье;

И страшен мне твой спутник, мрак немой;
О, как могла ты, светлая, сродниться
С зловещею, тебя объявшею тьмой?
В ней хаос разрушительный таится.

Стихотворение состоит из трехстиший с цепными рифмами — терцин. Чередование рифм в трехстишиях: aba bcb cdc ded efe fgf ghg h. Такая строфика восходит к «Божественной Комедии» Данте, и это определило семантический ореол такого способа рифмовки: «любое произведение, написанное терцинами, ассоции-

руется именно с нею»¹. В то же время и лексическое значение рифмующихся слов в стихотворении Григорьева воспроизводит важнейшую оппозицию дантовского мира: сумрак Ада (*мрачная, мгла, ужасный, страстной, заковал, разрушенья, немой, тьмой*) — светлый женственный образ Беатриче в Раю (*болезненно-прозрачный, светла, лик, чела, идеал*). Дальнейший анализ стихотворения должен учитывать эту соотнесенность стихотворения Григорьева с поэтической картиной «Божественной Комедии» и на уровне лексики, семантики, и на уровне композиции и развития темы.

Однако существуют и стихотворные жанры, которые не требуют строгого деления на строфы. Рифма в таких жанрах может служить важным критерием композиционного членения текста. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворное послание А. С. Пушкина «К Чаадаеву» (1818):

- (1) Любви, надежды, тихой славы
- (2) Недолго нежил нас обман,
- (3) Исчезли юные забавы,
- (4) Как сон, как утренний туман.
- (5) Но в нас горит еще желанье,
- (6) Под гнетом власти роковой
- (7) Нетерпеливою душой
- (8) Отчизны внемлем призыванье.
- (9) Мы ждем с томленьем упованья
- (10) Минуты вольности святой,
- (11) Как ждет любовник молодой
- (12) Минуту верного свиданья.
- (13) Пока свободою горим,
- (14) Пока сердца для чести живы,
- (15) Мой друг, отчизне посвятим
- (16) Души прекрасные порывы!
- (17) Товарищ, верь: взойдет она,
- (18) Звезда иленительного счастья,
- (19) Россия вспрянет ото сна.
- (20) И на обломках самовластья
- (21) Напишут наши имена.

Жанр послания не предполагает обязательного деления на строфы. Однако определенная логика чередования женских и мужских рифм в стихотворении все же существует. Схема их расположения такова: abababbaabbaababababa.

Чередование мужских (*обман — туман, роковой — душой, святой — молодой, горим — посвятим, она — сна — имена*) и женских (*славы — забавы, желанье — призыванье, упованья — свиданья, живы — порывы, счастья — самовластья*) рифм делит сти-

¹ Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — С. 175.

хотворение на четыре четверостишия и заключительное пятистишие. В то же время смена способа рифмовки — перекрестная (abab) — кольцевая (abbaabba) — перекрестная (ababababa) обнаруживает в тексте три несимметричные части: строки (1—4) — (5—12) — (13—21). При этом в строках (5—12), объединенных кольцевой рифмой, наблюдается повторение одних и тех же клаузул (*анье — ой — ой — анье*; — *анья — ой — ой — анья*), что указывает на тесное композиционное единство средней части стихотворения. Вполне допустимо рассмотреть ее как восьмистишие со сквозными рифмами. Эта выявленная на уровне рифмы трехчастность, как мы позднее увидим, обнаруживается и на других структурных уровнях стихотворения.

В стихотворении М. Ю. Лермонтова «Родина» переход от неупорядоченности к упорядоченности, от хаоса к гармонии, уже отмеченный нами на уровне метрики, наблюдается и на уровне рифмы. В первой половине стихотворения используются разнообразные способы рифмовки: перекрестная (*любовью — мой — кровью — покой*), смежная (*преданья — мечтанья*), кольцевая (*сам — молчанье — кольханье — морям*), вновь перекрестная (*телеге — тень — ночлеге — деревень*). Во второй половине текста, где господствует четырехстопный ямб, выдерживается один — перекрестный — способ рифмовки с чередованием мужских и женских рифм.

Особенно важное значение приобретает рифма в свободном стихе (верлибре), не имеющем ни метра, ни равного количества ударных слов в строке. В качестве примера приведем начало стихотворения В. Маяковского «Послушайте!»:

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —

значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти илево́чки
жемчужиной?

U — U U

U — U — U U U — U

— U — U U — U U — U

— U — U — U — U U — — U

— U — U U U — U — U U — U U — U U

В этом тексте произвольно и общее количество слогов, и количество ударных слогов, и их место в стихе. Рифма здесь, наряду с паузой в конце каждой строки, — один из важнейших структурных признаков, отличающих стихотворный текст от прозаического.

Очень важна роль рифмы в смысловой организации стихотворения. «Объединяя одинаковым созвучием два разных слова, замыкающих стих, рифма выдвигает эти слова по сравнению с ос-

тальными, делает их центром внимания и сопоставляет их в смысловом отношении друг с другом. Поэтому весьма существенным фактором поэтического стиля является выбор рифмующихся слов и их взаимоотношение с точки зрения значения»¹.

Для В. Маяковского выбор рифмы стал вполне осознанным приемом поэтической техники. В статье «Как делать стихи?» он пишет: «Рифма возвращает нас к предыдущей строке, заставляет вспоминать ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе. <...> Я всегда ставлю самое характерное слово в конец строки и достаю к нему рифму во что бы то ни стало»².

В стихотворении «Послушайте!» В. Маяковский ставит в конец строки и рифмует следующие пары слов: *нужно — жемчужиной, были — выли, опоздал — звезда, руку — муку, наружно — нужно, да — звезда*.

В рифмующихся парах выделяются слова со значением утверждения, долженствования, бытийности — *нужно* (дважды), *были, да*, а также слова *звезда* (дважды), *жемчужина*, относящиеся к одному денотату. Рифма дважды связывает эти две группы слов между собой (*нужно — жемчужиной, да — звезда*). Так создается важнейшее для текста смысловое взаимодействие двух тематических полей, которое и оказывается ключом к решению заданного в стихотворении конфликта.

Итак, звуковые повторы как средство внешней изобразительности, создания новых смысловых полей в тексте, анаграммирования ключевых слов, паронимического сопоставления слов и, наконец, рифма как средство метрической и смысловой организации текста — таковы основные виды звуковой организации, на которые следует обращать внимание при анализе фонетического уровня лирического стихотворения. Рассмотрение паронимии и рифмы логически завершает анализ звуковых повторов в тексте и подводит к новому уровню анализа — лексической организации, интерпретации словаря стихотворения.

Литература

Баевский В. С., Кошелев А. Д. Поэтика А. Блока: Анаграммы // Творчество А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. — Тарту, 1979 (Уч. зап. Тартуск. гос. ун-та. — Вып. 459).

Богомоллов Н. А. Стихотворная речь. — М., 1988.

Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. — М., 1999.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1984.

¹ Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. — С. 290.

² Маяковский В. В. Собр. соч.: В 12 т. — М., 1978. — Т. 11. — С. 259—260.

Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. — М., 2001.

Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. — М., 1974.

Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. — М., 1977. — С. 186—239.

Григорьев В.П. Поэтика слова. — М., 1979.

Жирмунский В.М. Теория стиха. — Л., 1975.

Илюшин А.А. Русское стихосложение. — М., 1988.

Тарановский К. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. О поэзии и поэтике. — М., 2000. — С. 372—403.

Томашевский Б. Стилистика и стиховедение. — М., 1959.

Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение. — Л., 1972 (М.; СПб., 2002).

Шенгели Г.А. Техника стиха. — 2-е изд. — М., 1960.

Эйхенбаум Б.В. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.В. О поэзии. — Л., 1969. — С. 327—511.

Глава II

ЛЕКСИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

1. СЛОВАРЬ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Если отдельное стихотворение — целостный замкнутый внутренний мир с собственными законами отражения и переосмысления объективного мира, то словарь стихотворения — важнейший показатель этого внутреннего мира. «Составив словарь того или иного стихотворения, мы получаем — пусть грубые и приблизительные — контуры того, что составляет мир с точки зрения этого поэта»¹. Поэтому так велика роль каждого слова, каждого повтора в смысловой организации поэтического текста.

Слово в стихотворном произведении семантически осложнено, многослойно по значению. «Ввиду стиховой значимости слова лексический признак выступает *сильнее*, отсюда — огромная важность каждой мимолетной лексической окраски, самых второстепенных слов в стихе. Можно сказать, что каждое слово в стихе является своеобразным *лексическим тоном*. Вследствие тесноты ряда увеличивается заражающая, ассимилирующая сила лексической окраски на весь стиховой ряд — создается некоторое единство *лексической тональности*, при развертывании стиха то усиливаемой, то ослабляемой и изменяемой»².

¹ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 86.

² Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. — М., 1993. — С. 86.

Необходимость составления, изучения и интерпретации частотных словарей отдельных авторов и поэтических направлений давно признана в науке о стихе¹. Начиная с 1960-х гг., активно разрабатывается методика анализа отдельного поэтического текста с опорой на его словарь². В качестве рабочего приема при анализе словаря стихотворения М.Л. Гаспаров предлагает «чтение по частям речи»³. Суть этого приема состоит в том, что в тексте выделяются слова, обозначающие: *предметы* и *понятия* (существительные), *действия* и *состояния* (глаголы), *качества* и *оценки* (прилагательные и наречия). Представляется целесообразным рассматривать отдельно личные местоимения (в классификации М.Л. Гаспарова они объединяются с существительными в одну группу) как важнейший показатель субъектной организации текста. Требуется уточнения и вопрос, как быть с причастиями и деепричастиями. В нашем пособии мы будем относить причастия к группе «качества и оценки» вместе с прилагательными и наречиями, а деепричастия — к группе «действия и состояния» вместе с глаголами.

Что дает такая методика для понимания смысла текста?

Доминирующие части речи

Словарь стихотворения наглядно выявляет, что именно (в зависимости от преобладания той или иной части речи) доминирует во внутреннем мире стихотворения. Обращение к этому аспекту смысловой организации поэтического текста представляется весьма перспективным и в методическом, и в теоретическом плане. Речь идет не только об отдельном, конкретном тексте, но и о систематическом исследовании поэтических жанров и направлений или индивидуальных стилей.

¹ См., напр.: Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. — М., 1966; Он же. О частотном словаре языка поэта // Russian Literature. — 1972. — № 2; Шульская О.В. К вопросу о применении статистических данных в исследовании поэтического идиолекта: На материале поэзии А.А. Межирова // Слово в русской советской поэзии. — М., 1975.

² См.: Сильман Т.И. Предметный мир и обобщение в лирической поэзии // Сильман Т.И. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 75—121; Левин Ю.И. О Мандельштаме: Разбор шести стихотворений // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М., 1998; Эткинд Е. Слово и контекст // Эткинд Е. Материя стиха. — СПб., 1998; Гаспаров М.Л. Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. — М., 1995; Он же. «Когда волнуется желтеющая нива...»: Лермонтов и Ламартин // Там же.

³ Гаспаров М.Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 160—161; Он же. Фет безглагольный. — С. 142.

Отбор предметов, реалий, понятий, признаков, набор действий в поэтическом тексте специфичен и определяется законами жанра и особенностями индивидуальной авторской манеры. Так, анализ существительных в том или ином стихотворении позволяет увидеть специфику его предметно-понятийного мира.

Обратимся еще раз к стихотворению М. Ю. Лермонтова «Родина». В первых шести строках господствуют существительные с абстрактным значением — *любовь, рассудок, слава, доверие, покой, старина, преданья, мечтанье*. Затем их постепенно вытесняют существительные с конкретным предметным значением (*степи, леса, реки, моря, путь, телега, ночь, огни, деревни, дымок, жнива, обоз, холм, нива, березы, гумно, изба, солома, ставни, окно, полночь, пляска, мужички*): происходит переход от понятий к предметам, от абстрактного идеала к конкретному и живому образу родины. В последовательности предметов текста также наблюдается определенная логика: от географических реалий (*степи, леса, реки, моря* и т.д.) к более конкретным, единичным (*телега, изба*) и даже к частям предметов (*окно, ставни*). Создается впечатление все большего приближения взгляда, все более пристального вглядывания в облик родины, все большего укрупнения плана (подобно кинематографическому «наезду» камеры).

То же движение от абстрактного к конкретному наблюдается и в последовательности прилагательных и причастий (*странная, купленная, полный, гордый, темная, заветные, отрадное, холодное, безбрежные, подобные, проселочный, медленный, дрожащие, печальные, спаленная, ночующий, желтая, белеющие, незнакомая, полное, покрытая, резные, росистый, пьяные*). Обратим внимание, например, на то, как меняется словоупотребление цветových определений. Они встречаются в первой (*темной старины*) и во второй половине стихотворения (*среди желтой нивы, чету белеющих берез*). Но в начале стихотворения конкретное цветовое значение в слове *темная* стерто, на первый план выдвинуто отвлеченное, переносное значение («непонятная», «таинственная», «далекая»). В конце стихотворения, напротив, цветovые эпитеты употребляются в прямом предметном значении. Слово «полный» в стихотворении повторяется. В начале текста оно использовано в отвлеченном значении: *полный гордого доверия покой*, в предпоследней строфе — в конкретном и предметном: *полное гумно*.

В словаре стихотворения А. С. Пушкина «К Чаадаеву» также количественно преобладают существительные, но с абстрактным значением (*любовь, надежда, слава, обман, желанье, душа, власть, самовластье* и т. п.): внутренний мир текста определяется понятиями. Объясняется это законами жанра гражданского послания, в котором разрабатывается преимущественно публицистическая тематика.

В стихотворениях романтического и символистского направлений художник стремится не называть предмет, а указать на него, намекиуть, создать некое ассоциативное поле «соответствий» (излюбленная категория символистской поэтики). Отсюда переход от предметов к качествам, от существительных к прилагательным и наречиям. По наблюдениям М. В. Панова, в поэтических текстах символистов даже существительные «превращены в качественные прилагательные: в них убито предметное и стимулировано качественное значение. Прилагательные (как часть речи) вообще доминируют в символистском стихе. Все, что неспособно переосмыслиться в нечто качественное, превращено в нейтральный фон, в семантические связи»¹. У некоторых поэтов-символистов встречаются произведения, словарь которых состоит почти из одних прилагательных. Так, в стихотворении Н. Минского «Волна» из 26 знаменательных слов текста — 18 прилагательных и причастий и 3 наречия:

Нежно-бесстрастная,
Нежно-холодная,
Вечно подвластная,
Вечно свободная.

К берегу льнущая,
Томно-ревнивая,
В море бегущая,
Вольнолюбивая.

В бездне рожденная,
Смертью грозящая,
В небо влюбленная,
Тайной манящая,

Лживая, ясная,
Звучно-печальная,
Чуждо-прекрасная,
Близкая, дальняя...

Стихотворение представляет собой своего рода каталог определений к слову, названному только в заголовке. На первый взгляд, это лишь эпатажирующий словесный эксперимент. Однако многократное варьирование синонимичных, антонимичных и сложных эпитетов — больше чем формальный прием. В стихотворении воспроизводится творческий акт, поиск слова, которое могло бы исчерпывающе охарактеризовать многоликое, изменчивое явление, но ни одно из найденных слов не завершает поиска: не случайно стихотворение заканчивается многоточием.

¹ Панов М. В. Стилистика // Русский язык и советское общество. — Алма-Ата, 1962. — С. 101.

В стихах поэтов постсимволистских школ (акмеистов, футуристов), полемически направленных против символистских канонов, напротив, резко возрастает роль существительных в предметном значении и глаголов.

В стихотворении Н. Гумилева «Я и вы» из 55 знаменательных слов 28 существительных в предметном значении, 13 глаголов и лишь 8 прилагательных и причастий. В стихотворении В. Маяковского «Послушайте!» — 20 глаголов, 13 существительных и только 5 прилагательных. И именно с помощью глаголов в этом стихотворении создается образ лирического персонажа.

Тематические (семантические) поля

Анализ словаря стихотворения дает возможность определить его тематические (семантические) поля, которые складываются из лексических, синонимических и тематических повторов, а также выявить семантические переключки, образующие своего рода смысловой каркас (тематическую сетку) текста.

При рассмотрении словаря стихотворения будет использована терминология, предложенная в работах Ю. И. Левина.

«Если в тексте имеется несколько элементов (например, слов) с общим семантическим признаком, то этот последний называется темой.

Семантическая переключка — отношение между семантически связанными словами (т. е. такими, что их значения содержат хотя бы один общий семантический признак)»¹.

Слова, объединенные общей темой (семантическим признаком), образуют *тематическое (семантическое) поле*.

Рассмотрим в качестве примера словарь стихотворения А. С. Пушкина «К Чаадаеву». Слова приводятся в том порядке, в каком они встречаются в тексте, в словарной форме². Арабская цифра справа от слова обозначает количество его упоминаний.

Словарь текста

Существительные: любовь, надежда, слава, обман, забава, сон — 2, туман, желанье, гнет, власть, душа — 2, отчизна — 2, призыванье, томленье, упование, минута — 2, вольность, любовник, свиданье, свобода, сердце, честь, друг, порыв, товарищ, звезда, счастье, Россия, обломки, самовластье, имена.

Местоимения: мы — 3, она, мой, наши.

Глаголы: нежить, исчезнуть, гореть — 2, внимать, ждать — 2, посвятить, верить, взойти, вспрянуть, написать.

¹ Левин Ю. И. О. Манделъштам: Разбор шести стихотворений. — С. 29.

² Для большей наглядности можно выписывать слова в той форме, какая дана в тексте, а повторы не суммировать, а выписывать каждый в отдельности.

Прилагательные и наречия: тихая, недолго, юный, утренний, еще, роковая, нетерпеливая, святая, молодой, верное, жнвы, прекрасные, пленительное.

В словаре выделяются следующие основные тематические поля:
внутренний мир человека (как целое) — душа, сердце;
любовь — любовь, нежить, желанье, томленье, любовник, свиданье, счастье, гореть¹, пленительный;
надежда — надежда, ждать, упование, верить;
родина — отчизна, Россия;
свобода — вольность, свобода, звезда, пленительное, счастье;
деспотизм — гнет, власть, самовластье, сон;
слава — слава, честь, имя (в последней строке выражение *нашиут наши имена* можно рассматривать как перифразу, обозначающую будущую славу);

призрачность — обман, исчезнуть, забавы, сон, туман.

Как видно из словаря, одни и те же слова могут входить одновременно в несколько тематических полей, проявляя в них разные семантические признаки (не забудем, что почти все слова в национальном языке многозначны и имеют целый пучок значений). Так, слово *сон* входит в тематическое поле «деспотизм» («Россия вспрянет ото сна», т. е. освободится от гнета, станет свободной), обозначая неподвижность, оцепенение, косность, порожденные *самовластьем*. В то же время оно входит и в семантическое поле «призрачность», обозначая нечто эфемерное, ложное, преходящее (*Как сон, как утренний туман*). Слово *пленительный* одновременно входит в тематические поля «любовь» и «свобода» и т. п.

Все выделенные тематические поля, в свою очередь, можно объединить в две большие, противопоставленные друг другу тематические группы: **личное, интимное** — **внеличное, гражданское**. Такая оппозиция была типичной для русской гражданской лирики XIX в.²

Поверхностное прочтение стихотворения Пушкина может привести к выводу: поэт, называя *любовь, надежду, славу* «обманом», отвергает личное, интимное как ложные, эфемерные ценности и обращается к ценностям гражданским — *отчизне, свободе*. Однако

¹ Анализ словаря стихотворения позволяет также увидеть различия между словарным и контекстным значением слова. Так, глагол *гореть* входит в тематическое поле «любовь», поскольку в поэтическом языке пушкинской эпохи он выступает как синоним любовной страсти (см.: Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. — М., 1969. — С. 10, 211, 309).

² Ср.: «В русской лирике 1810—1820-х годов выделяются две основные линии — гражданская и интимная, элегическая, поскольку элегия была ведущим жанром интимной лирики. Оба основных течения нередко противопоставляли себя друг другу, боролись друг с другом, но в конечном счете оба они выражали существеннейшее для эпохи содержание: растущее самосознание личности» (Гинзбург Л. Я. О лирике. — Л., 1974. — С. 21).

реальное соотношение тематических полей в тексте гораздо сложнее и глубже выявленного противопоставления.

Темы «любовь», «надежда», «слава», как будто отвергнутые в первой части текста, не исчезают. О гражданских чувствах в стихотворении говорится: *в нас горит еще желанье*. Но выражение *горит желанье* принадлежит тематическому полю «любовь». Ожидание вольности сравнивается далее с чувствами влюбленного (*как ждет любовник молодой / Минуту верного свиданья*). Выражение *звезда пленительного счастья* в стихотворении — синоним политического освобождения России, но слова *пленительный* и *счастье* тоже входят в тематическое поле «любовь».

В этом же контексте звучат и слова из тематического поля «надежда»: *ждем с томленьем упованья*. Показателен выбор стилистически более высокого варианта (*упованье*). Слово *надеяться* включает в себя семы «ждать» и «верить». Следовательно, и *мы ждем*, и *ждет любовник*, и *товарищ*, *верь* — все это неявное развитие темы «надежда».

Наконец, в третьей части появляются слова и выражения, входящие в тематическое поле «слава»: *честь* и *напишут наши имена*.

Итак, наблюдения над словарным и контекстным значением слов в стихотворении показывают, что слова, входящие в группу **интимное** используются для обозначения гражданских чувств автора и адресата послания: любви к родине, надежды на ее освобождение от деспотизма. Личное, интимное не отбрасывается, не подавляется, а лишь расширяет свою сферу, трансформируется в другой, гражданский план. Гражданское перестает быть оппозицией к интимному и становится его частью — в этом и заключается своеобразие гражданской позиции Пушкина.

Немного забегаая вперед, укажем, что лексика, входящая в тематическое поле «интимное», — это слова из элегического словаря пушкинской эпохи. Лексика, образующая тематическое поле **гражданское**, — слова из одического словаря, вполне уместные также и в жанре сатиры. Иными словами, в послании «К Чаадаеву» происходит взаимопроникновение двух жанровых языков, размывание замкнутых жанровых стилей — этот процесс начинается уже во втором десятилетии XIX в. и в конце концов приводит к деканонизации поэтических жанров.

Обратим внимание на композиционно-семантическую стройность стихотворения. Оно начинается тремя стержневыми тематическими словами (*Любви, надежды, тихой славы*)¹. Развитие этих тем в дальнейшем организует весь внутренний мир стихотворения. При этом развитие каждой темы происходит в том же порядке, в

¹ Чтобы поставить эти слова на первое место, понадобилась сложная инверсия. Ср. нормативный порядок слов: «Обман любви, надежды, тихой славы нежил нас недолго». Не случайно в конце второй строки, также в результате инверсии оказалось слово «обман» — это первый оценочный акцент в стихотворении.

каком тематические слова появились в первой строке: сначала — любовь, затем, почти сразу — надежда и в третьей части — слава.

Следует особо подчеркнуть роль семантики глаголов текста. Употребление глаголов внутреннего состояния или внешнего действия указывает на психологическую точку зрения лирического субъекта по отношению к событиям сюжета стихотворения. В первых четырех строках глаголы *нежил* и *исчезли* обозначают внешние действия по отношению к героям стихотворения (не случайно и субъект и адресат выступают в этой части стихотворения как пассивные объекты действия: *нас*). В последующих 13 строках все глаголы передают чувства, состояние автора и адресата (*горит желанье, внемлем, ждем, ждет, горим* и т. д.). В последних четырех строках глаголы внутреннего состояния вновь сменяются глаголами внешнего действия (*взойдет, вспрянет, напишут*): в семантической организации текста наблюдается движение от внешнего, внеличного плана описания к внутреннему, личному и затем снова к внешнему, внеличному.

* * *

Анализ стихотворения «К Чаадаеву» показывает, что при рассмотрении словаря текста важно не только выделить лексические, синонимические, тематические повторы, но и определить их **композиционную роль** в семантической организации текста.

Покажем это на примере стихотворения А. Блока «Осенний день» (цикл «Родина»):

Идем по жнивью, не спеша,
С тобою, друг мой скромный,
И изливается душа,
Как в сельской церкви темной.

Осенний день высок и тих,
Лишь слышно — ворон глухо
Зовет товарищей своих,
Да кашляет старуха.

Овин расстелет низкий дым,
И долго под овином
Мы взором пристальным следим
За летом журавлиным...

Летят, летят косым углом,
Вожак звенит и плачет...
О чем звенит, о чем, о чем?
Что плач осенний значит?

И низких нищих деревень
Не счесть, не смертью оком,
И светит в потемневший день
Костер в лугу далеком...

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем ты горько плачешь?

(1 января 1909)

Словарь текста

Существительные: день — 3, жнивье, друг, душа, церковь, ворон, товарищи, старуха, овин — 2, дым, взор, лёт, угол, вожак, плач, деревни, око, костер, луг, страна, сердце, жена.

Местоимения (личные и притяжательные): ты — 3, мой, свой, мы, моя — 2.

Глаголы: идти, не спеша, изливаться, звать, кашлять, расстелить, следить, лететь — 2, звенеть — 2, плакать — 2, значить — 2, не счесть, не смерить, светить.

Прилагательные и наречия: осенний — 3, скромный, сельская, темная, высок, тих, слышно, глухо, низкий — 2, пристальный, журавлиный, косой, нищий — 2, потемневший, далекий, бедная, горько.

В словаре стихотворения количественно преобладают существительные (25) и прилагательные и наречия (20). Среди существительных лишь четыре — с абстрактным значением (*душа, лёт, плач, сердце* — в значении «душа»). Внутренний мир текста определяется предметами сельского обихода, природы: *жнивье, церковь, ворон, овин, дым, костер, луг, деревни*.

Стержневым является трижды повторенное слово *осенний*, причем первый раз оно дано в заглавии, что особенно усиливает его значимость в тексте. Большинство прилагательных и наречий создают общий приглушенный колорит осеннего дня: *глухо, тих, темный, потемневший, низкий, нищий*. Общий семантический признак всех этих атрибутов с трудом поддается четкому определению, хотя их семантическая близость несомненна. Скорее он может быть охарактеризован отрицательно: отсутствие яркости.

В то же время в тексте есть слова с иной атрибутивной характеристикой. Так, прилагательному *низкий* противопоставляется наречие *высок*, «звуковым» эпитетам *глухо, тих* и примыкающему к этому тематическому полю глаголу *кашляет* противостоит дважды повторенный глагол *звенеть*, содержащий положительные коннотации¹:

¹ В данном случае анализ в какой-то степени выходит за пределы словаря конкретного текста и апеллирует к другим стихотворениям Блока, что, видимо, оказывается неизбежным, поскольку «спаянность» всех стихотворений поэта в единый поэтический мир приобретает в его творчестве «характер основного закона, одного из важнейших принципов своеобразия поэта» (Максимов Д. Е. Об одном стихотворении (*Двойник*) // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. — Л., 1981. — С. 152).

слова *звон, звенеть, звонкий* в поэтике Блока связаны с идеей «музыки» как просветленного начала мира¹. Цветовым эпитетам *темный* и *потемневший* противопоставлены глагол *светить* и существительное *костер*. Отмеченные значения не являются в тексте господствующими, но тем не менее роль их необычайно важна: они контрастируют с общим фоном стихотворения, делают неабсолютными, неоднозначными негативные характеристики и в потенции содержат в себе возможность создания иного, более светлого облика родины.

Проследим теперь композиционную организацию предметов и атрибутов во внутреннем мире стихотворения.

В первой—четвертой строфах речь идет о единичных предметах — реалиях деревенского пейзажа и быта (*жнивье, ворон, овин, дым*). В пятой строфе происходит расширение поля зрения²: единственное число сменяется множественным — *деревни*. Это расширение мотивировано движением взгляда вверх (*за летом журавлиным*) и затем — вниз уже «с высоты птичьего полета» (*не счесть, не смерить оком*). Именно здесь подготовлено появление в последней строфе самого широкого для этого текста общего поиятия — *страна*.

Однако стихотворение завершается неожиданным сужением пространства: параллелизм *О, нищая моя страна — О, бедная моя жена* возвращает к прежнему, заданному в первых строках ракурсу (*С тобою, друг мой скромный — О, бедная моя жена*), к миру личного бытия.

Этот переход от общего к личному может показаться на первый взгляд неожиданным и немотивированным. Однако последовательность действий (глаголов текста) убеждает, что появление личного плана подготовлено всей внутренней структурой стихотворения.

Глаголы первой строфы задают два равнозначных для текста плана: внешний, эмпирический (*идем по жнивью*) и внутренний, духовный (*изливается душа*), мир лирического субъекта, раскрывающийся в дальнейшем развитии сюжета. Такая двуплановость организует всю композицию стихотворения.

Во второй и третьей строфах глаголы вначале лишь фиксируют впечатления внешнего мира, постепенно «очеловечивая», одушевляя природные и бытовые реалии. Большинство предикатов здесь антропоморфны (*ворон... зовет товарищей своих, овин расстелет*).

¹ См.: Поцепня Д.М. Проза А. Блока. — Л., 1976. — С. 14—67.

² Проблема «поля зрения» в применении к семантической организации поэтического текста поставлена М.Л. Гаспаровым. Ср.: «последовательность знаменательных слов (носителей образов и мотивов), сменяющих друг друга, при восприятии стихотворения при таком подходе позволяет реконструировать три основы лирической композиции: (1) точку зрения, (2) поле зрения, (3) движение зрения» (Гаспаров М.Л. К анализу композиции лирического стихотворения. — С. 160—161).

- (13) О мудрость щедрейшего бабьего лета,
(14) с отрадой тебя принимаю... И все же,
(15) любовь моя, где ты, аукнемся, где ты?
(16) А рощи безмолвны, а звезды все строже...

- (17) Вот видишь — проходит пора звездопада
(18) и, кажется, время навек разлучаться...
(19) ...А я лишь теперь понимаю, как надо
(20) любить, и жалеть, и прощать, и прощаться...

Словарь текста

Существительные: лето — 3, время — 2, природа, свет, солнце, зной, прелесть, весна, лицо, паутина, птицы, куртины, ливни, нива, взгляд, мудрость, отрада, любовь, рощи, звезды, пора, звездопад.

Местоимения: оно, сама, все, ты — 3, моя, я.

Глаголы: быть, называться, спорить, садиться, петь, пылать, отгреть, отдать, бывать — 2, принимать, аукнуться, видеть, проходить, разлучаться, понимать, любить, жалеть, прощать, прощаться.

Прилагательные и наречия: бабье — 3, особый, неяркое, нежнейший, уже, осторожно, летучая, легкая, звонко, запоздалые, пышно, грозно, могучие, тихая, темная, чаще, счастливая, реже, горше, ревнивая, щедрейшее, безмолвны, строже, навек, теперь, надо.

Говорить о заметном количественном преобладании какой-либо знаменательной части речи в словаре стихотворения невозможно. Поэтому более уместно начать анализ словаря текста с выделения основных тематических полей.

Природное — одно из самых важных и обширных тематических полей стихотворения. В него входят: существительные — *лето, природа, свет, солнце, зной, весна, паутина, птицы, куртины, ливни, нива, рощи, звезды, звездопад*; глаголы — *петь, пылать, отгреть, отдать*; а также прилагательные и наречия — *неяркое, нежнейший, бабье, летучая, легкая, звонко, запоздалые, пышно, грозно, могучие, тихая, темная, щедрейшее, безмолвны, строже*. Приведенные слова попадают в это тематическое поле не только по своему словарному значению, но и по контекстуальному, которое они приобретают именно в данном стихотворении, обозначая некоторые природные явления. Так, глагол *пылать* относится к *куртине*, глагол *отдать* — к *ниве*, прилагательное *безмолвны* — к *рощам* и т. п.

Среди существительных с предметным значением лишь одно — *лицо* — вместе с абстрактными существительными *взгляд, мудрость, отрада, любовь* принадлежит второму важнейшему тематическому полю текста — **человеческое**. Наиболее значительную роль здесь играют глаголы *принимать, аукнуться, видеть, разлучаться,*

понимать, любить, жалеть, прощать, прощаться. Прилагательные и наречия *грозно, тихая, счастливая, ревнивая, горше, безмолвны, строже*, исходя из их словарных значений, принадлежат этому полю, хотя контекстуально только три из них (*счастливая, ревнивая* и *горше*) характеризуют непосредственно лирическую героиню, а остальные — атрибуты природных явлений. Итак, между тематическими полями «человеческое» и «природное» существуют семантические переключки, которые особенно явны на уровне прилагательных и наречий.

Третье, не очень обширное, но важное тематическое поле этого текста — **время**. В него входят слова *лето, время, весна, пора, уже, запоздалые, давно, чаще, реже, проходить, навек, теперь*. Менее значительные, однако отчетливо выделяемые тематические поля: **легкое** (*нежнейший, осторожно, летучая, легкая*); **свет** (*свет, неяркое, солнце, пылать, звезды, звездопад*); **нонимание** (*мудрость, понимаю*).

Рассмотрим теперь реализацию этих тематических полей в композиции стихотворения. Тематическое поле природное целиком господствует в первой и второй строфах, которые поначалу могут быть восприняты как пейзажные. Здесь все существительные, кроме слова *лицо*, обозначают природные реалии. Атрибуты текста также воспринимаются как качества явлений природы (лишь слово *грозно* обнаруживает свою явную антропоморфность). Глаголы *есть, называется, садится, поют, пылают* тоже (за исключением *спорить*) относятся к тематическому полю «природное».

В третьей строфе происходит переход к теме человеческое. Этот переход завершается в строке (12), но уже в строке (11) — *все отдано тихой и темною нивой* — каждое из слов обнаруживает два плана: внешний, природный, и внутренний, психологический. Так, действие *отдано* воспринимается как явно антропоморфное. *Нива* — не только поле, но и — в более широком значении — то, что рождает. Атрибут *тихая* также несет потенциальную антропоморфность: это и «звуковой» эпитет, и обозначение человеческих качеств.

В четвертой и пятой строфах полностью побеждает тематическое поле «человеческое». Но тематическая лексика «природное» продолжает играть важную роль в смысловой организации текста, все более обнаруживая двойственную семантику. Теперь все слова (*бабье лето, рощи, звезды, звездопад*) воспринимаются не только как природный, но и как душевный пейзаж: они даны в сочетании со словами тематического поля «человеческое» (*мудрость щедрейшего бабьего лета, рощи безмолвны, звезды все строже*). Ретроспективно проясняется и второй план двух первых строф: становится очевидным, что с самого начала речь шла не только о пейзаже, но и об особом психологическом состоянии женской души. Скрытая антропоморфность проступает во всех словах, обозначающих природные явления: *лето* и *весна* — это не только

времена года, но и определенные этапы человеческой жизни. Так же воспринимается и слово *преlestь*. И лексика тематического поля свет выявляет свои переносные значения: «счастье», «покой», «любовь», «человеческое тепло», «душевная ясность».

Повтор слова *время* в первой и пятой строфах позволяет увидеть метаморфозу, которую претерпевает это тематическое поле. Если в начале текста говорится именно об определенном времени года (*время природы*), то в конце имеется в виду даже и не возраст человека, а его психологическое состояние, некая драматическая ситуация (*время навек разлучаться*): приближение одиночества, старости и смерти, утрата любви.

Наконец, переосмысливается и название стихотворения. Если при первом прочтении оно воспринимается как устойчивое словосочетание (*бабье лето* — «ясные теплые дни ранней осени»), то во второй половине текста ощущается разрушение фразеологизма: в слове *бабье* проявляется его прямое значение, поскольку речь идет именно о женской судьбе, о ярком, но недолгом, последнем, и потому трагичном времени расцвета. Итак, начавшись как «пейзажное», стихотворение обнаруживает второй, психологический план.

Следует отметить особенности сопряжения «человеческого» и «природного» в этом стихотворении. Они не сравниваются друг с другом, а выступают как тождественные явления: природное и есть человеческое. Каков же смысл этого отождествления? Как формулирует Т. И. Сильман, «по сравнению с жизнью отдельного человека, с его индивидуальной биографией, имеющей начало и конец, природа — один из осязаемых символов вечности... Выход в природу лирического героя есть поэтому выход в некую “иносферу”, увеличивающую масштаб за счет сближения с “материей вечности” — с явлениями, которые пишутся с большой буквы: Природа, Земля, Вселенная»¹. Иными словами, сопряжение человеческого и природного может быть осмыслено как преодоление замкнутости и отчужденности человеческого «я». Именно в этом тождестве, единстве человека и природы — секрет просветленного звучания драматического стихотворения О. Берггольц.

2. ИСТОРИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И ТРАДИЦИОННАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ

Поэтическая фразеология

Анализ словаря лирического стихотворения неизбежно приводит к осознанию определенного разрыва между словарным значе-

¹ Сильман Т.И. Заметки о лирике. — С. 89.

нием слова и переносным, метафорическим, значением, которое возникает в контексте стихотворения. Обратимся к самым простым примерам.

Ни один общеязыковой словарь не отметит, что «винная чаша» может быть синонимом жизни или любви, а пить из этой чаши означает жить или испытывать любовную страсть. Между тем мы неоднократно встречаемся с таким значением этих слов и выражений в фольклорных текстах и в лирических стихотворениях. Так, А. С. Пушкин пишет о ранней смерти Ленского:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина.

О любовных мечтах Татьяны говорится:

Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты.

Это — не единственные произведения Пушкина, где слова, обозначающие питье вина, чашу, хмель, опьянение, связываются с темами жизни или любви. У других поэтов пушкинского круга мы находим то же словоупотребление¹. У Е. А. Баратынского:

Мы пьем в любви отраву сладкую;
Но всё ж отраву пьем мы в ней...

У К. Н. Батюшкова:

О! дай же ты мне руку,
Товарищ в лени мой,
И мы... потопим скуку
В сей чаше золотой!

Такое же истолкование «чаши», «вина», «питья» свойственно и более поздним поэтическим эпохам. Так, у А. Блока в стихотворении «Снежное вино» стихийная страсть лирического героя тоже описывается с помощью метафоры вина и чаши:

И вновь, сверкнув из чаши винной,
Ты поселила в сердце страх
Своей улыбкою невинной
В тяжелозмейных волосах.

¹ Подробнее о традиционной поэтической лексике и фразеологии см.: Поэтическая фразеология Пушкина. — М., 1969; Иванова Н. Н. Традиции стихотворной речи в лексике Некрасова // Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык лирики XIX в.: Пушкин. Некрасов. — М., 1981. — С. 220 — 339.

Я опрокинут в темных струях
И вновь вдыхаю, не любя,
Забытый сон о поцелуях,
О снежных вьюгах вокруг тебя.

И ты смеешься дивным смехом,
Змеишься в чаше золотой...

Конечно, в последнем случае метафора вина и чаши получает ряд значений, которых не было ни у кого из поэтов пушкинского круга. Даже если питье вина означало любовь или страсть, сама героиня с вином не отождествлялась. Но у Блока происходит именно такое отождествление: она «сверкает» и «змеится» в чаше с вином. Иными словами, образуется более сложная синонимическая цепочка: ты—вино—страсть. Такое осложнение и преобразование метафоры делает не вполне очевидной ее традиционную основу, но все же связь с традицией несомненна.

Приведем еще один пример традиционной поэтической образности. Ни в одном из общеязыковых словарей слова, обозначающие времена суток (*утро, полдень, день, вечер, ночь*), а также тематически связанные с ними слова (*заря, восход, закат, свет, тьма*), не синонимичны различным возрастам человека (*детство, юность, зрелость, старость, смерть*). Но в поэзии рубежа XVIII—XIX вв. такое словоупотребление тоже становится вполне традиционным:

Обоих ожидала злоба
Слепой фортуны и людей
На самом утре наших дней.

(А. С. Пушкин)

И, может быть, на мой закат печальный
Блеснет любовь улыбкою прощальной.

(А. С. Пушкин)

Он на закате юных лет,
На утренней заре ты юности прекрасной.

(Е. А. Баратынский)

На заре туманной юности
Всей душой любил я милую.

(А. С. Кольцов)

Я видел вечер твой. Он был прекрасен!
В последний раз прощаясь с тобой,
Я любовался им: и тих, и ясен,
И весь насквозь проникнут теплотой.

(Ф. И. Тютчев)

Не жизни жаль с томительным дыханьем,
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем
И в ночь идет, и плачет, уходя.

(А. А. Фет)

И вновь метафорическое обозначение человеческой жизни через времена суток и связанные с ними образы и мотивы оказывается чрезвычайно устойчивым, хотя и подвергается значительным преобразованиям. Так, у Владимира Соловьева в стихотворении «В тумане утреннем неверными шагами...» времена суток (*утренний туман* и *заря, холодный белый день, полночь*) сопряжены не только с семантикой жизненного пути, но и с обозначением духовного подвига, самосовершенствования. Поэтому и мотив «полночи» означает в этом стихотворении не смерть, а, совершенно парадоксально, финальное преобразование, просветление в конце пути:

В тумане утреннем неверными шагами
Я шел к таинственным и чудным берегам.
Боролася заря с последними звездами,
Еще летали сны — и, схваченная снами,
Душа молилася неведомым богам.

В холодный белый день дорогой одинокой,
Как прежде, я иду в неведомой стране.
Рассеялся туман, и ясно видит око,
Как труден горный путь, и как еще далёко,
Далёко всё, что грезилось мне.

И до полуночи неробкими шагами
Все буду я идти к желанным берегам,
Туда, где на горе, под новыми звездами,
Весь пламенеющий победными огнями,
Меня дождется мой заветный храм.

Именно в таком преобразованном значении употребляются слова *утро, день, вечер, ночь* в поэзии младших символистов. Так, для Блока, Андрея Белого *заря* — не просто символ обновления, но и религиозного апокалипсического преобразования мира, схождения в земной мир Вечной Женственности, Мировой души, Софии Премудрости:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Все в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И, молча, жду, — *тоскуя и любя*.

В этих первых двустопных стихотворениях Блока из цикла «Стихи о Прекрасной Даме» на первый взгляд кажется не вполне по-

нятным время действия. Если описывается заря (вечерняя или утренняя? это тоже не сразу понятно), то почему «года проходят мимо»? Может ли заря длиться годами?

Это противоречие разрешается только тогда, когда становится понятным, что заря отождествляется с приходом в мир мистической возлюбленной. Если это так, то речь идет не просто о заре, а о состоянии мира, находящегося в постоянном ожидании обновляющего катаклизма.

Так последовательно осложняется исходная традиционная метафора, устанавливающая параллель между человеческой жизнью и временами суток.

Система традиционных метафорических значений начала формироваться еще на стадии фольклора. Каждая последующая поэтическая эпоха пользовалась готовыми метафорическими значениями и в то же время создавала свои иносказания, метафоры или сравнения, которые, в свою очередь, тоже становились традиционными. В русской поэтической культуре такой устойчивый словарь поэтических формул, традиционных метафорических значений сформировался к концу XVIII — началу XIX в.

Для того чтобы адекватно воспринимать фольклорный текст или лирическое стихотворение того или иного направления, читатель должен владеть не только национальным языком, но и системой традиционных метафорических значений, свойственных данной поэтической культуре. В иные поэтические эпохи господствовала так называемая «поэтика узнавания» (термин Л. Я. Гинзбург¹), где читатель ждал не столько смелых и необычных образов, сколько вариаций хорошо знакомых устойчивых мотивов и символов. На основе «поэтики узнавания» формируется стиль классической элегии пушкинской эпохи. Рассмотрим, например, как формируется метафорический язык в первой строфе стихотворения А. С. Пушкина «Элегия» (1830).

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но как вино, печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.

Словарь строфы

Существительные: лета, веселье, похмелье, вино, печаль, дни, душа, путь, труд, горе, грядущее, море.

Глаголы: сулит.

Прилагательные, причастия и наречия: безумные, угасшее, тяжело, смутное, минувшие, старе, сильней, уныл, волнуемое.

¹ См.: Гинзбург Л. Я. О лирике. — С. 29.

Местоимения: мне — 2, в моей, мой.

Среди тематических полей этого текста легко выделяются слова со значением **время** (*лета, минувшие, грядущее, дни, сулит*), **вино** (*вино, похмелье, смутное, веселье, печаль, старе, сильней*), **чувства, душевные состояния** (*безумные, угасшее, веселье, тяжело, печаль, смутное, уныл, горе*).

Остальные слова, входящие в словарь этой строфы, — *путь, волнуемое море, труд* — в пределах этого фрагмента как будто не образуют тематических полей, если исходить из их лексических значений в общеязыковом словаре. Однако, кроме слов, обозначающих время, большинство слов в этом фрагменте текста употреблено в переносном, метафорическом значении. И слова, не являющиеся синонимами в языковых словарях, оказываются таковыми в словарях литературных жанров и направлений. В поэтическом словаре пушкинской эпохи общепринятыми были уподобления *жизнь — море, жизнь — путь, жизнь — пир*¹. Последнее уподобление порождало также образы *чаша бытия, пить восторги и любовь, чаша жизни* и образ *вина* как символа жизни.

Таким образом, в первой строфе «Элегии» представлены три символа жизни: *вино (похмелье), путь и море*. Так готовится восклицание, которым начинается вторая строфа стихотворения: «Но не хочу, о други, умирать; / Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать».

В то же время, при всей традиционности метафорики жизни в «Элегии», Пушкин совершает незаметный, но весьма важный парадоксальный семантический сдвиг в поэтическом словоупотреблении. В традиционном поэтическом словаре *вино* означало радость и упоение жизнью, *похмелье* же связывалось с неприятными, негативными состояниями. Между тем в «Элегии» *похмелье* связывается с *весельем*, а *вино* — с печалью. Такое изменение семантических связей выявляет глубинную тему стихотворения: истинное содержание духовного мира личности — не преходящие удовольствия, а пережитые страдания и боль. Так в поздней лирике Пушкина происходит постепенное переосмысление и трансформация традиционной системы поэтических значений.

Основные метафорические архетипы

История поэзии знает и такие эпохи, в которые, напротив, ценились в первую очередь новаторская смелость и оригинальность, а традиционные поэтические средства воспринимались как

¹ См. указатель основных метафорических, перифрастических сочетаний и символов в кн.: Григорьева А.Д., Иванова Н.Н. Поэтическая фразеология Пушкина. — С. 6, 378—388.

«банальности» или «штампы». Но и в эти эпохи традиционные метафорические образы не исчезали, а подвергались значительной трансформации, делающей их обновленными до неузнаваемости. В. М. Жирмунский описал такую трансформацию на материале поэзии символистов, в частности лирики Александра Блока: «Мы называем метафорой употребление слова в измененном значении (т. е. “в переносном смысле”), основанное на сходстве. Так, звезды напоминают жемчуг; отсюда метафоры — “жемчужные звезды”, звезды — “жемчужины неба”. Небо напоминает голубой свод, купол или чашу; обычные метафоры литературного языка — “небесный свод”, “небосвод”, “небесный купол”; более редкая, специально поэтическая метафора — “небесная чаша”. Оба метафорических ряда могут вступить в соединение; тогда звездное небо становится — “жемчужной чашей”. Такое метафорическое иносказание обладает способностью к дальнейшему самостоятельному развитию, следуя внутреннему имманентному закону самого поэтического образа. Если небо — жемчужная чаша, то чаша может быть наполнена “лазурным вином”; поэт, охваченный перед ночным небом волнением мистического чувства, общаясь с таинственной жизнью природы, “из жемчужной чаши пьет лазурное вино”. Последовательно развиваясь, метафорическое иносказание развертывается в самостоятельную тему целого стихотворения; в таких метафорических темах, из простого иносказательного эпитета или глагола, употребленного в переносном смысле (“жемчужные звезды”), метафора становится как бы поэтической реальностью»¹.

Однако, при всех множественных трансформациях традиционных метафорических значений, в европейской (в том числе и русской) поэтической культуре они группируются вокруг нескольких основных *семантических архетипов*, или *кодов*, сформировавшихся еще в фольклоре и литературе древности².

Первую группу семантических архетипов, уходящих корнями в мифопоэтические представления древних эпох, можно назвать «**Природа и космос**» (природный код). На сопоставлениях и отождествлениях человека с растениями, животными, светилами (солнце, луна, звезды), стихиями природы (ветер, огонь, вода, океан, море, река, погодные явления — дождь, снег, метель, гроза, и т. п.) основывается фольклорная образность (в главе четвертой мы будем подробно говорить о них в связи с развитием темы в форме параллелизма), но они так или иначе использовались на всех этапах литературного развития поэтами всех литературных направлений.

¹ Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. — СПб., 1922. — С. 41—42.

² См. аналогичный подход к проблеме «образных парадигм» в кн.: Павлов И. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. — М., 1995. Однако набор «образных парадигм» (инвариантов, метафорических архетипов) в книге иной, и классификация проводится по другим основаниям.

К этой же группе относятся и так называемые «календарные» метафоры — сопоставления человеческой жизни или душевных состояний с чередованием времен суток или времен года. «Природная» метафорика неоднократно описывалась в работах по исторической поэтике, в исследованиях риторических «общих мест», или «топосов» в европейской культуре, в фольклористике¹.

Вторую группу метафорических архетипов можно объединить под названием «Социальное. Эпическое» (эпический, или социальный код). Метафоры, входящие в эту группу, очевидно, представляют собой «свернутые» сюжетные ситуации, зародившиеся в эпосе: **битва** (война, бой, боец, солдат, меч, стрела, поле брани, гром, кровь, огонь, победа, лавры, поражение, трубы, полководцы и т. п.), **странствие** (дорога, путь, отъезд, возвращение, порог, ворота, вехи, путник, путешественник, «телега жизни», морское плавание, корабль, лодка и т. п.), **нир** (питье вина, чаша, бокалы, застолье, еда, огонь, хмель, похмелье и др.). К социальным метафорам могут быть отнесены и образы **дома** (кров, порог, стены, окно, строительство и т. д.) с многообразными модификациями (например, храм).

Третья группа метафорических архетипов «Земледелие» (посев, пашня, произрастание, созревание, жатва, сбор урожая, рождение, смерть) занимает переходное место между природными и социальными семантическими рядами. К этому комплексу образов можно отнести и природные «календарные» метафоры: времена года, времена суток (весна, лето, осень, зима, утро, заря, рассвет, восход, день, полдень, сумерки, вечер, закат, ночь, полночь, тьма и т. д.).

Столь же закономерно, при всем многообразии материала, можно выделить и типы *обозначаемых* объектов: человек, его внешность и душевные состояния (любовь, ненависть, радость, скорбь, тоска и т. п.), жизнь, смерть.

Проблема происхождения и значения социальных и «земледельческих» метафор была поставлена в работах О. М. Фрейденберг².

¹ См., напр.: Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 125—199; Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. — М., 2000. — С. 5—91; Франк-Каменецкий И. Г. Вода и огонь в библейской поэзии // Яфетический сборник. — Т. 3. — Л., 1925. — С. 125—164; Он же. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии // Язык и литература. — Т. 4. — Л., 1929. — С. 123—170; Он же. К вопросу о развитии поэтической метафоры // От слова к смыслу: Проблемы тропогенеза. — М., 2001. — С. 28—80; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997; Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. — М., 1995. — С. 575—622; Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. — Bern, 1948.

² См.: Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.

Описанию отдельных метафор этого ряда посвящен целый ряд работ о поэтике жанров, исторической семантике¹. Однако целостного и систематического описания метафорических архетипов до сих пор не существует. Жизнь каждого из этих семантических рядов, их эволюция на разных этапах культурного развития представляет собой важную проблему для исторической поэтики.

Приведем лишь один пример. Для элегической поэтики весьма характерно сопоставление уходящей жизни с осенью в природе, с падением листьев, увядшими цветами и т. п. С таким же уподоблением мы встречаемся в известном стихотворении С. Есенина:

Отговорила роща золотая
Березовым веселым языком,
И журавли, печально пролетая,
Уж не жалеют больше ни о ком.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.
О всех ушедших грезит конопляник
С широким месяцем над голубым прудом.

Стою один среди равнины голой,
А журавлей относит ветер вдаль.
Я полон дум о юности веселой,
Но ничего в прошедшем мне не жаль.

Не жаль мне лет, растроченных напрасно,
Не жаль души сиреневую цветь.
В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть.

Не обгорят рябиновые кисти,
От желтизны не пропадет трава.
Как дерево роняет тихо листья,
Так я роняю грустные слова.

И если время, ветром разметая,
Сметет их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

Стихотворение действительно использует привычный для элегии «природный» код, а также столь же традиционную метафору «жизнь — странствие». Однако, при всей традиционности таких

¹ См., напр.: Мельникова Е. А. Тема пира и дихотомия героического мира англосаксонского эпоса // Литература в контексте культуры. — М., 1986. — С. 16—29; Русские пиры: Альманах «Канун». — СПб., 1998. — Вып. 3.

уподоблений, стихотворение Есенина заметно отличается от элегии пушкинского времени. Как ни часты у Пушкина, Баратынского, Жуковского сравнения уходящей молодости с наступлением осени, но ни в одной из элегий начала XIX в. мы не найдем упоминаний о березе, рябине, сирени («сиреневая цветъ») или коноплянике. Поэтический мир этого времени видит «леса», «рощи», «деревья», но почти никогда не называет этих деревьев. Исключения составляют разве только дубы («дубравы»), ели и сосны. Видение поэта начала XX в. гораздо конкретнее и детальнее («рябиновые кисти»). Конечно, такое подробное «вещное» видение возникло не у одного Есенина, оно вызревало в течение всей второй половины XIX в. у таких разных и не похожих друг на друга поэтов, как Некрасов, Никитин, Фет и др. Именно это обновление «природного» кода делает возможным преодолеть привычные трафареты классического жанра элегии и дать ему новую жизнь.

3. «ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Речевые структуры текста

Анализируя прозаический текст, мы прежде всего выделяем в нем основные речевые структуры: *авторское повествование, прямую речь персонажей* — и, наконец, переходные формы между этими двумя основными структурами: *косвенную и несобственно-прямую речь*¹. Различение этих структур очень важно для правильного понимания авторской позиции и в конечном счете смысла всего произведения. Особенно важно увидеть в авторском повествовании элементы несобственно-прямой речи и отделить ее от речи автора-повествователя, чтобы не происходило смешения точек зрения персонажа и рассказчика.

В поэтическом тексте, на первый взгляд, эта проблема не столь существенна: ведь основная форма лирической речи — монолог, прямая речь в стихах — явление сравнительно нечастое, обычно она встречается в жанрах переходных, близких к эпическим или драматическим — стихотворном диалоге, балладе, рассказе в сти-

¹ *Несобственно-прямая речь* — одна из разновидностей передачи «чужого слова» в авторском повествовании, переходная форма между прямой и косвенной речью. От косвенной речи эта структура заимствует времена и лица местоимений и глаголов, от прямой — лексику, стилистику, синтаксический порядок слов. См. подробнее: Волошинов В.Н. (Бахтин М.М.) Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. — Л., 1929; Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 242—273; Успенский Б.А. Поэтика композиции // Успенский Б.А. Семиотика искусства. — М., 1995. — С. 30—79.

хах, поэме. Однако и в лирическом стихотворении обнаруживаются разнообразные формы включения в авторскую речевую структуру элементов «чужого слова» и различные формы взаимодействия разных «языков» внутри текста.

Стихотворный диалог

Рассмотрим прежде всего сосуществование двух различных «языков» в наиболее эксплицированной форме — в жанре стихотворного диалога.

Обратимся к двум знаменитым диалогам А. С. Пушкина — «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) и «Поэт и толпа» (1828). Оба стихотворения представляют собой так называемые «диалогиманифесты» — программные поэтические декларации в форме спора Поэта с собеседником-профаном (иные варианты: с собеседником-музой, с собеседником-соперником). Противопоставляя поэтаромантика носителям прозаической, житейской точки зрения (Книгопродавец и Чернь), Пушкин создает своего рода «стилистические поединки» (термин Е. Г. Эткинда)¹. В обоих стихотворениях представлены две стилистические системы — традиционная романтическая фразеология и непоэтическая, прозаическая лексика, строго отделенная от канонического поэтического языка.

Первые две реплики в «Разговоре книгопродавца с поэтом» резко противопоставляют прозаизмы одного персонажа и романтические поэтизмы другого.

Книгопродавец

Стишки для вас одна забава,
Немножко стоит вам присесть,
Уж разгласить успела слава
Везде приятнейшую весть:
Поэма, говорят, готова,
Плод новых умственных затей.
Итак, решите; жду я слова:
Назначьте сами цену ей.
Стишки любимца муз и граций
Мы вмиг рублями заменим
И в пук наличных ассигнаций
Листочки ваши обратим...

В первой реплике Книгопродавца обращают на себя внимание подчеркнуто фамильярные сниженные слова, относящиеся к теме «творчество»: *стишки, забава, немножко стоит вам присесть, листочки*. Единственный поэтический фразеологизм — *любимец муз*

¹ Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь: Очерки психопоэтики русской литературы XVIII—XIX веков. — М., 1999. — С. 117—131.

и граций — иронически снижен соседством со *стишками, рублями, пуком наличных ассигнаций, ценой* и т. п.

Реплика Поэта, напротив, представляет собой абсолютно закрытую стилистическую систему, непроницаемую для прозаического слова. Приведем лишь начало первой реплики, выделив курсивом традиционные романтические фразеологизмы:

Поэт

Я был далеко:
Я время то воспоминал,
Когда, надеждами богатый,
Поэт беспечный, я писал
Из вдохновенья, не из платы,
Я видел вновь *приюты скал*
И *темный кров уединенья*,
Где я на *пир воображенья*,
Бывало, *музу призывал*.

Последующие реплики Книгопродавца обнаруживают значительную стилистическую гибкость. Убеждая Поэта в возможности совмещения творческой свободы и житейского практицизма, он насыщает свою речь традиционной романтической лексикой, усваивая тем самым фразеологическую точку зрения собеседника:

Но слава заменила вам
Мечтанья тайного отрады:
Вы разошлись по рукам,
Меж тем как пыльные громады
Лежалой прозы и стихов
Напрасно ждут к себе чтецов
И ветреной ее награды.

<...>

Лорд Байрон был того же мненья;
Жуковский то же говорил,
Но свет узнал и раскупил
• Их сладкозвучные творенья.
И впрям завиден ваш удел:
Поэт казнит, поэт венчает;
Злодеев громом вечных стрел
В потомстве дальном поражает...

Однако реплики Поэта, за исключением последней, прозаической, остаются внутри собственной стилистической системы. Они представляют собой каталог романтических тем: отчуждение поэта от житейской суеты, природная гармония и любовь как источники вдохновения (первая реплика), одиночество и непонятность гения (вторая и последующие реплики):

Блажен, кто про себя таил
Души высокие созданья
И от людей, как от могил
Не ждал за чувство воздаянья!
Блажен, кто молча был поэт
И, терном славы не увитый,
Презренной чернию забытый,
Без имени покинул свет!

Одновременно реплики Поэта — это не только перебор романтических тем, но и устойчивые жанровые романтические комплексы: первая реплика выдержана в духе романтической идиллии, последующие — несомненные романтические элегии с их сетованием на бренность славы и любви, роковое отъединение поэта от «черни»:

Зачем поэту
Тревожить сердца тяжкий сон?
Бесплодно память мучит он.
И что ж? Какое дело свету?
Я всем чужой. Душа моя
Хранит ли образ незабвенный?
Любви блаженство знал ли я?
Тоскою ль долгой изнуренный,
Таил я слезы в тишине?
Где та была, которой очи,
Как небо, улыбались мне?
Вся жизнь, одна ли, две ли ночи?

.....

И что ж? Докучный стон любви,
Слова покажутся мои
Безумца диким лепетаньем.
Там сердце их поймет одно,
И то с печальным содроганьем:
Судьбою так уж решено.
Ах, мысль о той души завялой
Могла бы юность оживить
И сны поэзии бывалой
Толпою снова возмутить!
Она одна бы разумела
Стихи неясные мои;
Одна бы в сердце пламенела
Лампадой чистою любви.
Увы, напрасные желанья!
Она отвергла заклинанья,
Мольбы, тоску души моей:
Земных восторгов излишья,
Как божеству, не нужно ей!..

Иными словами, лексически, стилистически, тематически и жанрово Поэт все время остается внутри традиционного поэтического языка и романтического мироощущения. Книгопродавец же постоянно вводит «вневременное» романтическое слово в прозаизированный контекст современной действительности. Контраст между репликами Книготорговца и Поэта состоит не просто в противопоставлении прозаизированного и традиционного романтического стилей, как это может показаться на первый взгляд, но и в сопоставлении монологически закрытого стиля Поэта диалогизирующемуся на глазах стилю Книгопродавца.

За исключением первой реплики Книгопродавца, во всех последующих «чужое» поэтическое слово сосуществует с прозаизмами таким образом, что ни один из этих «языков» не развенчивает другой, а скорее раскрывает скрытый в нем второй план. Это особенно очевидно при сопоставлении одного и того же ключевого слова в репликах обоих участников диалога. Так, одно из важнейших тематических слов — *слава* — в первой реплике Книгопродавца синонимично «молве» (*Уж разгласить успела слава / Везде приятнейшую весть*), т. е. употреблено в явно сниженном значении.

Во второй реплике Книгопродавца в ответ на рассказ Поэта об одиноком романтическом вдохновении слово *слава* обозначает уже нечто иное: признание, читательскую популярность, успех у публики (*Но слава заменила вам / Мечтанья тайного отрады: / Вы разошлись по рукам*).

Ответная реплика Поэта подхватывает именно это значение «славы» и сразу же отвергает ее как ложную ценность (*И, терном славы не увитый, / Презренной чернию забытый, / Без имени покинул свет*). Знаменательно, что «чтецы» из реплики Книгопродавца (*Меж тем как пыльные громады / Лежалой прозы и стихов / напрасно ждут к себе чтецов*), попадая в речь Поэта, получают синонимические номинации *презренная чернь, низкий невежда, глупец* (*Что слава? шепот ли чтеца? / Гоненье ль низкого невежды? / Иль восхищение глупца?*).

В последней реплике Книгопродавца восклицание Поэта (*Что слава?*) получает новое переосмысление: вслед за Поэтом Книгопродавец готов признать славу ложной ценностью, но одновременно новое значение придается и той абсолютной ценности, которую Поэт противопоставляет славе («свобода»): *В сей век железный / Без денег и свободы нет. / Что слава? — Яркая заплата / На ветхом рубище певца*¹.

Формула, предложенная Книгопродавцем (*Не продается вдохновенье, / Но можно рукопись продать*), на ином уровне воплощена

¹ Ср. точное замечание С. Г. Бочарова «В устах Поэта “свобода” звучит абсолютно и независимо, Книгопродавец же ее возвращает Поэту как относительное понятие, включенное в жизненные зависимости» (Бочаров С. Г. «Свобода» и «счастье» в поэзии Пушкина // Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. — М., 1974. — С. 10).

именно в «стилистическом поединке» участников диалога: позиция Книгопродавца такова, что поэт им воспринимается одновременно и в ипостаси творца, и в определенном социально-профессиональном статусе (в самой номинации «Поэт» действительно есть оба эти значения: «творец» и «профессиональный литератор»). Книгопродавец свободно и гибко переходит от одной его ипостаси к другой, не пытаясь изменить творческий мир поэта. Поэт же ощущает две стихии бытия — творчество и социальную практику — как два параллельных и неслиянных мира. Поэтому все его реплики, кроме последней, не затронуты чужими прозаизмами, и переход к миру житейской прозы совершается в нем не постепенно, как у Книгопродавца, а с помощью резкого стилистического слома. Он попросту отказывается от стихотворной речи, переходя на чистую прозу (*Вы совершенно правы. Вот вам моя рукопись. Условимся*).

Совершенно иной тип «стилистического поединка», усвоения чужой речи — в диалоге Пушкина «Поэт и толпа». В отличие от Книгопродавца Чернь стремится ввести прагматическое прозаическое начало непосредственно в творческую программу Поэта и именно потому вызывает его яростное сопротивление, по сути — решительный отказ от поисков взаимопонимания. Однако общий сюжет стихотворения — две реплики Черни, пытающейся навязать поэту «полезные» программы, и две реплики Поэта, декларирующие полное отчуждение от Черни, — находятся в парадоксальном противоречии со стилистикой диалога. Рассмотрим лексику первой реплики Черни:

«Зачем так звучно он поет?
Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем бренчит? чему нас учит?
Зачем сердца волнует, мучит,
Как своенравный чародей?
Как ветер, песнь его свободна,
Зато, как ветер, и бесплодна:
Какая польза нам от ней?»

В реплике Черни есть лишь одно разговорное слово — *бренчит* и одно из явно непоэтической лексики — *польза*. Вся остальная лексика из первой реплики Черни либо нейтральная, либо традиционная поэтическая фразеология («сердца волнует, мучит, / Как своенравный чародей», «Как ветер, песнь его свободна» и т. д.). Между тем первая реплика Поэта, подхватывая «чужое» слово («Тебе бы пользы всё», «Ты пользы, пользы в нем не зришь»), одновременно насыщается чужеродными прозаизмами («на вес / Кумир ты ценишь Бельведерский», «Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь»).

Вторая реплика Черни вообще не содержит ни одного прозаизма. Даже вместо *пользы* употреблено гораздо более уместное в поэтической речи слово *благо*:

Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца братьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны;
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;
Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки,
А мы слушаем тебя.

И вновь ответная реплика Поэта гораздо интенсивнее включает в себя «непоэтические» слова (*сметают, сор, метлу*), особенно выразительно переплетающиеся с культовой лексикой (*служенье, алтарь, жертвоприношенье, жрецы*):

Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор — полезный труд! —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?

Иными словами, посягательство Черни на «тайную свободу» Поэта, ее попытки проникнуть в пространство поэтического мира становятся неожиданно успешными. Несмотря на внешнее отталкивание Поэта от Черни, речь его на уровне стиля, более глубокого, чем словесные декларации, оказывается пронизанной чужеродными прозаическими элементами, и притом в гораздо большей степени, чем реплики Черни. Язык Поэта, т. е. его внутренний мир, безнадежно утрачивает замкнутость, равенство себе. В диалоге с Книгопродавцем Поэт мог сохранять творческую автономию. «Стилистический поединок» с Чернью грозит разрушить эту независимость изнутри, и по сути дела это нежеланное для Поэта преобразование уже началось. Поэт не только подхватывает слова из «чужого» языка Черни, но и предвосхищает, гиперболизирует возможную прозаизацию собственной речи.

«Чужое слово» в монологическом тексте

Эксплицированный стихотворный диалог, где стилистическая разноголосица соотносится с определенными персонажами, в

лирике встречается не столь уж часто. Гораздо чаще в стихотворении нет другого субъекта речи, кроме автора. В большинстве случаев «чужое слово» в поэтическом тексте — это элемент иной стилистической системы, связанной с определенным поэтическим направлением. Обратимся еще раз к стихотворению В. Маяковского «Послушайте!».

В первых пяти строках этого стихотворения все существительные (*звезды, плевочки, жемчужины*) имеют единый денотат и являются контекстуальными синонимами, каждый из которых — не только знак определенного стиля речи (нейтральный, разговорный, поэтический), но и часть той или иной поэтической системы, более того, определенной картины мира.

Слово *жемчужины* соответствует традиционно-поэтической, романтической картине мира, в которой вполне возможен и нейтральный синоним — *звезды*. Слово *плевочки* переводит тему, имеющую традиционно высокое поэтическое осмысление (*звезды*), в предельно сниженный смысловой ряд. Такое нарочитое снижение традиционно высоких значений — один из излюбленных приемов футуристической поэтики¹. В конфликтном столкновении двух точек зрения — начало развития лирического сюжета стихотворения.

В теоретическом плане проблема «чужого слова» в поэтическом тексте находится в стадии разработки². До сих пор не существует систематического описания формальных, лингвистических показателей, указывающих на присутствие чужеродных элементов в тексте того или иного стихотворения, если оно представляет собой монологическое высказывание. Но все же можно указать на две наиболее наглядные формы существования «чужого слова» в поэтическом тексте.

1. Наличие в словаре стихотворения слов, относящихся к разнородным стилистическим пластам, далеким по своим функциональным признакам. Таково сочетание высокой поэтической лексики с конкретной бытовой или сниженной разговорной в рассмотренных примерах.

2. Наличие в тексте цитат — фрагментов «чужого текста».

Проще всего опознать в тексте *точную цитату, выделенную кавычками или курсивом*. Приведем в качестве примера стихотво-

¹ Ср. замечание В. Шкловского о метафорах Маяковского: «Он видел луну не сверкающей дорогой, легшей по морю. Он видел лунную сельдь и думал, что хорошо бы к той сельди хлеба» (Шкловский В. О Маяковском // Шкловский В. Жили-были. — М., 1966. — С. 275).

² См.: Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. — СПб., 1999. — С. 362—388; Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997.

рение «Из детства» Д. Самойлова, в чьем творчестве цитата как поэтический прием занимает весьма заметное место:

Я — маленький, горло в ангине.
За окнами падает снег.
И папа поет мне: «Как ныне
Сбирается вещей Олег...»

Я слушаю песню и плачу,
Рыданье в подушке душу,
И слезы постыдные прячу,
И дальше, и дальше прошу.

Осеннею мухой квартира
Дремотно жужжит за стеной.
И плачу над брэнностью мира
Я, маленький, глупый, больной.

Третья и четвертая строки первой строфы — начало пушкинской «Песни о вещем Олеге». Помимо графической выделенности эти строки отмечены и стилистически: славянизмы (*как ныне, собирается, вещей*) на фоне бытовой лексики (*горло, ангина, папа*). Цитата появляется в окружении прозаизмов как знак «большого мира», раздвигая рамки бытовой ситуации, которой начинается стихотворение, и подводя к грустному и немного ироническому (именно благодаря крайне далекой дистанции между ситуацией и выводом) обобщению, завершающему текст.

Особо следует выделить стихотворения, приближающиеся к форме *центонов*¹, т. е. целиком строящиеся на монтаже разнородных цитат. Еще совсем недавно такие стихи воспринимались лишь как литературная забава. Однако в современной поэзии начиная с 1980-х гг. такие «монтажные» стихотворения получают все большее распространение. Приведем в качестве примера начало первого стихотворения из цикла Тимура Кибирова «Романсы Черемушкинского района»:

О доблести, о подвигах, о славе
КПСС на горестной земле,
о Лигачеве иль об Окуджаве,
о тополе, лепечущем во мгле.
О тополе в окне моем, о теле,
тепле твоём, о тополе в окне,
о том, что мы едва не с колыбели,
И в гроб сходя, и непонятно мне.

¹ Ср. определение М. Л. Гаспарова: «Центон (от лат. *cento*, род. падеж *centonis* — одежда или одеяло из цветных лоскутков) — стихотворение, целиком составленное из строк других стихотворений» (Краткая литературная энциклопедия. — М., 1975. — Т. 8. — С. 383).

Текст начинается знаменитой строкой из стихотворения Блока, однако следующая строка заставляет переосмыслить слово «слава», включив его в советский лозунг («слава КПСС»), а вслед за лозунгом вновь появляется осколочная цитата из того же стихотворения А. Блока («на горестной земле»). В последних двух строках отрывка соединяются две осколочные цитаты — из «Думы» М. Ю. Лермонтова (ср.: «Богаты мы, *едва не с колыбели*, / Ошибками отцов и поздним их умом») и из «Евгения Онегина» (ср.: «старик Державин нас заметил / *И в гроб сходя*, благословил»).

Странный перечень того, о чем думает или говорит герой стихотворения, включает в себя и имена современников, объединенные разве только общей эпохой, и высокие понятия (*доблесть, подвиги*), и политический лозунг, и поэтические образы (*о тополе, лепечущем во мгле*), и ничем не связанные между собой предметы (*тополь, тело, тепло* и т. п.), и разнородные стихотворные цитаты (правда, две последние — из Лермонтова и Пушкина — как будто соединены общей темой «отцов и детей»). Создается ощущение, что перед нами — образ неготового, не иерархического, не подчиняющегося внешней логике мира, который пока не поддается целостному осмыслению и разгадке (*И непонятно мне*).

Значительно труднее увидеть цитатный слой стихотворения, если *текст-источник присутствует в нем в виде отдельных реалий*, атрибутов, предикатов, имен собственных и т. п.

Рассмотрим словарь стихотворения О. Мандельштама «Когда на площадях и в тишине келейной...».

Когда на площадях и в тишине келейной
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам жестокая зима.

В серебряном ведре нам предлагает стужа
Валгаллы белое вино,
И светлый образ северного мужа
Напоминает нам оно.

Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным дружинам любви
Янтарь, пожары и пиры.

Им только снится воздух юга —
Чужого неба волшебство, —
И все-таки упрямая подруга
Откажется попробовать его.

В словаре стихотворения отчетливо выделяется несколько тематических полей:

северное, зимнее — зима, стужа, холодный, северный;

светлое — чистый, серебряное, белое, светлый, пожары;
скандинавское — рейнвейн, Валгалла, северный, муж, скальды, дружины, янтарь, пиры;

пир — рейнвейн, серебряное ведро, белое вино, радости, игра, пиры, попробовать;

огонь, юг — пожары, юг, чужое небо, волшебство.

Среди выделенных тематических полей по меньшей мере одно — **скандинавское** — сразу же указывает на чужой текст-источник: скандинавскую мифологию (Валгалла), возможно, образы музыкальных драм из тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», в которой также очень важен образ Валгаллы — царства мертвых, где вечно пируют погибшие герои. Именно этот образ соединяет скандинавские мотивы с тематическим полем «пир». Менее очевиден цитатный слой из другого текста-источника — монолога Вальсингама из «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы», в котором устанавливается параллелизм образов «могущей Зимы», ведущей «свои косматые дружины», и идущей на мир «царицы грозной, Чумы» («Как от проказницы Зимы, / Запремся также от Чумы»). Несмотря на то, что в тексте стихотворения чума не называется, соседство образов *зимы*, *пиров* и *северных дружин* дают возможность сопоставить его фрагмент с началом монолога Вальсингама:

Когда *могущая Зима*,
Как бодрый вождь, ведет сама
Свои косматые *дружины*
Своих морозов и снегов, —
Навстречу ей трещат камины,
И весел зимний *жар пиров*.

(А. С. Пушкин)

Когда на площадях и в тишине келейной,
Мы сходим медленно с ума,
Холодного и чистого рейнвейна
Предложит нам *жестокая зима*.
<...>

Но северные скальды грубы,
Не знают радостей игры,
И северным *дружинам* любви
Янтарь, *пожары* и *пиры*.

(О. Мандельштам)

Приведенные тексты-источники не просто отсылают к определенным культурным традициям, но и позволяют осмыслить логику соединения разнородных мотивов в стихотворении Мандельштама.

Стихотворение «Когда на площадях и в тесноте келейной...» начинается на первый взгляд с обычного для русской анакреонтики противопоставления зимней стужи и пирушки, заставляю-

щей забыть о морозах («Когда на площадях и в тишине келейной / Мы сходим медленно с ума, / Холодного и чистого рейнвейна / Предложит нам жестокая зима»). Но необычно уже то, что вино, которое в традиционном развитии поэтической темы побеждает зимнюю стужу, у Мандельштама предлагает сама зима, стужа («В серебряном ведре нам предлагает стужа / Валгаллы белое вино»). Необычным выглядит и отказ героини от вина в финале стихотворения («И все-таки упрямая подруга / Откажется попробовать его»). Вино в этом стихотворении — это вино из царства мертвых, вино Валгаллы, смертная чаша, а значит, перед нами не обычная дружеская пирушка, не уход от зимы, а переход в ее мир. Герои стихотворения оказываются в мире, где смерть (чума) становится не финалом, завершившим «праздник жизни», а повседневным состоянием. Действие стихотворения разворачивается не просто на границе между миром живых и миром мертвых, а в атмосфере почти утраченной границы между мирами, когда мир смерти и мир жизни едва ли не меняются местами.

Функции «чужого слова» в лирическом стихотворении, как мы видели, весьма многообразны. Наиболее типично использование стилистически чужеродных элементов как средства полемики (ср. «стилистические поединки» в диалогах Пушкина и сопоставление слов из разных стилистических систем в стихотворении Маяковского «Послушайте!»). Особенно ощутима полемическая функция в пародийных жанрах. Приведем в качестве примера отмеченный еще К. И. Чуковским¹ отрывок из шуточного стихотворения М. Исаковского «В позабытой стороне...»:

В позабытой стороне,
В Заболотской волости,
Ой, понравилась ты мне
Целиком и полностью.

Как пришло — не знаю сам —
Это увлечение.
Мы гуляли по лесам
Местного значения.

В словаре этого текста отчетливо выделяется лексика и фразеология делового, канцелярского стиля (*волость, целиком и полностью, местного значения*), сочетающаяся с элементами фольклора (*в позабытой стороне, ой, понравилась ты мне*). Комический эффект создается как сочетанием обычно не сочетаемых стилей, так и резким несоответствием лексики стихотворения его содержанию.

Однако «чужое слово» в поэтическом тексте может не противопоставлять, а, напротив, сопрягать, соединять разнородные сти-

¹ См.: Чуковский К. И. Живой как жизнь. — М., 1962.

листоческие пласты. Рассмотрим отрывок из стихотворения Н. Заболоцкого «Читайте, деревья, стихи Гезиода»:

Читайте, деревья, стихи Гезиода,
Дивись Оссиановым гимнам, рябина,
Не меч ты поднимешь сегодня, природа,
Но школьный звонок под щитом Кухулина.
Еще заливаются ветры, как барды,
Еще не смолкают березы Морвена,
Но зайцы и птицы садятся за парты
И к зверю девятая сходит Камена.
Березы, вы школьницы! Полно калякать,
Довольно скакать, задирая подолы!
Вы слышите, как через бурю и слякоть
Ревут водопады, спрягая глаголы.

В тексте прежде всего выделяется группа собственных имен (*Гезиод, Оссиан, Кухулин, Морвен, Камена*), отсылающих к определенным культурным традициям и — шире — к миру человеческой культуры в целом. К этим словам примыкает и традиционно-поэтическая лексика (*гимны, меч, бард, щит*). Конкретная лексика, называющая природные явления (*деревья, рябина, ветры, березы, зайцы, птицы, буря, слякоть, водопады*), составляет второй стилистический пласт; «школьная лексика» (*школьный звонок, парты, школьницы, спрягая глаголы*) — третий и, наконец, сниженная разговорная лексика (*полно калякать, скакать, задирая подолы*) — четвертый.

Чужеродность указанных стилистических пластов достаточно ощутима: все они соотносятся именно как разные типы «чужого слова», отсюда и шутливый тон стихотворения. И все-таки в тексте очевидна иная тенденция — объединение чужеродных пластов в новое стилевое целое. Так на стилистическом уровне находит свое выражение мысль поэта о будущем — ожидаемом единстве человеческой культуры и стихийной природы, о «воспитательном» воздействии человеческого разума на «непросветленную» природу.

* * *

Приведенные примеры отнюдь не исчерпывают всех возможных случаев функционирования «чужого слова» в поэтическом тексте. Работа над этим аспектом словаря лирического стихотворения выходит за пределы одного текста, требует активного привлечения экстралингвистических факторов: фразеологии определенной поэтической системы, фактов истории языка художественной литературы, текстов-источников и т.п. Именно на данном этапе анализа поэтического текста особенно ощутимой становится семантическая осложненность каждого слова, и лишь осознав ее, читатель приближается к адекватному пониманию смысла лирического стихотворения.

Литература

- Белый Андрей. Поэзия слова. — Пг., 1922.
- Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997.
- Гаспаров М. Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 160 — 161.
- Гаспаров М. Л. «Когда волнуется желтеющая нива...»: Лермонтов и Ламартин; Фет безглагольный: (Композиция пространства, чувства и слова) // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М., 1995.
- Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Поэтическая фразеология Пушкина. — М., 1969.
- Жирмунский В. М. Поэзия Александра Блока. — СПб., 1922.
- Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М., 1986.
- Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю., Бакина М. А., Виноградова В. Н., Фатеева Н. А. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. — М., 1995.
- Левин Ю. И. О. Мандельштам: Разбор шести стихотворений // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М., 1998.
- Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. — М., 1966.
- Левин Ю. И. О частотном словаре языка поэта // Russian Literature. — 1972. — № 2.
- Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. — М., 1995.
- Эткинд Е. Г. Слово и контекст // Эткинд Е. Г. Материя стиха. — СПб., 1998.

Глава III

ГРАММАТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

До сих пор, анализируя словарь лирического стихотворения, мы обращали внимание только на лексические и коннотативные значения слов, отвлекаясь от их грамматических характеристик. Между тем морфологические и синтаксические значения играют в смысловой организации текста не меньшую роль, чем тематические поля.

1. НАУКА О «ГРАММАТИКЕ ПОЭЗИИ»

Грамматика поэтического текста стала предметом изучения лингвистов и литературоведов сравнительно недавно. Еще в начале XX в. наблюдения над грамматикой стихотворения сводились к выделе-

нию стилистических фигур (анафор, эпифор, параллелизм, хиазм, риторических обращений, эллипсов и т. п.), а также архаических или разговорных форм, так или иначе отличающихся от интуитивно ощущаемой литературной нормы. Показательно, например, что Л. В. Щерба в 1922 г., демонстрируя возможности лингвистического толкования текста на примере стихотворения Пушкина «Воспоминание», в разделе «Замечания по морфологии, синтаксису и словарю» отметил лишь стилистически маркированные синтаксические явления. Речь идет о многочисленных инверсиях, позволяющих, по мнению Л. В. Щербы, достичь максимальной «компактности» стихотворного синтаксиса¹.

Правда, во втором «опыте» лингвистического толкования стихотворений — ««Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом» (1926) — Л. В. Щерба уделил грамматической структуре текста гораздо больше внимания. В частности, было показано, как коренным образом меняет смысл текста несовпадение грамматического рода в русском слове «сосна» и немецком *der Fichtenbaum*: «Мужеский род (*Fichtenbaum*, а не *Fichte*) не случаен... в своем противоположении женскому роду *Palme* он создает образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной женщине. Лермонтов женским родом *сосны* отнял у образа всю его любовную устремленность и превратил сильную мужскую любовь в прекраснородушные мечты»². Русские переводчики, стремясь сохранить смысловую структуру стихотворения Г. Гейне, были вынуждены жертвовать лексической точностью ради точности грамматической, превращая сосну в кедр (Ф. Тютчев, А. Майков) или дуб (П. Вейнберг, А. Фет).

Однако необходимость систематического изучения грамматики поэтического текста получила теоретическое обоснование лишь в работах Р. Якобсона в конце 1950-х — начале 1960-х гг.³, прежде всего в его статье «Поэзия грамматики и грамматика поэзии». К пониманию особой роли поэтической грамматики ученый пришел во время редакторской работы над чешским Собранием сочинений Пушкина. Несмотря на усилия чешских переводчиков сохранить фонетический и образный строй стихотворений, переводы производили «сокрушающее впечатление глубокого разрыва с оригиналом, в силу неумения или же невозможности воспроизвести грамматический

¹ Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений: I. «Воспоминание» Пушкина // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М., 1957. — С. 39—44.

² Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений: II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — С. 98—99.

³ Историю становления этого направления в лингвистической поэтике см. в статье: Шапир М. «Грамматика поэзии» и ее создатели // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. — Т. 46. — № 3. — 1987. — С. 221—236.

строй стихотворения»¹. В результате многочисленных анализов пушкинских стихотворений Р. Якобсон сделал обоснованный вывод: «Контрасты, сходства и смежности различных времен и чисел, глагольных видов и залогов приобретают впрямь руководящую роль в композиции отдельных стихотворений; выдвинутые путем взаимного противопоставления грамматические категории действуют подобно поэтическим образам; в частности, искусное чередование грамматических лиц становится средством напряженного драматизма»².

В отличие от Р. Якобсона, сосредоточившего свое внимание на грамматике отдельного поэтического текста, авторский коллектив труда «Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста» (М. Л. Гаспаров, Ж. А. Дозорец, И. И. Ковтунова, Н. А. Кожевникова, Е. В. Красильникова, О. Н. Панченко, Т. В. Скулачева) избрал иной аспект — «влияние на грамматику тех характеристик поэтического языка, которые определяют его специфическую природу: это стихотворная форма и особые способы смыслообразования»³. Три главы коллективной монографии последовательно рассматривают проблемы влияния на грамматику стихотворной формы, взаимосвязи поэтической семантики и грамматики поэтического и общелитературного языка. Перечень разделов внутри каждой главы дает представление о многообразии частных аспектов этой огромной темы: ритм и синтаксис в свободном стихе, ритмико-синтаксические формулы в русской лирике конца XIX — начала XX в., симметричные и асимметричные конструкции в синтаксисе лирики, номинативные и инфинитивные ряды в строе стихотворения, принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения, тропы и грамматические структуры, и др.

Подчеркнем: и в том и в другом случае речь идет не только о стилистически маркированных грамматических явлениях, устаревших или внелитературных формах и т. п., а о значимости всего грамматического строя текста для понимания его глубинного смысла, иными словами — о семантической сложности грамматики поэзии.

2. СЕМАНТИКА ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ

Именной и глагольный стили

Исследования в области лингвистической поэтики последних десятилетий выявили ряд типичных разновидностей «граммати-

¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М., 1983. — С. 462.

² Там же.

³ Очерки истории русской поэзии XX в.: Грамматические категории. Синтаксис текста. — М., 1993. — С. 12.

ческой формульности», синтаксических конструкций, повторяющихся во многих текстах. В частности, было обращено внимание на тексты или фрагменты текстов, которые состоят из сплошных назывных, номинативных предложений (*именной, безглагольный стиль*), а также на тексты, образованные цепочками инфинитивных конструкций или перечислением действий (*глагольный стиль*)¹.

По наблюдениям О. Н. Панченко, композиционная роль номинативных и инфинитивных рядов в тексте имеет определенную тематическую характеристику. Иными словами, можно говорить о двух семантических моделях текста: «Если номинативный ряд служит для обозначения временных и пространственных координат, того или иного предметного ряда — сложного ассоциативно-смыслового плана, косвенно выражая состояние лирического героя (из окружающего мира выделяются лишь те реалии, которые попадают в поле зрения лирического субъекта), то инфинитивный ряд вследствие модальной перспективы более тесно связан с выражением состояния лирического героя»².

О безглагольных стихотворениях А. А. Фета («Чудная картина...», «Это утро, радость эта...», «Шепот, робкое дыханье...», «Только в мире и есть, что тенистый...») уже говорилось в названной статье М. Л. Гаспарова, ставшей своего рода эталоном филологического анализа стихотворного текста. В тезисах, предшествовавших публикации этих анализов, были выделены «три основы лирической композиции», реконструируемые при таком подходе: 1) точка зрения, 2) поле зрения, 3) движение зрения³. Продемонстрируем применение этой методики при анализе «номинативного» стихотворения В. Брюсова (1899):

Зодчество церковей старинных,
Современный прихотливый свод,
Много зданий — высоких, длинных,
Улицы неуверенный поворот.

Проходящих теней вереница,
Отрывки неугаданных слов,

¹ См.: Гаспаров М. Л. Фет безглагольный // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М., 1995. — С. 139—149; Лотман М. Ю. Именной и глагольный стили // Учебный материал по анализу поэтических текстов. — Таллин, 1982. — С. 25—31; Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. — М., 1986. — С. 146—165; Панченко О. Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строю стихотворения // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Грамматические категории. Синтаксис текста. — М., 1993. — С. 81—100.

² Панченко О. Н. Номинативные и инфинитивные ряды в строю стихотворения. — С. 88.

³ См.: Гаспаров М. Л. К анализу композиции лирического стихотворения // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — С. 160—161.

Женские мимолетные лица
И смутная память шагов.

Стихотворение состоит из восьми назывных (номинативных) предложений. Каждое предложение равно строке. Синтаксис каждого отдельного предложения прихотливо варьируется: субъект + дополнение + определение, определение + субъект, субъект + определение, субъект + определение + дополнение и т. п. Однако все конструкции объединяет общий признак — безглагольность. В таких случаях внимание читателя сосредоточивается на лексической семантике главных и косвенных членов предложения.

В первой строфе чередуются общий панорамный взгляд в нечетных строках (множественное число *церквей* и *зданий*) и остановки взгляда на единичных предметах в четных строках (*свод*, *поворот*). Все определения, кроме последнего, фиксируют либо пространственные (*прихотливый*, *высоких*, *длинных*), либо временные (*старинных*, *современный*) объективные характеристики увиденного. И лишь последнее определение — *неуверенный* — оказывается субъективной, психологической оценкой пространства и меняет характер того, что попадает в поле зрения и оценивается во второй строфе.

Если в первой строфе взгляд скользит по уличным архитектурным сооружениям — в поле зрения попадают неподвижные, четко увиденные **предметы**, то пространство второй строфы *суживается*: лирический субъект видит то, что находится прямо перед ним, — и *психологизируется*: оно заполнено фрагментарными **впечатлениями** от движущихся встречных прохожих.

В первой строке даны смутные внешние контуры (*теней вереница*), во второй — столь же неопределенные слуховые впечатления (*отрывки... слов*), в третьей — внешние впечатления обретают большую конкретность (*женские... лица*). Большая часть определений во второй строфе — не столько объективная характеристика, сколько описание субъективных переживаний (*неугаданных*, *мимолетные*). Наконец, в последней строке грамматический акцент сделан на слове *память* — действие стихотворения окончательно перенесено во внутренний мир лирического субъекта. Такой переход от внешних впечатлений к внутреннему миру субъекта стихотворения мы, вслед за М. Л. Гаспаровым, будем называть **интериоризацией**¹.

Обратимся к **глагольной инфинитивной грамматической модели лирического стихотворения**. Одним из первых в русской лирике эту модель стал использовать А. А. Фет («Одним толчком согнать ладью живую...»²), встречаются они и у А. Блока («Грешить

¹ См.: Гаспаров М. Л. К анализу композиции лирического стихотворения. — С. 161.

² См. анализ его грамматической структуры: Григорьева А. Д. Слово и образ Фета («Вечерние огни») // Григорьева А. Д., Иванова Н. Н. Язык поэзии XIX—XX вв.: Фет. Современная лирика. — М., 1985. — С. 113—114.

бесстыдно, непробудно...»), И. Анненского («Кулачишка»), В. Брюсова («Засыпать под рокот моря...»), А. Ахматовой («Просыпаться на рассвете...»), и у многих современных поэтов, например у С. Гандлевского («Устроиться на автобазу...»). Рассмотрим в качестве примера стихотворение Блока «Грешить бесстыдно, непробудно...»:

Грешить бесстыдно, непробудно,
Счет потерять ночам и дням,
И с головой, от хмеля трудной,
Пройти стороной в Божий храм.

Три раза преклониться долу,
Семь — осенить себя крестом,
Тайком к заплеванному полу
Горячим прикоснуться лбом.

Кладя в тарелку грошик медный,
Три, да еще семь раз подряд
Поцеловать столетний, бедный
И зацелованный оклад.

А воротясь домой, обмерить
На тот же грош кого-нибудь,
И пса голодного от двери,
Икнув, ногою отпихнуть.

И под лампадой у иконы
Пить чай, отщелкивая счет,
Потом переслужить купоны,
Пузатый отворив комод.

И на перины пуховые
В тяжелом завалиться сне... —
Да, и такой, моя Россия,
Ты всех краев дороже мне.

(1914)

Почти все стихотворение состоит из безличных инфинитивных конструкций. И лишь в двух финальных строках грамматическая инерция резко ломается: появляется не обозначаемый прежде субъект речи (*мне*) и единственная во всем тексте личная грамматическая конструкция с грамматическим субъектом (*Россия, ты*). Лишь финальные строки позволяют понять, что персонаж, описываемый инфинитивными конструкциями с неопределенной модальностью, и лирический субъект резко противопоставлены друг другу.

Временной план и субъектная структура стихотворения

Обратимся теперь к более сложным грамматическим моделям. Проследим **употребление категорий времени, залога и лица** в сти-

хотворении А. С. Пушкина «К Чаадаеву», анализ которого с точки зрения словаря и рифмы был представлен ранее.

В тексте четко выделяются три временных пласта: от прошлого (строки 1—4) к настоящему (5—12) и от него к будущему (13—21). Каждому временному пласту соответствует грамматическое время: глаголы употреблены соответственно в прошедшем (*нежил, исчезли*), в настоящем (*горит, внемлем, ждем, ждет*), в будущем времени и императиве, который также связан с категорией будущего (*посвятим, верь, взойдет, воспрянет, напишут*). Тема времени не образует в этом стихотворении значительного тематического поля и на уровне лексики выражена неявно. Однако она становится одной из самых значимых тем стихотворения на уровне грамматики. При этом композиционное распределение глагольных времен в тексте обнаруживает ту же трехчастность, которую мы выявили на уровне рифмы.

По наблюдениям Т. И. Сильман, такое расположение временных планов «(прошедшее—настоящее—будущее + обобщение)» является «наиболее естественным» для лирического стихотворения, хотя «могут встречаться и противоположные модели (будущее—настоящее—прошедшее + обобщение), а также любые их сочетания, усеченные или расширенные»¹.

Укажем на качественно иную **роль личных местоимений в поэтическом тексте**, по сравнению с прозаическим. Если в прозе главная функция местоимений — заместительная, то в лирическом стихотворении местоимения выступают в качестве *основной номинации* персонажей текста. «Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни (при том в ее наиболее интенсивных стадиях), лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою, исходя из глубины и конкретной единичности изображаемой ситуации, нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно, чтобы были упомянуты «я», «ты», «он», «она» и т. д.»². Безымянность лирического субъекта оказывается средством обобщения, универсализации сюжета стихотворения. Вот почему анализ личных местоимений в соотношении с семантикой глаголов текста³ подводит к пониманию его субъектно-объектной организации.

Как видно из словаря стихотворения «К Чаадаеву», в нем трижды повторяется местоимение *мы*, объединяющее автора и адреса-

¹ Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л., 1977. — С. 15.

² Там же. — С. 37.

³ Говоря о семантике глаголов, мы будем иметь в виду прежде всего различие между глаголами внутреннего состояния (*знаю, люблю, кажется, помню, жду* и т. п.) и глаголами внешнего действия (*говорит, идет, встает, поет* и т. п.). Как отмечает Б. А. Успенский, именно употребление таких глаголов является формальным признаком внутреннего или внешнего описания персонажей в тексте (см.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. — С. 112—113).

та послания. В первых четырех строках это местоимение дано в косвенном падеже при глаголе (*Недолго нежил нас обман*), автор и адресат выступают в роли пассивного объекта действия. В строке *Но в нас горит еще желанье* (5) местоимение по-прежнему стоит в косвенном падеже, а глагол формально относится к 3-му лицу, однако предлог *в* и семантика глагола, обозначающего внутреннее состояние, переносят действие во внутренний мир персонажей и подготавливают появление глагола 1-го лица множественного числа (*внемлем*), а затем и местоимение *мы* в именительном падеже: из пассивных объектов действия автор и адресат превращаются в активных субъектов, происходит переход из сферы внешнего в сферу личного, внутреннего.

В строке *Мой друг, отчизне посвятим* (15) глагол по-прежнему дается в 1-м лице множественного числа (*посвятим*), однако сопровождается обращением *мой друг*: в тексте впервые появляется притяжательное местоимение 1-го лица единственного числа — наметилась дифференциация автора и адресата. Эту дифференциацию можно было бы считать риторическим приемом, если бы в следующей строке *Товарищ, верь: взойдет она* (17) дифференциация не углубилась: лирический субъект окончательно отделил себя от адресата, обращение *товарищ* сопровождается уникальным для всего стихотворения императивом единственного числа *верь*.

Чтобы объяснить смысл дифференциации автора и адресата в последней части стихотворения, необходимо обратиться к внетекстовым факторам. Можно предположить, что перед нами — скрытый полемический прием, относящийся к пессимистической оценке П. Чаадаевым исторического будущего России (вспомним: в сфере прошлого и настоящего, в первых двух частях послания, автор и адресат выступают как единое *мы*, дифференциация начинается лишь в сфере будущего)¹.

Методика анализа

Проследим употребление **категории времени, залога и лица** в стихотворении А. С. Пушкина «Элегия» (1830):

- (1) Безумных лет угасшее веселье
- (2) Мне тяжело, как смутное похмелье.
- (3) Но, как вино — печаль минувших дней
- (4) В моей душе чем старе, тем сильней.
- (5) Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе
- (6) Грядущего волнуемое море.

¹ О противопоставлении исторического пессимизма Чаадаева пушкинскому взгляду на русскую историю см. подробнее: Пугачев В. В. Пушкин и Чаадаев // Искусство слова. — М., 1973. — С. 102—104, 106.

- (7) Но не хочу, о други, умирать;
- (8) Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать,
- (9) И ведаю, мне будут наслажденья
- (10) Меж горестей, забот и треволенья:
- (11) Порой опять гармонией упьюсь,
- (12) Над вымыслом слезами обольюсь,
- (13) И может быть — на мой закат печальный
- (14) Блеснет любовь улыбкою прощальной.

Сюжет стихотворения развивается во времени. Т. И. Сильман описывает подобную модель временной композиции стихотворения: «“Основная точка отсчета” в таких случаях — настоящее время; презенс изложения, из нее излучаются воспоминания о прошлом, мечты о будущем; рядом с презенсом “точки отсчета” “течет” настоящее и рождается итоговое обобщение»¹.

В «Элегии» выделяются два грамматических времени: настоящее (строки 1—8) и будущее (строки 9—14). Однако обращает на себя внимание соотношение грамматического времени и лексической семантики. Начало первой строфы (1—4) воплощает прошлое в соотношении с настоящим (*Безумных лет угасшее веселье / Мне тяжело; Печаль минувших дней / В моей душе чем старе, тем сильней*): настоящее выражено грамматически (*Мне тяжело*), а прошлое лексически.

Следующие 4 строки — конец первой и начало второй строфы — воплощают настоящее, соотношенное с будущим (*Сулит мне ... грядущего волнуемое море; Не хочу ... умирать; Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать*). И вновь настоящее выражено грамматически, а будущее — лексически².

Последние 6 строк — сфера чистого будущего. Однако последние две строки, благодаря вводной конструкции *И может быть*, утрачивают категорическую однолинейность и придают завершению стихотворения сослагательную модальность.

¹ Сильман Т. И. Заметки о лирике. — С. 14—15.

² Ср. наблюдения М. Л. Гаспарова о «совмещении временных планов» как особой индивидуальной черте элегий Пушкина: «...У Пушкина на первый план выдвигается то, что для Баратынского было второстепенным: тема, сформулированная в начале стихотворения и затем варьируемая с переменных точек зрения, прежде всего через смену подлежащих “я—ты” и смену временных планов “настоящее—прошедшее—будущее” (причем особенно важную роль часто играют перфект, занимающий место на стыке планов прошедшего и настоящего, и императив — на стыке настоящего и будущего)». Ср. также тематическую интерпретацию различных вариантов совмещения времен: «Если прошлое, вставленное в рамку настоящего или будущего есть воспоминание, то будущее, вставленное в рамку настоящего или прошлого, есть ожидание» (Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии: (Индивидуальный стиль в жанровом стиле) // Контекст-1988: Литературно-теоретические исследования. — М., 1989. — С. 48, 51).

Помимо сложного временного плана в стихотворении обращает на себя внимание и смена грамматических субъектов, особенно наглядно проявляющаяся в смене личных местоимений, глагольных лиц и в сказуемых текста.

В первой строфе местоимение *я* выступает лишь в косвенном падеже (*мне тяжело, сулит мне*). Первые четыре строки вообще лишены глагольных сказуемых, в них господствуют безличные конструкции, сказуемые выражены краткими прилагательными (*тяжело, чем старе, тем сильнее, уныл*): это не активное волевое действие, а пассивно переживаемое состояние. В последних двух строках в роли активно действующего субъекта (*сулит*) выступает не лирическое *я*, а стихия жизни (*грядущего волнуемое море*).

Во второй строфе появляется местоимение *я* в качестве грамматического субъекта. В роли сказуемых преобладают глаголы I-го лица: пассивность субъекта сменяется волевой активностью, что выражено и лексически (*не хочу, хочу, ведаю*).

Возвращаясь к словарю «Элегии», мы обнаруживаем, что изменение в грамматической структуре влечет за собой и заметные изменения на уровне лексики. Между первой и второй строфами существует ряд тематических переключек.

I строфа	II строфа
...угасшее веселье...	Блеснет любовь...
Сулит мне труд и горе Грядущего волнуемое море	...мне будут наслажденья Меж горестей, забот и треволенья
...печаль минувших дней	...на мой закат печальный

Можно ли увидеть какую-то закономерность в этих синонимических и тематических переключках? Сравним их между собой. *Горе* в первой строфе воспринимается как абсолютное и непреодолимо трагическое состояние. *Горести* во второй строфе — единичные и преходящие неприятности. Вместо абсолютного и бесконечного *грядущего волнуемое море* появляются мелкие и преодолимые *треволенья*. Слово *труд* в первой строфе означает не столько «работу», сколько «жизненные тяготы». Во второй строфе он превращается в «заботы», происходит та же семантическая трансформация: вместо абсолютного и цельного появляется множество единичных и преодолимых трудностей. Наконец, слово *угасшее* в начале стихотворения несет в себе не только значение «закончившееся», но и «ушедший свет». В конце второй строфы свет возвращается (*блеснет*), хотя бы и как возможное будущее, хотя бы и как свет *заката*.

Так, на уровне грамматического анализа проясняется смысл «Элегии»: мужественное, сознательное принятие жизненных стра-

даний, волевое противостояние трагизму бытия, полнота и сила переживаний просветляют человеческое существование.

По наблюдениям Р. Якобсона, «в числе грамматических категорий, используемых для соответствий по сходству или контрасту, в поэзии выступают все разряды изменяемых и неизменяемых частей речи, роды, падежи, времена, виды, наклонения, залоги, планы отвлеченных и конкретных слов, отрицания, финитные и неличные глагольные формы, определенные и неопределенные местоимения или члены и, наконец, различные синтаксические единицы и конструкции»¹.

Рассмотрим грамматический строй стихотворения М. Ю. Лермонтова «И скучно и грустно...»:

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды.
Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?..
А годы проходят — все лучшие годы!

Любить... Но кого же?.. на время — не стоит труда,
А вечно любить невозможно.
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:
И радость, и муки, и все там ничтожно...

Что страсти? — Ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка.

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

Композиционно стихотворение распадается на три четверостишия, которые объединены перекрестной рифмовкой (abab). В каждом из четверостиший чередуются длинные и короткие строки: все нечетные написаны пятистопным амфибрахием, вторая строка каждого из четверостиший — трехстопным, четвертая — четырехстопным амфибрахием (схема строфы: 5 — 3 — 5 — 4). В свою очередь, четверостишия распадаются на синтаксически законченные двустипшия, из которых лишь первое и последнее образуют законченные предложения. Каждое из срединных двустипший состоит из двух или трех коротких, разнообразных по интонации и синтаксическому строению предложений.

Определенная симметрия наблюдается и в формальном построении крайних и срединных двустипший. Первое и последнее двустипшия начинаются с союза *и*. Однако функции этого союза совершенно различны. В первом двустипшии *и* имеет значение присоединения; употребленный в начале предложения, союз создает впечатление свободно льющейся, начатой как бы с полуслова речи. В последнем двустипшии *и* приобретает значение обобщения, вытекающего из сказанного.

¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — С. 469.

Срединные двуступишия также имеют сходное начало: каждое из них начинается с короткого вопроса или восклицания, называющего основную тему данного фрагмента текста (*Желанья!.. Любить... В себя ли заглянешь?.. Что страсти?*).

Композиционная логика текста такова: в первом двуступишии говорится об определенном психологическом состоянии (*в минуту душевной невзгоды*). Срединные двуступишия строятся как перечисление ценностей человеческой жизни (желания, любовь, страсти), обнаруживающих свою иллюзорность перед лицом вечности¹. Наконец, последнее двуступишие — трагический вывод о тщете человеческой жизни вообще. Единичная, локальная ситуация, заданная в начале, в конце стихотворения универсализуется, формулируется как вечный закон человеческого существования.

Рассмотрим теперь грамматико-синтаксический строй отдельных предложений текста. Сразу же бросается в глаза преобладание инфинитивных бессубъектных, безличных или обобщенно-личных конструкций (*и скучно и грустно; некому руку подать, что пользы напрасно и вечно желать; любить... но кого же?; не стоит труда; вечно любить невозможно; в себя ли заглянешь; как посмотришь*). Все грамматические субъекты в этом тексте — слова с абстрактным значением, обозначающие время (*годы проходят*), состояние человеческой души (*И радость, и муки, и все там ничтожно; их сладкий недуг исчезнет*) и, наконец, жизнь (*И жизнь... такая пустая и глупая шутка*).

Лирический субъект в стихотворении не имеет самостоятельной номинации — личные местоимения вообще отсутствуют в тексте. Время, любовь, страсть, жизнь на грамматическом уровне выступают как самостоятельные, активно действующие сущности — в противовес пассивному, растворенному в безличных и обобщенно-личных конструкциях лирическому субъекту. Такая грамматическая структура текста создает впечатление безличной, подавляющей, вечной стихии рока, перед которой бессильна и которой всецело подчинена отдельная человеческая личность. Романтическая идея трагического одиночества человека в мире находит в стихотворении Лермонтова свое воплощение не только в лексике, но и — едва ли не с большей выразительностью — на уровне «поэтической грамматики».

Анализ **семантики местоимений**, выявление смысла смены их лица, числа, падежа или класса — обязательный компонент анализа лирического стихотворения. От правильной трактовки семантики местоимений зачастую зависит адекватность понимания поэтического текста.

Одни и те же местоимения в разных контекстах могут приобретать диаметрально противоположное значение. Так, различное се-

¹ См. об этом подробнее: Усок И. Е. Время в лирике Лермонтова // Искусство слова. — М., 1973. — С. 151 — 160.

мантическое наполнение местоимений «ты» и «Вы» в поэтических текстах может стать предметом специального рассмотрения. Общеязыковое противопоставление «ты» и «Вы» подразумевает разную степень дистанции между говорящим и адресатом. Обращение на «ты» предполагает фамильярную близость, почтительное «Вы» — достаточно далекие отношения. В стихотворении А. С. Пушкина «Ты и вы» это противопоставление («Пустое *вы* сердечным *ты* / Она, обмолвясь, заменила») получает дополнительные коннотации: «Вы» — знак обезличивающих, внешних, светских отношений между героями, «ты» — знак иного, не светского, а глубокого и скрытого человеческого плана отношений («И говорю ей: как *вы* милы! / И мыслю: как *тебя* люблю!»).

В цикле А. Блока «Кармен» — два типа обращений к героине. В одних стихотворениях поэт обращается к ней на Вы («Сердитый взор бесцветных глаз. / Их гордый вызов, их презренье. / Всех линий — таянье и пенье. / Так я Вас встретил в первый раз»), в других — на «ты» («Ты — как отзвук забытого гимна / В моей черной и дикой судьбе»; «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь»; «Но я люблю тебя: я сам такой, *Кармен*»). Автору книги пришлось столкнуться с тем, как читатель-иностранец, исходя из общеязыкового противопоставления «ты» и «Вы», предположил, что в первом случае создается высокий, во втором — сниженный образ героини. В действительности же дело обстоит совсем иначе. Первое стихотворение — воспоминание Блока о первой встрече с певицей Л. А. Андреевой-Дельмас, исполнительницей роли Кармен, в зрительном зале. И в этом случае обращение на «Вы» — этикетная форма общения с малознакомым человеком. В других стихотворениях герои — не актриса Л. А. Дельмас и А. Блок, а Кармен и Поэт; здесь происходит переход от биографической реальности к высокому поэтическому плану действия.

С разной степенью семантической сложности могут употребляться и неопределенно-личные местоимения. В лирике символистов обилие таких местоимений способствовало созданию впечатления ирреальности, загадочности:

Кто-то близко ходит,
Кто-то нежно стережет,
Чутких глаз с меня не сводит,
Но не подойдет.

(Ф. Сологуб. «Час ночной ограден...»)

Кто-то шепчет, поет и любит, —
Я дыханье мое затаил, —
В этом блеске великое чувствуется,
Но великое я пережил...

(А. Блок. «Не легли еще тени вечерние...»)

Иную трактовку получает неопределенно-личное местоимение в стихотворении А. Ахматовой «Отрывок» (1912):

...И кто-то, во мраке дерев незримый,
Зашуршал опавшей листвой
И крикнул: «Что сделал с тобой любимый,
Что сделал любимый твой!

Словно тронуты черной, густою тушью
Тяжелые веки твои.
Он предал тебя тоске и удушью
Отравительницы-любви.

Ты давно перестала считать уколы —
Грудь мертва под острой иглой.
И напрасно стараешься быть веселой —
Легче в гроб тебе лечь живой!..»

Я сказала обидчику: «Хитрый, черный,
Верно, нет у тебя стыда.
Он тихий, он нежный, он мне покорный,
Влюбленный в меня навсегда!»

Местоимение *кто-то* в этом стихотворении — номинация «незримого» собеседника героини. На первый взгляд роль подобной номинации та же, что и у символистов: создание ирреальной, таинственной атмосферы. По мнению В. В. Виноградова, героиня стихотворения говорит с «сочувствующей природой»¹. Однако не менее вероятно предположение, что оба голоса — и первая реплика, и ответ на нее — принадлежат самой героине, знающей о своей любовной драме и пытающейся уйти от собственного понимания. Тогда *кто-то*, кого героиня называет *обидчиком, хитрым, черным*, — это объективированная часть ее собственного «я».

В стихотворении В. Маяковского «Послушайте!» неопределенно-личные местоимения также выступают в роли номинации персонажа стихотворения («Значит — это кому-нибудь нужно? / Значит — *кто-то* хочет, чтобы они были? / Значит — *кто-то* называет эти плевочки жемчужиной?»). В них нет никакой загадочности или таинственности: это любой человек, кто угодно. Смысловая функция подобной номинации — создание предельно обобщенного и в то же время отделенного от автора лирического героя — носителя высокой романтической точки зрения.

В стихотворении Б. Пастернака «Ночь» неопределенно-личное местоимение возникает в восьмой строфе, в последней трети текста, и выполняет новые, по сравнению с указанными, смысловые функции:

¹ Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. — М., 1976. — С. 451.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не поддавайся сну.
Ты — вечности заложник —
У времени в плену.

Неопределенно-личное местоимение начинает в этом отрезке цепочку номинаций, относящихся к одному персонажу: *кому-нибудь—он—художник—ты*. Последовательность называний — движение от неопределенности к определенности, к узнаванию. Постепенное укрупнение плана находит свое выражение и в смене грамматических чисел в тексте (в приведенных заключительных строфах используется только единственное число). А в первой части (пространственный план ее — взгляд с высоты: земля, увиденная летчиком в ночном полете) господствует множественное число:

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

В пространствах беспрдельных
Горят материки.
В пожарах и котельных
Не спят истопники.

Рассмотрим смысловую функцию местоимений в стихотворении С. Есенина «Не жалею, не зову, не плачу...»:

Не жалею, не зову, не плачу,
Всё пройдет, как с белых яблонь дым.
Увяданья золотом охваченный,
Я не буду больше молодым.

Ты теперь не так уж будешь биться,
Сердце, тронутое холодком,

И страна березового ситца
Не заманит шляться босиком.

Дух бродяжий, ты все реже, реже
Расшевеливаешь пламень уст.
О, моя утраченная свежесть,
Буйство глаз и половодье чувств.

Я теперь скупее стал в желаньях,
Жизнь моя? Иль ты приснилась мне?
Словно я весенней гулкой ранью
Проскакал на розовом коне.

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процвеств и умереть.

Смысловая структура текста строится на отождествлении человеческой жизни и природного цикла времен года (см. также анализ стихотворения О. Берггольц «Бабье лето»). Опорные слова текста принадлежат одновременно к двум тематическим полям — **природное** и **человеческое**. Так, лексика, связанная с темой «осень» (*увяданье, золото, холодок, тленны*), относится и к теме «старость». Лексика, связанная с темой «весна» (*белые яблони, дым, пламень, свежесть, половодье, весенняя рань* и т. п.), входит также в тематическое поле **молодость**.

В словаре стихотворения шесть местоимений: *всё, я, ты, моя, мы, все*. За исключением местоимения *всё*, остальные по несколько раз повторяются в тексте (соответственно 3, 4, 2, 2, 2 употреблений), что указывает на их безусловную значимость. Для семантической композиции текста важно, что местоимения с собирательным значением (*всё* и *все*) и множественного числа (*все мы*) появляются в начале и в конце текста, а в средней части наибольшее значение приобретают местоимения единственного числа *я* и *ты*: лирический сюжет развивается от обобщенности к конкретизации, индивидуальной судьбе («*Всё пройдет*» — «*Я не буду больше молодым*»), а затем вновь приходит к обобщению, но теперь это уже не безличное, отделенное от поэта «*всё*», а объединяющее поэта и природу, поэта и любого другого человека «*все мы*».

В средней части стихотворения трижды повторяется обращение *ты* (семантика местоимения постоянно расширяется): *ты... сердце, тронутое холодком, дух бродяжий, жизнь моя*. Молодость, непосредственность и острота восприятия жизни, счастье, весна, страсть — таков круг значений, тесно связанных в сюжете стихотворения с местоимением *ты*. Но все эти значения связаны еще с одной темой — темой утраты (*не так уж будешь биться; утраченная свежесть; все реже, реже; иль ты приснилась мне*).

Становится очевиден глубинный смысл сопоставления *я* и *ты* в тексте стихотворения: поэт говорит о собственной жизни, о своей молодости как о еще близком, но уже чужом, отходящем, уже переставшем быть частью его «я». Поэт отделяет себя от собственного прошлого, от всей ушедшей жизни. Его «душа» лишается прежней внутренней цельности, но все-таки сохраняет единство с природным миром: последнее *все мы* в заключительной строфе — не только обобщение человеческой судьбы, но и установление тождества между «человеческим» и «природным» («Тихо льется с кленов листьев медь...»).

Заключительное *ты* («Будь же ты вовек благословенно, / Что пришло процветать и умереть») — это и последняя степень самоотчуждения (не только жизнь человека, но вообще все, что живет и умирает), и утверждение непреходящего единства человеческого и природного начала (на лексическом уровне оно поддерживается словами с положительными коннотациями, сопровождающими тему «старости-осени»: *с белых яблонь дым, увяданья золотом, листьев медь, вовек благословенно*).

В рассмотренном стихотворении чередование грамматических лиц вскрывает смысловые пласты, не очевидные на уровне тематических полей.

Приведенные здесь образцы анализа «поэтической грамматики», в которых раскрывается временная, пространственная и субъектная организация лирических стихотворений, конечно, не исчерпывают всех содержательных возможностей данного уровня. Описание системы чисел, времен, лиц, родов, видов, падежей во внутреннем мире данного текста, осознание их роли в его смысловой структуре должно стать необходимым компонентом анализа лирического стихотворения, интерпретации его смысла.

Литература

Гаспаров М.Л., Дозорец Ж.А., Ковтунова И.И., Кожевникова Н.А., Красильникова Е.В., Панченко О.Н., Скулачева Т.В. Очерки истории языка русской поэзии XX в.: Грамматические категории. Синтаксис текста. — М., 1993.

Жолковский А.К. Бродский и инфинитивное письмо: Материалы к теме // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 45. — С. 187—198.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. — М., 1986.

Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977.

Лотман М.Ю. Именной и глагольный стили // Учебный материал по анализу поэтических текстов. — Таллин, 1982. — С. 146—165.

Панченко О.Н. Движение поэтического слова // Вопросы литературы. — 1981. — № 1.

Шапир М. И. «Грамматика поэзии» и ее создатели // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. — Т. 46. — № 3. — 1987. — С. 221—236.

Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений: П. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М., 1957. — С. 98—99.

Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М., 1983.

Глава IV

КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВОЕ ЕДИНСТВО ТЕКСТА

1. РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ

Первичные речевые жанры

В предыдущих главах целостность лирического стихотворения рассматривалась в заданных аспектах. Однако нельзя не заметить, что переход от «низших» уровней поэтического текста к описанию стихотворения как целого при таком подходе ощущается как не вполне корректный скачок. Очевидно, при всей необходимости структурного аналитического расчленения текста теоретическая поэтика нуждается и в такой синтетической категории, которая объединила бы в смысловое целое все наблюдения над ритмикой, фонетикой, лексикой и грамматикой, позволила бы интерпретировать стихотворение как композиционно-речевое единство.

В литературоведческих исследованиях этой задаче отвечает понятие жанра как системы художественных уровней. Литературные жанры, как это показано в работах М. М. Бахтина, в процессе формирования «вбирают в себя и перерабатывают различные первичные (простые) жанры, сложившиеся в процессе речевого общения»¹. Каждый литературный жанр имеет свои языковые и стилистические особенности, свою тематику, словарь, композицию и т. п. Но эти особенности входят в художественный текст не непосредственно, а через *первичные речевые жанры* — различные формы монолога, адресованной речи, устного или письменного диалога, риторические структуры и т. п. Каждый первичный речевой жанр определяют три важнейших момента: «*тематическое содержание, стиль и композиционное построение*»². Предметом анализа лириче-

¹ Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5. — С. 161.

² Там же. — С. 159.

ского текста должны стать не только так называемые языковые и поэтические средства, но и взаимодействие речевых и литературных жанров (см. главу пятую). Именно в этом взаимодействии создается неповторимое композиционно-речевое единство стихотворения, формируются определенные формы речевых субъектов, адресатов сообщения, а также реальное многообразие взаимоотношений между ними.

Анализ первичных речевых жанров в тексте лирического стихотворения необходим и для литературоведческого, и для лингвистического прочтения. Литературовед, исследуя поэтику жанра, так или иначе приходит к проблеме жанрового речевого субъекта, жанрового времени и способов включения чужого сознания в поэтический текст¹. Лингвист, обращаясь к типам речевых субъектов и адресатов, преодолевает «каталогизаторский» анализ языковых поэтических средств и приходит к пониманию композиционно-речевого единства текста².

Проследим, как выстраивается композиционно-речевое единство в стихотворении Б. Пастернака «Зимняя ночь» (1913—1928):

Не поправить дня усилиями светилен.
Не поднять теням крещенских покрывал.
На земле зима, и дым огней бессилен
Распрямить дома, полегшие вповал.

Булки фонарей и пышки крыш, и черным
По белу в снегу — косяк особняка:
Это — барский дом, и я в нем гувернером.
Я один, я спать усладил ученика.

Никого не ждут. Но — наглухо портьеру.
Тротуар в буграх, крыльцо замечено.
Память! Не ершись! Срастись со мной! Уверуй
И уверь меня, что я с тобой — одно.

Снова ты о ней? Но я не тем взволнован.
Кто открыл ей сроки, кто навел на след?
Тот удар — исток всего. До остального,
Милостью ее, теперь мне дела нет.

Тротуар в буграх. Меж снеговых развилин
Вмерзшие бутылки голых, черных льдин.
Булки фонарей, и на трубе, как филин,
Потонувший в перьях нелюдимый дым.

¹ См., напр.: Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 227—252; Грехнев В. А. Чужое сознание в элегиях Пушкина // Мир пушкинской лирики. — Н. Новгород, 1994. — С. 179—199.

² См.: Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. — М., 1986.

От изменения пространственной точки зрения речевого субъекта в этом стихотворении непосредственно зависит диалогизация внутренней речи лирического героя.

В первой строфе задан взгляд на мир «с высоты птичьего полета» (*дома, полегшие вповал*) и почти «космическая» обобщенность пространства (*на земле зима*). Мир первой строфы субъектно не определен: господствуют безличные синтаксические конструкции (*не поправить, не поднять*).

Во второй строфе постепенно план укрупняется: в первых двух строчках появляются предметы, увиденные все еще сверху, но уже детально (*Булки фонарей, пышки крыш, и черным по белу в снегу — косяк особняка*). Наконец, происходит «узнавание» предметной реальности стихотворения и одновременно самоопределяется его лирический герой (речевой субъект) (*Это — барский дом, и я в нем гувернером*). Пока что автоописание героя идет как бы со стороны: на самого себя герой смотрит как внешний наблюдатель.

В третьей строфе взгляд на *тротуар в буграх* брошен уже из особняка, из окна, закрываемого портьерой. Начиная же со второй половины третьей и до конца четвертой строфы, пространство текста предельно интериоризируется: это мгновенно схваченный фрагмент внутренней речи героя, его диалог с самим собой (*Память! Не ершишь!*). Впечатление неподготовленности, фрагментарности создается особой ролью дейктических местоимений (*тот, тем* и т. п.). Они явно отсылают к прошедшим событиям, к какому-то будто бы существующему сюжетному контексту стихотворения, каждое из них обращено к непроясненной (и так и не прояснившейся в тексте) ситуации: *Но я не тем взволнован* (чем — «тем?»); *тот удар — исток всего*. Стремительно доведя текст до предельно интериоризированной ситуации (внутренняя речь, обращенная к внутреннему же миру героя, без всякой попытки объяснить что-либо читателю), поэт в последней строфе еще стремительнее (одна строфа вместо трех) совершает обратное движение: от «пространства души» вовне к панораме «с высоты птичьего полета». При этом некоторые детали, увиденные при приближении взгляда, повторяются в зеркальной последовательности, замыкая композиционное кольцо (*тротуар в буграх, булки фонарей, дым*). Столь же быстро происходит возвращение от внутреннего диалога к обезличенному, «обезглавленному» монологу. Впечатление кольцевой композиции поддерживается и созвучием рифм в первой и последней строфах (*светилен — бессилен — развилин — филин*).

Итак, сюжет лирического стихотворения — переход от «космической» панорамной обобщенности взгляда на мир к мгновенному проникновению во внутренний душевный мир лирического героя, одухотворение мира и такое же мгновенное возвращение к исходной «космичности» взгляда. При этом событийный центр стихотворения, намекающий на некий фабульный подтекст, по-

лучает совершенно иное значение, чем получил бы в повествовательном прозаическом тексте. Такой прозаический контекст в творчестве Пастернака действительно существует, хотя читатель стихотворения может о нем и не подозревать. Речь идет о нескольких произведениях Пастернака, написанных в 1920-х — начале 1930-х годов: «Три главы из повести» (1922), «Повесть» (1929), а также роман в стихах «Спекторский» (1931) и стихотворение «Двадцать строк с предисловием» (1929).

Герой «Повести» и романа в стихах Сергей Спекторский некоторое время служит воспитателем в *богатом особняке* Фрестельнов (дом, как и в стихотворении «Зимняя ночь», постоянно именуется *особняком* — главы II—III). В главе I в воспоминаниях сестры героя говорится о пережитой любовной драме: «По родне она узнала, что у Сережи что-то такое подеялось... <...> В братниной истории имелись и свободная любовь, и яркая коллизия с житейскими цепями брака, и право сильного здорового чувства, и, Бог ты мой, чуть ли не весь Леонид Андреев»¹. В главе IV герой, оставшись в особняке, вспоминает о своем внезапно оборвавшемся романе:

«Он страдал от этих холодных образов, как от урагана праздной духовности, как от потока просвещенного пустословья. <...> “Ну и — с провалом. Благодарствуйте, и вас так же. Ерундили, ерундили, а другой подоспел, и следов не найти. Ну, и дай ему Бог здоровья, не знаю и знать не хочу. Ну, и — без вести, и бесследно. Ну, и допустим. Ну, и прекрасно”»².

Переключки с текстом «Зимней ночи» весьма очевидны. Помимо совпадения сюжетной ситуации и хронотопа, обращают на себя внимание переключки отдельных мотивов: *и следов не найти, и бесследно — кто навел на след?, не знаю и знать не хочу — милостью ее теперь мне дела нет*. Примечательно, что в «Повести» эта сцена начинается с мотива отчуждения памяти: «Опять мысли, вызванные воспоминанием, понеслись лихорадочно-машинальной чередой, до него не имевшей отношенья» (ср.: *Память! Не ершишь! Срастись со мной!..*). Совпадает и внешний жест в ремарках, вводящих прямую речь: «Он раздернул среднюю занавеску и затянул крайнюю, отчего свет сдвинулся и стол ушел во мрак»³ — «Никого не ждут. Но — наглухо портьеру».

Однако в линейном повествовательном сюжете это «точечное» событие мотивировано предыдущими и имеет вполне определенное прошлое и такое же определенное (и единственное!) продолжение. В тексте лирического стихотворения, где сняты все «прозаические» причинные мотивировки, удалена вся предыстория, это событие получает возможность принципиальной множественности сюжетных

¹ Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1991. — Т. 4. — С. 107.

² Там же. — С. 133.

³ Там же. — С. 132.

интерпретаций при всей иллюзии единственности и неповторимости как бы случайно выхваченной взглядом ситуации. И главным событием этого стихотворения становится не прояснение и конкретизация психологического любовного сюжета, а разыгрывание творческого акта художника, взглядом «останавливающего мгновение».

Речевые жанры и адресованная речь

Проблема адресата стихотворения как высказывания была осознана самими поэтами прежде, чем об этом заговорили теоретики литературы. О. Мандельштам в статье «О собеседнике», задавая вопрос «С кем же говорит поэт?», сравнивал стихотворение с письмом мореплавателя, «запечатанным в бутылку» и «брошенным в воду океана»: «Письмо, равно и стихотворение ни к кому в частности определенно не адресованы. Тем не менее оба имеют адресата: письмо — того, кто случайно заметил бутылку в песке, стихотворение — “читателя в потомстве”»¹. А в заключительных строчках статьи он уточняет: «...Если отдельные стихотворения (в форме посланий или посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия, как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт не может сомневаться, не усумнившись в себе»².

Иными словами, понять стихотворение, значит, помимо всего прочего, определить его адресата. Кто собеседник лирического «я» — только ли «читатель в потомстве» или, может быть, конкретный человек, а то и определенный текст, к которому обращено стихотворение?

В современной науке о поэтическом языке различаются внешний и внутренний адресаты лирического текста: к внешнему адресату направлено «сообщение в целом», внутренний адресат непосредственно включается в структуру сообщения³.

Методика анализа

Проанализируем композиционно-речевое единство стихотворения О. Мандельштама «Кому зима — арак и пупш голубоглазый...» (1922), опираясь на категории лирического субъекта, адресата сообщения, словарь текста и последовательность тематического развития.

¹ Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987. — С. 48, 50.

² Там же. — С. 54.

³ См.: Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. — С. 20. Ср. также: «Кому адресовано высказывание, как говорящий (или пишущий) ощущает и представляет себе своих адресатов, какова сила их влияния на высказывание — от этого зависит и композиция и — в особенности — стиль высказывания» (Бахтин М. М. Проблема речевых жанров. — С. 200).

Кому зима — арак и пунш голубоглазый,
Кому — душистое с корицею вино,
Кому — жестоких звезд соленые приказы
В избушку дымную перенести дано.

Немного теплого куриного помета
И бестолкового овечьего тепла;
Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота —
И спичка серная меня б согреть могла.

Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка,
И верещанье звезд щекочет слабый слух,
Но желтизну травы и теплоту суглинка
Нельзя не полюбить сквозь этот жалкий пух.

Тихонько гладить шерсть и ворошить солому,
Как яблоня зимой, в рогоже голодать,
Тянуться с нежностью бессмысленно к чужому,
И шарить в пустоте, и терпеливо ждать.

Пусть люди темные¹ торопятся по снегу
Отарою овец и хрупкий наст скрипит,
Кому зима — полынь и горький дым к ночлегу,
Кому — крутая соль торжественных обид.

О, если бы поднять фонарь на длинной палке,
С собакой впереди идти под солью звезд,
И с петухом в горшке прийти на двор к гадалке.
А белый, белый снег до боли очи ест.

В первой строфе полемически с помощью конструкции *кому — кому* сопоставлены две личностные позиции. Одна из них выражена словами-сигналами, связанными с традициями «легкой», эпикурейской, застольной поэзии XVIII — начала XIX в. (*арак и пунш голубоглазый, душистое с корицею вино*), вторая — словами, соединяющими на первый взгляд предельно далекие сферы бытия: космос (*жестоких звезд соленые приказы*) и простой земной, почти «до-культурный» или «вне-культурный» обиход (*избушка дымная*). Лишь во второй строфе, где впервые появляется авторское *я*,

¹ Эта строка в современных изданиях Мандельштама чаще всего публикуется в редакции: «Пусть заговорщики торопятся по снегу». Так выглядел текст в сборнике 1923 г. «Вторая книга». Однако в первой журнальной публикации 1922 г. строка читается «Людишки темные торопятся по снегу», а в последнем прижизненном сборнике: «Пусть люди темные торопятся по снегу». Больше Мандельштам к этому стихотворению не возвращался, автограф не сохранился. Можно предположить, как это сделано в комментарии к американскому изданию Мандельштама, что поэт убрал «заговорщиков» по цензурным соображениям. Но с равной убедительностью можно предположить и другое: он отказался от излишней злободневности и политизации текста. Текст стихотворения здесь публикуется по изданию: Мандельштам О. Стихотворения. — М., 1978 (Библиотека поэта. Большая серия). — С. 126 — 127.

становится ясно, что эпикурейство — характеристика адресата полемики. К нему же обращается автор и в третьей строфе (*Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка*), противопоставляя «пуншу» и «душистому вину» крынку с молоком. Для самого же лирического субъекта «своим» оказывается мир простого общечеловеческого жизнеустройства, в который он погружается, отталкиваясь от бездумного эпикурейского упоения жизнью.

Предметный мир стихотворения определяется тем, что сам Мандельштам называл «утварью», — первоосновой всякого человеческого существования (*избушка, куриный помет, отары овец, глиняная крынка, трава, суглинок, пух, шерсть, солома, яблоня, рогожа, фонарь, петух, горшок, собака, дым*). При этом приобщение к этому простому и бедному быту (ср.: *немного, лишь, слабый, жалкий, голодать*) становится для человека условием постижения глубинных законов бытия в их изначальной двойственности. Космос в стихотворении жесток, но не безразличен к человеку, и лирический субъект по отношению к звездам находится в позиции заинтересованного собеседника: он слушает их *верещанье и соленые приказы*. Эпитет *соленый* несет в себе по меньшей мере двоякий смысл: это и зрительный образ звезд на небосклоне, сопоставленный с рассыпанной солью (ср.: *под солью звезд*), и одновременно воплощение горечи и драматичности взаимоотношений человека с тайнами мироздания. *Крутая соль торжественных обид* — своего рода человеческий ответ на *жестоких звезд соленые приказы*; так реализуются и прямое, и переносное значение этого прилагательного. Приобщаясь к космосу, человек приобщается и к земле, с которой в тексте связано не только семантическое поле «бедность», но и темы «тепло» и «любовь» (*теплого куриного помета, овечьего тепла, и спичка серная меня б согреть могла, теплоту суглинка, нельзя не полюбить, гладить шерсть, тянуться с нежностью*).

В пятой строфе та же сопоставительная конструкция (*кому — кому*) задает новую и уже итоговую для текста конфликтную ситуацию, где *люди темные*, незаметно отождествленные с *отарою овец*, соединены с атрибутами *полюнь* и *горький дым* к ночлегу, т. е. целиком остаются в пределах **непросветленного** быта, а лирический субъект оказывается на более высокой ступени познания мира, непосредственно общаясь с космическими глубинами бытия.

Смысл этого конфликта проясняется и одновременно углубляется в шестой строфе: *темным людям* противопоставляется шествие с *фонарем на длинной палке, с петухом в горшке*, в котором угадываются элементы рождественского шествия волхвов и святочного гадания с петухом. Иными словами, весь предметный мир стихотворения, слова, связанные с семантикой «хлеба» — *помет, шерсть, овцы, солома, тепло*, а также «зимы» — *зима, зимой, по снегу, белый снег*, выявляет и мифологическую тему рождествен-

ских яслей, из глубин «до-культурного» быта рождается человеческая культура, соединенная с именем Христа.

Роль поэта — лирического субъекта — в переходной ситуации отождествляется с пророческой, а глубинной темой этого сложного стихотворения оказывается определение поэтического призывания как приобщения к первоосновам человеческого бытия. Отметим все же, что эта роль не столько декларируется, сколько мыслится как идеальная, но в реальности неотделимая от боли и страдания. В заключительных строках поэт вновь стоит лицом к лицу с жестокостью бытия (*А белый, белый снег до боли очи ест*).

Как и во всех предыдущих главах, стихотворение проанализировано исходя из его внутренней, и только внутренней композиционно-речевой целостности, и с точки зрения *внутренних* адресатов авторской полемики. Однако этот текст имеет и совершенно конкретного *внешнего* адресата, без учета которого ряд смысловых элементов текста остается непроясненным. Имеется в виду стихотворение И. И. Дмитриева, написанное в 1795 г., «Други! время скоротечно», которое лежит в русле традиций легкой эпикурейской поэзии:

Други, время скоротечно,
И не видишь, как летит!
Молодыми быть не вечно,
Старость вмиг нас посетит.
Что же делать? так и быть,
В ожиданьи будем пить.

Пусть арак ума прибавит
Между нас у остряков!
Он сердца зато заставит
Говорить без колких слов.
Лучший способ дружно жить —
Меньше врать, а больше пить.

Посмотрите, как уныла
Вся природа на земли:
Осень рощи обнажила:
Ах! и розы отцвели.
Как же грусть нам усладить?
Чаще пунш с араком пить.

О арак, арак чудесный!
Ты весну нам возвратил;
Ты согрел, как май прелестный,
Щеки розами покрыл.
Как же нам тебя почтить?
Вдвое, втрое больше пить.

То, что текст Мандельштама обращен именно к этому стихотворению Дмитриева, становится совершенно очевидным в третьей стро-

фе, где заключительная строчка *Чаще пунш с араком пить* и рождает полемический отклик, с которого начинается стихотворение «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»¹. Мотив увядания природы у Дмитриева (*Посмотрите, как уныла / Вся природа на земле*) соотносится со сквозной темой зимы в стихотворении Манделъштама. Конкретизация внешнего адресата позволяет не просто констатировать полемический выпад против эпикурейства как жизненной позиции, но и уяснить реальный смысл этого противопоставления.

Лирический субъект стихотворения И. Дмитриева стремится избежать соприкосновения с трагическими сторонами человеческого бытия, будь это старость (*Молодыми быть не вечно, / Старость вмиг нас посетит*) или увядание природы. Характерно, что в предметно-понятийном мире этого стихотворения зима как бы «пропущена» — герой отказывается ее замечать, — и сразу же после осеннего пейзажа в третьей строфе четвертая строфа вводит тему искусственного возвращения весны (*О арак, арак чудесный! / Ты весну нам возвратил*), абсолютной ценностью признано самодовлеющее изысканное наслаждение, позволяющее забыть о невзгодах (*Как же нам тебя почтить? / Вдвое, втрое больше пить*).

В стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», напротив, господствует именно мотив зимы, а позиция героя — не уход от жизненного драматизма, а приобщение к природным и общечеловеческим первоосновам бытия. У Манделъштама речь идет не о *грусти* и *усладе*, а об абсолютной ценности жизни вообще — по отношению к небытию (*Я все отдам за жизнь — мне так нужна забота*), о поисках любви и тепла не **вне**, а **внутри** бедного и простого мира (ср.: *Ты согрел, как май прелестный — И спичка серная меня б согреть могла; Посмотрите, как уныла / Вся природа на земле — Взгляни: в моей руке лишь глиняная крынка... <...> Но желтизну травы и теплоту суглинка / Нельзя не полюбить...).*

¹ Венгерская исследовательница А. Хан, обращая внимание на эпитет «голубоглазый», обоснованно предполагает, что его источником является известный фрагмент поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»:

Люблю зимы твоей жестокой
Недвижный воздух и мороз,
Бег санок вдоль Невы широкой,
Девичьи лица ярче роз,
И блеск, и шум, и говор балов,
А в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

(см.: Хан А. Заметки о семантике контекстных переключек: Стихотворение О. Манделъштама «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...». — С. 8). См. также иную интерпретацию этого стихотворения в статье: Га с п а р о в М. Л. Манделъштамовское «Мы пойдем другим путем»: О стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...» // Новое литературное обозрение. — 2000. — № 41. — С. 88—89.

«Зеркальным» ответом внешнему адресату кажется и строфика стихотворения Мандельштама: в обоих текстах 24 строки. Но у Дмитриева — четыре шестистишия, а у Мандельштама — шесть четверостиший. Наконец, соотнесение с текстом XVIII в. позволяет семантизировать размер стихотворения Мандельштама: в нем не повторяется размер стихотворения И. Дмитриева¹, но шестистопный ямба отсылает именно к поэтической культуре XVIII в., когда этот размер был одним из наиболее употребительных. Правомерность этой гипотезы подтверждается как объективными данными стиховедения, так и высказываниями самого поэта. М. Л. Гаспаров отмечает ведущую роль шестистопного ямба в XVIII в. и резкое падение его употребительности уже в эпоху Пушкина и Жуковского². В статье же Мандельштама «Заметки о Шенье» утверждается, что поэтическая культура XVIII в. находит свое воплощение в александрийском стихе (разновидность шестистопного ямба с цезурой и парной рифмовкой). В той же статье он мимоходом касается и эпикурейства XVIII в., называя его «олимпийством вельмож и бар»³. Некоторым откликом на поэтическую традицию XVIII в. выглядит и архаизированное произношение *звезд* вместо *звёзд*, в последней строфе поддержанное рифмой *звезд — ест*.

Сопоставление стихотворения Мандельштама с внешним адресатом выявляет одну из глубинных его тем: диалог разных культур («докультурная» архаика — раннее христианство — XVIII в. — современность), проявление культурной памяти в простых и вечных предметах (*утвари*), проблема культурного самоопределения личности в атмосфере мирового неблагополучия.

2. РЕЧЕВЫЕ ЖАНРЫ И РИТОРИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ

Способы развития темы

Одним из возможных аспектов анализа первичных речевых жанров в лирических стихотворениях, наряду с адресованностью речи,

¹ Отметим, однако, что некоторые ритмико-лексические аллюзии на это стихотворение Дмитриева содержатся в другом стихотворении Мандельштама, также написанном в 1920-е гг.: «Мне Тифлис горбатый снится...». Ср.:

Кахетинское густое
Хорошо в подвале пить, —
Там, в прохладе, там, в покое
Пейте вдоволь, пейте двое,
Одному не надо пить!

² См.: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. — М., 1985. — С. 58—60, 111—112.

³ Мандельштам О. Заметки о Шенье // Мандельштам О. Слово и культура. — С. 93—95.

могут стать устойчивые риторические формы развития темы. В современной теории литературы этот вопрос разработан крайне слабо, поэтому здесь будет предложена лишь предварительная и неполная классификация способов развития темы.

Проблема организации тематического материала в поэтическом тексте была поставлена в книге В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (1921): «Повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу. В художественной прозе мы нередко довольствуемся таким рассмотрением. В поэзии, однако, и в особенности в поэзии лирической, одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал»¹.

Основным предметом внимания для Жирмунского становится синтаксическое выстраивание тематического материала. Анализируя синтаксические построения лирических стихотворений, В. М. Жирмунский первым предложил классификацию наиболее устойчивых композиционных типов развития темы. Среди стихотворных текстов, объединенных теми или иными композиционными повторами, выделяются *анафорические* композиции (с повтором начальных элементов), *амебейные* композиции (чередование фрагментов, связанных между собой параллелизмом), *композиционные концовки* (рефрены, припевы), *композиционное кольцо* (повтор начальной строки или строфы в конце). Связь синтаксических композиционных структур с семантической композицией стихотворения в книге Жирмунского систематически не отслеживалась, хотя и не отрицалась как возможность².

Н. А. Коварский, спустя сорок лет после выхода книги В. М. Жирмунского, вновь обратился к проблеме развития темы, также констатируя чрезвычайно слабую ее разработанность в теории литературы. По мнению ученого, «существуют различные принципы, способы развития темы в лирическом стихотворении, различные типы строения сюжета лирического стихотворения. <...> Способы

¹ Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 436.

² См., напр., неоднократные указания на то, что «тематическому параллелизму отдельных строф соответствует параллелизм синтаксический: тематика, синтаксис, ритмика подчиняются одинаковому строфическому членению» (с. 462). В то же время, говоря о стилистическом значении той же анафорической композиции, В. М. Жирмунский констатирует, что «одинаковый в формальном отношении поэтический прием может служить, в зависимости от окружающих его художественных фактов, различным стилистическим заданиям», но оговаривается: «Мы не останавливаемся на них подробнее, так как имеем в виду прежде всего морфологию композиционных приемов, независимо от их стилистической функции» (с. 471—472).

сти, как и стиховые размеры, отличаются значительно большей устойчивостью, нежели элементы стиховой семантики, зависимость которых от метода и мировоззрения поэта гораздо более непосредственна»¹.

В отличие от В. М. Жирмунского Н. А. Коварский сосредоточивается не столько на синтаксических построениях, сколько на риторических структурах в лирических стихотворениях. В частности, речь идет о развитии темы в форме сравнения, в форме нагнетания описательных перифраз, в форме сюжетного повествования на основании «четко и ясно сформулированной ситуации»². Поскольку эта проблема была поставлена не в специальной теоретической работе, а во вступительной статье к собранию стихотворений А. Н. Апухтина, то сама классификация типов развития темы проведена отнюдь не систематически, и только в приложении к анализируемому поэту.

Н. А. Кожевникова рассматривает проблему развития темы, исходя из определения роли тропов в организации стихотворного текста³. По мнению исследовательницы, «место и роль тропов во множестве стихотворных текстов определены двумя общими принципами, которые имеют разные конкретные проявления. Один из них — множественность образных соответствий при одном предмете речи. Другой — изображение разных предметов речи в одном словесно-образном ключе»⁴. В первом случае стихотворение «представляет собой серию образных соответствий к одному предмету речи». Вторым типом текстов «организован повторяющимся местоимением **это**, которое соотнесено с обозначением реалии или явления, вынесенного в заглавие, и вводит в серию “поэтических определений”»⁵.

В качестве предварительной учебной классификации можно выделить несколько типов развития темы в лирическом стихотворении.

Развитие темы в форме присоединительных перечислительных конструкций

С наиболее простыми примерами развития темы с помощью «цепочек» («каталогов») имен или глаголов мы уже встречались в предыдущей главе. Значительно сложнее выглядит стихотворение, где

¹ Коварский Н. А. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Стихотворения. — Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия). — С. 28.

² Там же. — С. 28, 29, 31.

³ См.: Кожевникова Н. А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX века. — М., 1989. — С. 53—76; Она же. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М., 1986. — С. 78—141.

⁴ Кожевникова Н. А. О роли тропов в организации стихотворного текста. — С. 53.

⁵ Там же.

развитие темы идет в виде «нагнетания описательных перифраз»¹. Так строится стихотворение А. Фета «Восточный мотив» (<1882>), где подбор перифраз осложнен сравнительной конструкцией:

С чем нас сравнить с тобою, друг прелестный?
Мы два конька, скользящих по реке,
Мы два гребца на утлом челноке,
Мы два зерна в одной скорлупке тесной,
Мы две пчелы на жизненном цветке,
Мы две звезды на высоте небесной.

Первая строка вводит ситуацию сравнения, далее следует перебор иносказаний-перифраз. Каждая строка представляет собой законченную ритмико-синтаксическую единицу. Как это часто бывает в восточной поэзии, семантические связи между строками ослаблены: одна не вытекает логически из другой, но каждая дает новую образную вариацию на тему «мы два — в одном»². Можно предположить лишь, что к концу этой цепочки перифрастических сравнений усиливается иносказательность: первые три сравнения вполне предметные, конкретные (*два конька, два гребца, два зерна*), и лишь потенциально содержат возможность аллегорического осмысления. Так, гребцы в челноке могут быть восприняты как метафора жизненного пути. Последние же две строки — аллегория вполне очевидная (*две пчелы на жизненном цветке*: пчела в восточной традиции — символ души), и даже вводящая мотив единения любящих после смерти (*две звезды на высоте небесной*).

Само это стихотворение Фета тоже стало темой для вариации в творчестве поэта-символиста Вяч. Иванова. Между 1895—1902 гг. он написал сонет «Любовь», в котором тема развивается тоже с помощью нагнетаемых перифраз. В 1909 г. этот сонет был превращен в магистрал для сложнейшей циклической формы — «Венок сонетов»³, в каждом из которых развитие темы происходит тем же нагнетанием перифраз.

¹ Коварский Н.А. А.Н. Апухтин. — С. 28.

² Можно предположить, что темой для вариации в стихотворении Фета послужили строчки из стихотворения А.С. Пушкина «Подражание арабскому»:

Мы точь-в-точь двойной орешек
Под единой скорлупой.

На возможную генетическую связь указывает сходный образ в стихотворении Фета (*два зерна в одной скорлупке тесной*), а также сама подчеркнутая связь обоих стихотворений с восточной традицией.

³ См. определение этой формы М.Л. Гаспаровым: «**Венок сонетов** — цикл из 14 сонетов, в которых первый стих каждого повторяет последний стих предыдущего (образуя «гирлянду»), а вместе эти первые строки складываются в 15-й, «магистральный» сонет <...>. В «магистрале» — тематический и композиционный ключ всего цикла, и он создается раньше других сонетов» (Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001. — С. 116).

Мы — два грозой зажженные ствола,
Два пламени полуночного бора,
Мы — два в ночи летящих метеора,
Одной судьбы двужалая стрела!

Мы — два коня, чьи держит удила
Одна рука, — одна язвит их шпора;
Два ока мы единственного взора,
Мечты одной два трепетных крыла.

Мы — двух теней скорбящая чета
Над мрамором божественного гроба,
Где древняя почитет Красота.

Единых тайн двугласные уста,
Самим себе мы — Сфинкс единый оба,
Мы — две руки единого Креста.

Совпадает и размер — пятистопный ямб. Однако простая схема фрагмента Фета подвергается максимальному усложнению. Вместо шести строк, связанных рифмой *abbaba*, — твердая строфическая форма сонета (*abba abba cdc cdc*).

Помимо строфики осложняется и ритмико-синтаксическое строение текста. У Фета каждая строка равна предложению, синтаксические границы совпадают с границами строки. Кроме первой, все остальные строки построены по единой синтаксической модели: субъект (*мы*), именной предикат (*два...*) и определение или обстоятельство места (*скользящих по реке, на утлом челноке, в одной скорлупке, на жизненном цветке, на высоте*). Анафорические повторы усиливают параллелизм парадигматической цепочки сравнений.

Совсем иначе выглядит ритмико-синтаксическое строение текста у Вяч. Иванова. Только в первой строфе границы строк совпадают с синтаксическим делением текста, более сложным, чем у Фета: нечетные строчки — субъект — предикат (*Мы — два грозой зажженные ствола; Мы — два в ночи летящих метеора*), четные — вспомогательные распространенные предикаты (*Два пламени полуночного бора; Одной судьбы двужалая стрела*). Параллелизм сразу же расшатывается.

Во второй строфе появляется *анжамбеман* (перенос, несовпадение синтаксической и ритмической границы стиха): *чьи держит удила / Одна рука*. Третья строфа дает еще более сложный и напряженный ритмико-синтаксический вариант: вся строфа — единое предложение с двумя анжамбеманами и инверсиями (*Мы — двух теней скорбящая чета / Над мрамором божественного гроба, / Где древняя почитет Красота*). В заключительной строфе — снова анжамбеман в двух первых строчках, но последняя строка — законченное предложение, что и уравнивает возникшее ритмико-синтаксическое напряжение.

Но и это еще не все. Сама синтаксическая модель: «Мы два... в одном» получает у Вяч. Иванова множество вариаций. В первых вариациях определяющее слово отделено от «Мы два» и отнесено в конец строки:

Мы два грозой зажженные *ствола*,
<...>
Мы два в ночи летящих *метеора*.

В других случаях переставлены местами «мы» и «два» (*Два ока мы*) или на первое место вынесено слово *единый, одной* — и акцент сразу переносится с темы «двойственности» на тему «нераздельности», причем это происходит в заключительных строчках двух первых строф:

Одной судьбы двужалая стрела.
<...>
Мечты одной два трепетных крыла.

И лишь заключительная строка сонета воспроизводит — единственный раз! — фетовскую исходную модель:

Мы — две руки единого Креста.

Так же усложнена и мотивная структура стихотворения Вяч. Иванова. Ни один мотив из стихотворения Фета буквально не повторяется (разве что, в порядке юмористического допущения, предположить, что невесть откуда взявшиеся в «Восточном мотиве» «два конька» — мотив явно русифицированный и в восточной поэзии немыслимый! — превратились у Вяч. Иванова в «двух коней», восстановив тем самым свое предметное прямое значение). Определенная семантическая связь существует между заключительным образом стихотворения Фета (*две звезды на высоте небесной*) и образом первой строфы сонета (*два в ночи летящих метеора*). Однако вся тематическая структура первой строфы иная. Три важнейшие темы — «огонь» (*два грозой зажженные, два пламени, два... метеора*), «ночь» (*полуночного, в ночи*) и «полет» (*летающих, стрела*). Вместо фетовской статики в сонете Вяч. Иванова акцентировано движение, динамика. Хотя, как и в стихотворении Фета, в первой строфе нет глаголов, но определения-причастия в своей семантике выявляют именно стремительное и стихийное действие (*зажженные, летящих*). Эти «действенные» определения и связывают между собой мотивы первой строфы: первые два (*стволы и метеоры*) через тему огня, вторые два (*метеоры и стрела*) через тему полета.

Итак, мотивы первой строфы — **огонь, ночь, полет** — воплощают тему хаоса, стихийной страсти, говоря словами Вяч. Иванова, — дионисийского порыва и экстаза.

Вторая строфа — своего рода укрощение стихии (мотивы «руки», *державшей удила* и «шпоры», *язвящей коней*). Появляются первые в этом тексте глаголы, обозначающие воздействие внешней силы. Если первая строфа — дионисийская стихия, то укрощающее ее начало связано для Вяч. Иванова с именем мужественного Аполлона¹.

В середине второй строфы происходит важный семантический сдвиг в развитии темы «двое в одном». До сих пор все пары лишь сопологались в пространстве, но оставались неслиянными (как у Фета на протяжении всего стихотворения), и только внешняя сила (*гроза, ночь, бор, рука, удила, шпора*) создавала их единство. Выпадала из этого ряда лишь последняя строка первой строфы — «Одной судьбы двужалая стрела». Но «два ока единственного взора» — это уже совсем иная степень соединения двоих в одном: теперь двое оказываются частями единого тела и единой души (*мечты одной два трепетных крыла*), акцент сделан на нераздельности двух неслиянных начал и на их воочеловечении.

Два терцета в сонете Иванова — это две ступени познания Бога, которое оказалось возможным после самоотречения и укрощения стихии. Мотивы огня, полета, ночи исчезают, «чета» утрачивает также плоть и в первом терцете становится скорбящей «четой теней». Но «божественный гроб» в первом терцете может быть воспринят не только как гроб Господень, но и как гробница Диониса (*древняя Красота*). В сонете № 11 из «Венка сонетов» дается своего рода автокомментарий к этой строке:

Где древняя почитает красота,
Ты, Дионис, гостей родной чужбины
Скрестил пути и праздновал гостины.

И лишь в последнем терцете, после приобщения двоих к «тайне», они вновь обретают тело, и это — тело Христа («Мы — две руки единого Креста»). В статье Вяч. Иванова «О достоинстве женщины» содержится пояснение к подобной метаморфозе: «Но если человек вступил в брак, два будут единою плотью, их сочетал Бог. Церковь уподобляет брак мученичеству: двое соединяются для сораспятия на кресте плоти, для низведения света в сферу мате-

¹ В своих статьях и художественных текстах Вяч. Иванов неоднократно пользуется антитезой «Дионис — Аполлон, дионисийское — аполлиническое», воспринятой им из философии Ф. Ницше. Ср.: «...Мужественный Аполлон, укротитель стихийных дионисийских оргий, овладевая жизнью, как начало сознательное, и набрасывая светлый покров пошады на бури хаоса, на чреватую упоением жизни и упоенным ужасом смерти ночную мглу подсознательного, уже невыносимую для взора более поздних поколений, — наложил цепи царственного плена на женщину, мэнату мужеубийственных радений» (Иванов Вяч. О достоинстве женщины // Собр. соч. — Т. III. — Брюссель, 1979. — С. 141).

рии и ее зачатий от света, для взаимного самовоспитания в духе, для общего в Боге подвига»¹.

Итак, вместо своеобразной литературной игры в стихотворении Фета, вместо парадигмы параллельных и статичных уподоблений в сонете Вяч. Иванова прослеживаются последовательные метаморфозы, воспринимаемые как этапы восхождения к познанию Бога в совершенствующейся любви («экстаз» — «самоотречение» — «молитва» — «слияние с Богом»).

Развитие темы в форме сравнения

Стихотворение Фета демонстрирует и другой распространенный способ развития темы — в форме сравнения. Правда, в данном случае разворачивается лишь одна часть сравнительной конструкции. Приведем еще один пример такого развития темы — стихотворение Ф. И. Тютчева «Как над горячею золой...» (не позднее 1830):

Как над горячею золой
Дымится свиток и сгорает,
И огонь, сокрытый и глухой,
Слова и строки пожирает,

Так грустно тлится жизнь моя
И с каждым днем уходит дымом;
Так постепенно гасну я
В однообразье нестерпимом!..

О небо, если бы хоть раз
Сей пламень развился по воле,
И, не томясь, не мучась доле,
Я просиял бы — и погас!

Стихотворение представляет собой развернутое сравнение, введенное сопоставительной конструкцией *как — так*. При этом первая строфа вводит объект сравнения (свиток над горячей золой), а вторая и третья — субъект сравнения (я — моя жизнь)². Сравне-

¹ Иванов Вяч. О достоинстве женщины. — С. 143.

² Терминология опирается на работы Е. Н. Некрасовой, посвященные роли сравнений в поэтическом языке: «Слово, выражающее предмет или явление, поясняемые через сопоставление с чем-либо, будем называть субъектом сравнения, а всю грамматически единую часть конструкции, включающую субъект сравнения, — субъектной частью. Слово, называющее предмет или явление, употребляемое для сравнения, будем именовать объектом сравнения, а соответствующую часть конструкции — объектной частью; основание, по которому проводится сравнение, характеризуем как признак сравнения. Термином *сравнение* будем обозначать всю сравнительную конструкцию, включающую в себя не только объект, но и субъект сравнения» (Некрасова Е. Н. Сравнения // Языковые процессы современной советской литературы: Поэзия. — М., 1977. — С. 241).

ние строится на весьма распространенной в поэзии XIX—XX вв. образной параллели *жизнь — горение*¹. Отсюда — многочисленные лексические и синонимические повторы слов тематического поля **горение** — *горячая зола, дымится, сгорает, огонь, сокрытый, глухой, пожирает, тлится, уходит дымом, гасну, пламень, развился по воле, просиял, погас*. При этом в первых двух строфах преобладают слова со значением «тление», «скрытое, незаметное горение», «дым», а в последней — слова со значением «света», интенсивного горения (*пламень, просиял*).

В первых двух строфах происходит переход от прямого значения слов тематического поля «горение» к переносному, метафорическому. В первой строфе все слова поля, кроме слова *пожирает*, которое начинает «очеловечение» этого тематического ряда, употреблены в предметном значении. Сема «тление» во второй строфе получает синоним «однообразье», в третьей строфе — синонимы *томясь, мучась*, а также ряд негативных оценочных определений во второй строфе: *грустно, нестерпимом. Сгорающий свиток (слова, строки)* вводит дополнительную и не менее распространенную образную параллель: *жизнь — книга*.

Во второй строфе выявляется еще одно важное тематическое поле — **время** — *тлится, с каждым днем, уходит дымом, постепенно, в однообразье нестерпимом, хоть раз, не томясь, не мучась доле*. Элегический мотив безвозвратно и напрасно уходящего времени осложняется и скрытым мотивом творческого бессилия (сгорающие *слова и строки* в первой строфе). При этом все три тематических поля — «жизнь»², «горение» и «время» — имеют множество семантических переключек, благодаря чему все слова стихотворения обретают многозначность и возможность многократного переосмысления («перекодирования»). Так, слово *тлится* одновременно относится и к тематическому полю «горение» («сгорать медленно, постепенно, незаметно»), и к тематическому полю «время» (не случайно в тексте употреблена чрезвычайно редкая форма этого глагола вместо более привычной *тлеет*: благодаря созвучию с глаголом *длится* связь этих тематических полей становится особенно явной). Слово *дым* и родственное ему *дымится* входят одновременно во все три тематических поля. В первой строфе (*дымится свиток и сгорает*) прежде всего эксплицировано прямое словарное значение. Во второй (*тлится жизнь моя / И с каждым днем уходит дымом*) одновременно проявляются значения безвозвратно уходящего времени, уходящей жизни (отметим, что

¹ См.: Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология, связанная с обозначением «жизни» и «смерти» // Поэтическая фразеология Пушкина. — М., 1969. — С. 161—162.

² Лексически это поле совпадает с обоими полями: *жизнь, моя, грустно, тлится, уходит, дымом, гасну, однообразье, пламень, томясь, не мучась, просиял, погас*. Однако все слова этого поля употреблены в переносном значении.

со словом *жизнь* слово *дым* связано творительным метаморфозы), но сохраняется и связь с темой «горение». Кроме того, в сочетании со словом *жизнь* это слово получает дополнительные оценочные коннотации — «преходящий», «легкий», «эфемерный», «незначительный» (ср. выражения: *прошло как дым, растаяло как дым*).

Первые две строфы благодаря сравнительной конструкции выстраивают целый ряд внесловарных синонимических соответствий, в них формируется язык создаваемого текста. В третьей строфе этот язык живет самостоятельной жизнью. Теперь *пламень* обозначает и вспышку тлеющего свитка, и яркое жизненное переживание (взрыв чувств, яркое событие, творческий порыв и т.п.): сравнение перешло в тождество.

Третья строфа противопоставляет элегической безнадежности возможность иных взаимоотношений «я» и мира: вместо долгого, постепенного и медленного угасания — мгновенное и яркое переживание и столь же мгновенная смерть. В этой строфе происходит резкий семантический сдвиг на всех уровнях текста. Меняется грамматическая структура: вместо глагольного изъявительного наклонения и настоящего времени здесь появляется сослагательное наклонение и будущее время: речь идет о другом, желаемом варианте жизненной судьбы. Меняется и словарь текста: вместо синонимических повторов в двух первых строфах, в третьей строфе во всех важнейших тематических полях используются слова с совершенно новыми оттенками значений. Так, в тематическом поле «время» словам со значением постепенного, однообразного, длительного течения времени противопоставляется выражение *хоть раз*, в тематическом поле «горение» словам со значением «тления», медленного и незаметного угасания противопоставляются слова *пламень* и *просиял*.

Наконец, обращает на себя внимание появившийся в последней строфе адресат речи («О небо!»), это восклицание сразу делает стихотворную речь более эмоциональной. Однако это обращение имеет и более глубокую содержательную функцию. Если вспомнить, что слова *огнь... пожирает* — реминисценция из Библии («Ибо Господь, Бог твой, есть огонь пожирающий, Бог ревнитель», Втор. 4:24), то становится ясно, что обращение к Богу подготавливается уже в первой строфе. Тогда тематика стихотворения осложняется и принимает богоборческий характер: сюжет стихотворения заключается в переходе от пассивного следования предначертанной судьбе к попытке самостоятельно (*по воле*) выбрать другую, бросив вызов высшему предопределению.

Развитие темы в форме параллелизма

В поэзии второй половины XIX—начала XX в. достаточно часто встречается развитие темы в форме параллелизма. Один из таких

примеров — уже проанализированное стихотворение Вяч. Иванова «Любовь».

Явление параллелизма на фольклорном материале в русской науке было описано в трудах А. Н. Веселовского¹, а в последующие десятилетия изучалось не только в фольклоре, но и в русской лирике XIX—XX вв.². Это один из наиболее древних способов развития поэтической темы, свойственный прежде всего народной поэзии. А. Н. Веселовский характеризует его так: «Картинка природы, рядом с ней таковая же из человеческой жизни; они вторят друг другу при различии объективного содержания, между ними проходят созвучия, выясняющие, что в них есть общего»³. Один из примеров такого фольклорного параллелизма:

Отломилась веточка
От садовой от яблонки,
Откатилось яблочко;
Отъезжает сын от матери
На чужу дальню сторону⁴.

А. Н. Веселовский комментирует смысл общей схемы такого параллелизма: «Сопоставлены два мотива, один подсказывает другой, они выясняют друг друга, причем перевес на стороне того, который наполнен человеческим содержанием. Точно сплетающиеся вариации одной и той же музыкальной темы, взаимно суггестивные. Стоит приучиться к этой суггестивности, — а на это пройдет века — и одна тема будет стоять за другую»⁵. В этом случае одна из частей параллелизма умалчивается, двучленный параллелизм превращается в отрицательный («Не шатучая осина расшумелась — / Добрый молодец кручиной убивается») или одночленный («Сло- мим мы со грушеньки вершиночку — / Расте же ты, грушенька, без верха» — свадебная песня об уходе дочери из родительского дома). Именно из древнего параллелизма развивается система пе-

¹ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 125—199; современное сокращенное издание: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 101—154.

² См.: Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 99—132; Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 39—44, 89—92; Баевский В. С. Проблема психологического параллелизма // Сибирский фольклор. — Новосибирск, 1977. — Вып. 4. — С. 57—75; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997. — С. 34—45; Он же. Историческая поэтика. — М., 2001. — С. 44—54.

³ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989. — С. 107.

⁴ Там же. — С. 109.

⁵ Там же. — С. 113.

реносных метафорических значений, тропов, используемых на более поздней стадии эволюции лирической поэзии.

Важно осознать отличие параллелизма от сравнения. Формальное различие налицо: в параллелизме отсутствуют сопоставительные конструкции (*как, словно, будто, точно, как... так* и т. п.). Исторически сравнение — более поздняя и более рациональная, расчленяющая, аналитическая конструкция. В сравнениях очевидно, что речь идет о разных, хотя и сопрягаемых явлениях, они могут быть достаточно произвольными, как в проанализированном выше стихотворении Фета. В основе параллелизма исторически лежит древний синкретизм — представление о нерасчленном единстве человека и природы.

По наблюдениям А. Н. Веселовского, поэтика сравнений более характерна для рационалистических эпох в развитии культуры, а тяготение к параллелизму возвращается в переходные эпохи: «В таком искании созвучий, искании человека в природе, есть нечто страстное, патетическое, что характеризует поэта, характеризовало, при разных формах выражения, и целые полосы общественного и поэтического развития. Элегическое увлечение красотами природы, интимность *Naturegefühl*'а (нем. чувство природы. — *Д. М.*) жаждащего отголосков, наступало в истории не раз: на рубеже древнего и нового миров, у средневековых мистиков, у Петрарки, Руссо и романтиков. <...> Такое настроение понятно в эпохи колебаний и сомнений, когда назрел разлад между существующим и желаемым, когда ослабела вера в прочность общественного и религиозного уклада и сильнее ощущается жажда чего-то другого, лучшего. Тогда научная мысль выходит на новые пути, пытаясь водворить равновесие между верой и знанием, но сказывается и старый параллелизм, ищущий в природе, в ее образах, ответа на недочеты духовной жизни, созвучия с нею. В поэзии это приводит к обновлению образности, пейзаж-декорация наполняется человеческим содержанием. Это тот же психический процесс, который ответил когда-то на первые, робкие запросы мысли; та же попытка сродниться с природой, проецировать себя на ее тайники, переселить ее в свое сознание; и часто тот же результат: не знание, а поэзия»¹.

Рассмотрим стихотворение И. А. Бунина «Песня», ориентированное на стилистику народной песни:

Зацвела на воле
В поле бирюза,
Да не смотрят в душу
Милые глаза.

Помню, помню нежный
Безмятежный лен.

¹ Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. — С. 154.

Да далеко где-то
Зацветает он.

Помню, помню чистый
И лучистый взгляд.
Да поднять ресницы
Люди не велят.

Помимо заглавия на стилизацию народной песни указывает и стихотворный размер текста: трехстопный хорей с чередованием женских и мужских рифм. По наблюдениям М. Л. Гаспарова, «первым истоком семантики 3-стопного хоря были любовные песенки XVIII в.»¹, а позднейшие стилизации превращали салонную любовную песенку в народную. При этом одной из важных тематических составляющих этого размера названы темы «любви-разлуки», а также «русского пейзажа»². Параллелизм как способ развития темы также соотносится со стилистикой народной песни.

Первая строфа задает сопоставление *лен (бирюза) — глаза* в форме отрицательного образного параллелизма (бирюзовые цветы цветут, а глаза любимой для меня не цветут, не смотрят). Две последующие строфы развивают тему в форме грамматического и образного параллелизма, каждая из строф разворачивает одну из частей параллели, между ними существуют семантические и ритмико-синтаксические переключки, в которых развиваются синонимические отношения между «природным» и «человеческим»: *Помню, помню... лен — Помню, помню... взгляд; Да далеко... зацветает он — Да поднять ресницы / Люди не велят*. Эта синонимия мотивирует и «одушевленные», «психологические» эпитеты (*нежный, безмятежный*), сопровождающие *лен* во второй строфе.

Обращает на себя внимание и не вполне явный отрицательный параллелизм в начале и конце стихотворения: *зацвела на воле — поднять ресницы... люди не велят*. Тема разлуки в тексте совершенно очевидна. Менее очевидна другая тема — насильственной разлуки в противоположность природной «воле».

Развитие темы в форме параллелизма получило широкое распространение в поэзии рубежа XIX—XX вв. Как отмечает Н. А. Кожевникова, параллелизм в поэзии символистов используется «для установления точек соприкосновения между разными сферами изображения, смысловых соответствий и параллелей»³. В частности, с помощью параллелизма могут быть сопоставлены прямые и не прямые выражения одной и той же мысли, может произойти своего рода «перевод» с «предметного» языка на язык образных

¹ Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. — М., 1999. — С. 69.

² Там же. — С. 55—58.

³ Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — С. 121.

«соответствий». Рассмотрим в качестве примера стихотворение Ф. Сологуба «Качели»:

В истоме тихого заката
Грустило жаркое светило.
Под кровлей ветхой гнулась хата
И тенью сад приосенила.
Березы в нем угомонились
И неподвижно пламенели.
То в тень, то в свет переносились
Со скрипом зыбкие качели.

Печали ветхой злою тенью
Моя душа полуодета,
И то стремится жадно к тлению,
То ищет радостей и света.
И покоряясь вдохновенно
Моей судьбы предначертаньям,
Переношусь попеременно
От безнадежности к желаньям.

Первая строфа стихотворения представляет собой описание предметной реальности. Правда, уже и здесь начинается неявная психологизация, одушевление предметного мира (*в истоме... заката, грустило жаркое светило, березы... угомонились*). Вторая строфа — описание внутреннего мира лирического «я». Большинство слов второй строфы либо изначально лишены предметного значения (*печаль, душа, тленье, радости, судьба, предначертанья, безнадежность, желанья*), либо меняют предметное значение на переносное (*полуодета, тень, свет*). Строфы связаны между собой лексическими повторами (*тень, свет, ветхая, переноситься*) и тематическими переключками (*грустило — печаль, светило — свет, приосенила — полуодета*).

Параллелизм устанавливается прежде всего через глагол «переноситься» (*То в свет, то в тень переносились / Со скрипом зыбкие качели. — Переношусь попеременно / От безнадежности к желаньям*). В первой строфе глагол использован в прямом значении, во втором — в переносном. Одновременно меняют значение на переносное и другие слова, повторенные во второй строфе: не *ветхая кровля*, а *ветхая* (давняя, застарелая) *печаль*. Слово *тень* получает ряд новых синонимов, также свидетельствующих об изменении значения: «безнадежность», «печаль», «тление». Так создается система соответствий между внешним миром и миром «я».

В поэзии рубежа XIX—XX вв. нередко встречается одночленный параллелизм, когда используется лишь одна тематическая составляющая параллелизма и, по выражению А. Н. Веселовского, одна тема стоит за другую. Как правило, в таких текстах преобла-

дает привычная, традиционная для русской поэтической культуры символика, позволяющая сразу же раскрыть значение второй, не названной части параллели. Чаще всего это природная символика, имеющая устойчивые семантические соответствия. Рассмотрим стихотворение А. Н. Апухтина «Аграм»:

Поздние гости отцветшего лета,
Шепчутся ваши головки понурые,
Словно клянете вы дни без просвета,
Словно пугают вас ноченьки хмурые.

Розы — вот те отцвели, да хоть жили...
Нечего вам помянуть пред кончиною:
Звезды весенние вам не светили,
Песней не тешились вы соловьиною.

В противопоставлении осенних поздних астр и роз, цветущих от весны до осени, у Апухтина отсутствует прямая параллель с человеческой жизнью. Однако все «очеловеченные» глаголы (*шепчутся, клянете, пугают, жили, помянуть, не тешились*) указывают на второй, неразвернутый план этой параллели. Каждое из тематических полей стихотворения — «цветение», «времена года», «день и ночь» — находится в ряду традиционных символических обозначений человеческой жизни. Одночленный параллелизм превращает все стихотворение в аллгорию.

Развитие темы в форме периода

Среди типичных синтаксических построений поэтического текста необходимо указать на достаточно часто встречающееся развитие темы в форме синтаксической градации с завершением. Среди подобных текстов выделяются стихотворения в форме периода¹, в форме временных (когда... тогда), причинно-следственных (если... то), условных (один из примеров — стихотворение А. С. Пушкина «Брожу ли я среди улиц шумных...»). Образцовый анализ ритмико-синтаксической и семантической структуры периода в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» дан в работах Б. М. Эйхенбаума и М. Л. Гаспарова². Рассмотрим развитие темы в форме градации временных конст-

¹ *Период* — распространенное простое или сложное предложение, строящееся на смысловой и интонационной двухчастности. Первая часть представляет собой *повышение, нарастание, градацию*, вторая — после паузы — *понижение* и возвращение к первоначальной интонации, замыкание круга (*Когда... когда... когда... — тогда; Если... если... если... — то; и т. п.*).

² Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. — Л., 1969. — С. 421—431; Гаспаров М. Л. «Когда волнуется желтеющая нива...»: Лермонтов и Ламартин // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М., 1995. — С. 150—158.

рукций в стихотворении М. Кузмина из цикла «Александрийские песни»:

Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу белые стены дома,
небольшой сад с грядкой левкоев,
бледное солнце осеннего вечера
и слышу звуки далеких флейт.

Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу звезды над стихающим городом,
пьяных матросов в темных кварталах,
танцовщицу, пляшущую «осу»,
и слышу звук тамбурина и крики ссоры.

Когда мне говорят: «Александрия»,
я вижу бледно-багровый закат над зеленым морем,
мохнатые мигающие звезды,
и светлые серые глаза под густыми бровями,
которые я вижу и тогда,
когда не говорят мне: «Александрия!»

Каждая из строф этого стихотворения представляет собой однотипную временную синтаксическую конструкцию, причем в их построении наблюдается определенный закономерный параллелизм: *Когда мне говорят: «Александрия», / я вижу...* далее следует перечислительная конструкция и завершение — *и слышу звук(и)...*

В третьей строфе завершение меняется (*Которые я вижу и тогда, / когда не говорят мне: «Александрия»*). Сложноподчиненное предложение с придаточным времени осложняется сначала определительным придаточным, а затем удвоением временной конструкции (*Когда мне говорят... и тогда, когда мне не говорят*). При этом последняя строка образует вариативное композиционное кольцо с началом всего стихотворения и каждой его строфы.

Рассмотрим теперь семантическую композицию стихотворения. В каждой строфе перечисляются зрительные и слуховые ассоциации, связанные со словом *Александрия*. И при этом в каждой строфе мы встречаем повторяющиеся, тождественные элементы и элементы изменяющиеся, противопоставленные друг другу. Помимо синтаксической конструкции в роли элементов тождества выступают глаголы: во всех трех строфах они одни и те же: *говорят, вижу, слышу*. В качестве варьирующихся элементов используются существительные и прилагательные. Поскольку последняя строфа строится несколько иначе, разрушая сложившуюся было синтаксическую инерцию, рассмотрим сначала первые две строфы.

Предметный мир первой строфы — *стены, дом, сад, грядка, левкои, солнце, вечер, звуки, флейты* — объединяется темой **домашний быт**. При этом пространство в первой строфе строится по прин-

ципу расширения поля зрения: от *стен дома и небольшого сада к солнцу осеннего вечера и звукам далеких флейт*. Предметный мир второй строфы объединяется противоположной темой: **городской быт** — *звезды, город, матросы, кварталы, танцовщица, «оса», звуки, тамбурин, ссора*. Пространство этой строфы строится в зеркально противоположном порядке: от взгляда с высоты птичьего полета (*звезды над... городом, матросы, кварталы*) к сужению поля зрения (*танцовщица* и ближайшие *звуки тамбурина и крики ссоры*).

Атрибуты первой строфы — *белые, небольшой, бледное, осенний, далекие* — постепенно психологизируются. Первые два эпитета, как и эпитет *осенний*, представляют собой точные объективные определения. *Бледное солнце* — уже не столько цветовой, сколько световой эпитет, а определение *далекие флейты* — скорее указывает на точку зрения лирического «я», его положение в пространстве.

Во второй строфе два эпитета из четырех выражены причастиями (*стихающими, пляшущую*), что резко динамизирует описание. Первая и вторая строфа создают два противопоставленных друг другу, во всем чужих мира, которые объединяет только точка зрения наблюдателя.

В третьей строфе происходит своего рода синтез двух миров. Эта строфа выделяется резким повышением роли эпитетов. В первых двух строфах по четыре эпитета, в последней их семь. Атрибуты в третьей строфе повторяют и в то же время варьируют эпитеты первой и второй строфы: *бледное солнце* — *бледно-багровый закат, звезды над стихающим городом* — *мохнатые, мигающие звезды*. В то же время предметы как таковые совершенно исчезают из перечисления. Остается только описание неба (в первой строфе было *солнце*, во второй — *звезды*, а в третьей — *закат* и *звезды*), а затем происходит резкое сужение поля зрения, самый крупный план во всем тексте (*светлые серые глаза под густыми бровями*). И именно здесь в тексте происходит семантический сдвиг: прежние перечисления и противопоставления отходят на второй план, а на первый план выходит не названная прямо любовная тема.

* * *

Значение синтаксических и риторических структур особенно возрастает в том случае, когда мы имеем дело с так называемыми «внежанровыми» лирическими стихотворениями. В современной научной литературе это наименование закрепилось за стихотворениями, которые не соответствуют ни одной из канонических жанровых моделей. Именно такие стихотворения доминируют в русской лирической поэзии начиная со второй половины XIX в. Обычно они группируются лишь тематически (философская лирика, пейзажная лирика, любовная лирика и т. п.). Между тем ни одно высказывание, будь то бытовая реплика или художественный текст, не бывает «внежанровым». Скорее уместно говорить о двух жанро-

вых уровнях: первичном речевом жанре и вторичном, каноническом литературном жанре. Если перед нами ода, элегия, послание, баллада, то в художественном целом происходит взаимодействие этих двух жанровых уровней. В иных случаях на первый план выходит именно осознание первичной жанровой структуры, композиционно-речевого целого лирического стихотворения.

Литература

Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. — Киев, 1994.

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1996. — Т. 5.

Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2001.

Бройтман С. Н. Русская лирика XIX—начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997.

Веселовский А. Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — Л., 1940; современное сокращенное издание: Веселовский А. Н. Историческая поэтика. — М., 1989.

Грехнев В. А. Чужое сознание в элегиях Пушкина // Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. — Нижний Новгород, 1994.

Жирмунский В. М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975.

Коварский Н. А. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Стихотворения. — Л., 1961 (Библиотека поэта. Большая серия).

Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. — М., 1986.

Кожевникова Н. А. О роли тропов в организации стихотворного текста // Язык русской поэзии XX века. — М., 1989.

Кожевникова Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. — М., 1986.

Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его аспекты // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987.

Глава V

ЖАНРОВЫЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

1. КЛАССИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ ЛИРИКИ

Терминология

В европейской поэзии, частью которой считала себя, особенно начиная с XVIII в., поэзия русская, разрабатывались вплоть до эпохи романтизма традиционные, известные уже в течение ряда

веков типы лирических стихотворений, обозначившиеся традиционными же, заимствованными из древнегреческого языка, наименованиями: *ода*, *элегия*, *идиллия*. Из античной (римской) поэзии в новоевропейскую пришла эпистола, по-русски — *послание*.

Более позднего происхождения жанр *баллады*. Он пришел в русскую поэзию отчасти из западной, отчасти в результате переработки аналогичного типа стихотворений в собственной народной поэзии.

Все эти жанры в своем развитии всегда сохраняли систему признаков, характерных для тех или иных классических образцов (в оде такими образцами были для эпохи классицизма Пиндар или Малерб, а для русской поэзии рубежа XVIII—XIX вв. — Ломоносов, в идиллии вплоть до пушкинского времени — Феокрит или Геснер, в элегии помимо античных образцов — Томас Грей и Парни, в балладе — Бюргер, Шиллер, Вальтер Скотт). Поэтому названные жанры принято считать **каноническими**.

Кроме этих жанров среди лирических стихотворений первой половины XIX в. можно выделить еще два, сложившихся именно в эпоху романтизма и являющихся **неканоническими**: это, во-первых, *фрагмент* и, во-вторых, *рассказ в стихах*.

В самых общих чертах, схематично изменения в системе лирических жанров в исторически переходную пушкинскую эпоху можно охарактеризовать следующим образом. Ода — даже в ее преобразованном со времен Державина виде, какова, например, пушкинская «Вольность», — постепенно сходит на нет. Ее антипод, идиллия (ода — жанр героический и государственный, идиллия, наоборот, мирный и домашний), исчезая как самостоятельный жанр, проникает внутрь элегии и послания, что во многом определяет своеобразие этих наиболее популярных жанров. Наряду с ними заметную роль играет баллада, значение которой сохраняется от самого начала (Жуковский «Людмила», «Светлана») до конца интересующего нас периода (позже замечательные образцы жанра созданы в поэзии А. К. Толстого — «Василий Шибанов» и др.).

Фрагмент как новый, созданный поэтами-романтиками тип лирического стихотворения характерен уже для поэзии раннего Лермонтова («Отрывок», «1831 июня 11 дня») и во многом определяет своеобразие композиции в лирике Тютчева. У Некрасова — уже в его творчестве 1840-х гг. — мы впервые находим совершенно новый жанр рассказа в стихах, которому суждена была длительная жизнь (вплоть до нашего времени) и значительная роль.

Идиллия, элегия и послание

Идиллия как собственно лирический жанр никогда (по крайней мере в русской поэзии) не доминировала. Ее побочное положение и второстепенная роль в системе жанров первой трети XIX в., ирони-

ческие замечания поэтов и критиков по поводу ее ограниченности (пушкинское «Тошней идиллии и холодней, чем ода») ясно указывали на постепенное вытеснение идиллии из лирической поэзии.

Тем не менее если внимательно приглядеться к популярным в то же самое время и разрабатывавшимся лучшими поэтами жанрам элегии и послания, то мы убедимся в том, что они испытали на себе влияние жанра идиллии.

Начнем с самых заметных и узнаваемых признаков идиллии и наиболее простых и понятных образцов этого жанра. Пространство в нем — всегда родная страна или сторона, а более близко и непосредственно — родной дом, усадьба, родовое имение и связанный с ними ландшафт — горы и доли, нивы (в тематику жанра входит мирный труд), ручей, пруд, река. Вспомним, например, мир, показанный в первой части стихотворения Пушкина «Деревня». Мир этот непременно замкнутый, отгороженный от всего окружающего и ни в чем постороннем не нуждающийся. Жизнь внутри его границ полна и самодостаточна. Это жизнь рода — нескольких или многих поколений в прошлом (деды, прадеды, отцы) и обозримом будущем (сыновья, внуки, правнуки). Поколения связаны неизменным местом — домом, кладбищем; об этой связи и сохранении единства рода творят образы передаваемых по наследству вещей, таких как колыбель, а также изображение детей, играющих на могиле. Ход этой общей родовой жизни неразрывно соединен с природой и подчинен ее циклическому ритму — смене времен года. Главные события — рождения, свадьбы, праздники, похороны; труд, еда. Женщины шьют, прядут; мужчины ловят рыбу, пашут, пасут стада. У Пушкина образцами жанра могут служить стихотворения «Дубравы, где в тиши свободы...» (1818) и «Домовому» (1819). Господствуют идиллические мотивы и в широко известных стихотворениях «Зимнее утро» (1829) и «Вновь я посетил...» (1835).

По мнению одного из лучших исследователей поэзии пушкинской поры, В.А.Грехнева, мир **послания** отличается от элегического мира следующим важнейшим признаком: «Если элегия острожно внимательна к временным аспектам бытия, то раннее дружеское послание — к пространственным». В послании, по мнению ученого, две пространственные формы жизни — большая и малая, при этом малая — «мир дома, “обители смиренной”». На резком оценочном контрасте большого и малого мира и строится развитие темы¹. Но каковы характерные особенности «домашнего» пространства дружеского послания?

Независимо от того, кому принадлежит то или иное послание, «дом» именуется «скромная обитель», «скромна хата» (В. Жуков-

¹ См.: Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. — Горький, 1985. — С. 51.

ский), «домик», «домишко» (Д. Давыдов), «убогая хижина» (К. Батюшков, А. Дельвиг), «шалаш» (А. Пушкин). Непременный признак такого жилища — «простой», «естественный» быт, противопоставленный «роскоши» и «пышности» большого мира (города, столицы, света).

Другой известный пушкинист, Б. В. Томашевский, сравнивая описания «домашнего» пространства в посланиях Батюшкова, Жуковского, В. Л. Пушкина, иронически заметил: «Хижина, описываемая в их стихах, обладает такими общими чертами, что можно подумать, что речь идет об одной и той же хижине»¹. Хижина — скажем от себя — действительно одна и та же. Но к реальным жилищам она не имеет никакого отношения. Это — «хижина» или «уголок» из идиллии, это ее отъединенное от внешнего мира пространство.

Рассмотрим в качестве примера послание А. Дельвига «Моя хижина». Вся первая строфа, изображающая «домашний мир», строится на узнаваемых атрибутах идиллии:

Гляжу с улыбкою в окно:
Вот мой ручей, мои посевы.
Из гроздий брызжет тут вино,
Там птиц домашних полны хлевы,
В воде глядится тучный вол,
Подруг протяжно призывая, —
Все это в праздничный мой стол
Жена украсит молодая.

Было бы наивно усматривать здесь признаки реального русского имения (чего стоит одно вино, брызжущее из гроздий — в средней полосе России!). Это именно набор литературных «общих мест», узнаваемых идиллических «топосов». Так, увиденные из окна «ручей» и «посевы» — не что иное как подробно описанный историками европейской поэзии «идеальный ландшафт», пришедший в нее из древних идиллий Феокрита и Вергилия: «минимум его оснащения — дерево (или несколько деревьев), луг и ключ (или ручей). К этому могут быть добавлены пение и цветы. Самые богатые изображения упоминают еще «дыхание ветра»². У Дельвига ручей соседствует с «посевами» (полем вместо луга), что вместе с последующими тремя строчками образует мир земледельчески-трудовой идиллии (виноградник, хлев, вол). С этими мотивами связан и упоминаемый «праздничный стол» — обязательный для идиллии мотив еды и дружеского пиршества, о котором идет речь во

¹ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга первая (1813—1824). — М.; Л., 1956. — С. 71.

² См.: Curtius E. R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. — Bern; München, 1973. — S. 202; Манн Ю. В. Русская литература XIX в.: Эпоха романтизма. — М., 2001. — С. 142—143.

второй строфе послания (*Усядьтесь без чинов со мной, / К бокалам протяните руки*). Наконец, молодая жена, украшающая деревенскую жизнь, — непрменный персонаж и семейно-любовной, и трудовой идиллии.

Не менее явно обнаруживаются черты идиллического пространства в «Моих пенатах» Батюшкова: то же «уединение», те же мотивы «простоты» (*Все утвари простые, / Всё рухляя скудель!*) та же «пасторальная» (взятая из «пастушеской» жизни) героиня (на этот раз не жена, а возлюбленная — *Волшебница явилась / Пастушкой предо мной*), тот же «идеальный ландшафт» с более полным набором признаков (*И птички теплы гнезды, / Что свиты за окном, / Щебеча покидают <...> / Зефир листву колышет, / И все любовью дышит / Среди полей моих*), то же упоминание о дружеской пирушке (*Дар Вакха перед нами: / Вот кубок — наливай*).

Узнаваемые идиллические мотивы есть и в ранних пушкинских посланиях «Городок», «Послание к Галичу» и др. — примеры легко умножить. Но если идиллические мотивы играют столь важную роль в дружеском послании, то в чем его отличие от идиллии в собственном смысле слова?

Самое важное отличие: идиллия в собственном смысле слова знает только свой внутренний мир. Наличие «большого мира» в послании — начало разрушения идиллического пространства. Герой послания находится все еще внутри идиллического мира, но он уже знает о существовании другой системы ценностей, другого образа жизни. Правда, ценности этого внешнего мира оцениваются им резко отрицательно, однако он вынужден постоянно доказывать нравственное и даже эстетическое преимущество собственного образа жизни.

Обратимся теперь к жанровому своеобразию элегии, а именно — к ее сосредоточенности на времени и его значении для лирического «я». Действительно, элегическая эмоция сосредоточена на переживании *невозвратности, необратимости* движения времени для отдельного человека. Однако это общее определение нуждается, как кажется, в уточнении. В русской элегии 1810—1830-х гг. обращает на себя внимание повторяющийся у разных авторов тематический ход: «осеннее увядание в природе сменится весенним возрождением, но для человека (для меня) возрождение невозможно». Приведем несколько примеров:

В полях блистает май веселый
Ручей свободно зажурчал,
И яркий голос филомелы
Угрюмый бор очаровал.

Все новой жизни пьет дыханье!
Певец любви, лишь ты уныл!

Ты смерти верной предвещанье
В печальном сердце заключил
<...>

(К. Батюшков. «Последняя весна»)

Весенний пейзаж в этом стихотворении — ручей, бор, пение птиц (филомелы-соловья) — уже упоминавшийся идиллический «идеальный ландшафт».

В стихотворении Е. Баратынского «Весна» повторяется тот же ход и почти тот же набор поэтических формул: весенний пейзаж, «воскрешение» в природе и увядание в жизни человека:

Благоуханный май воскреснул на лугах,
И пробудилась филомела,
И Флора милая на радужных крылах
К нам обновленная слетела.

Вотще! Не для меня долины и леса
Одушевились красотой,
И светлой радостью сияют небеса!
Я вяну — вянет все со мною.

Смысл этого повторяющегося тематического хода — противопоставление природного циклического времени, в котором жизнь постоянно возобновляется, времени индивидуальному, в рамках которого смерть — только конец этой отдельной жизни; рождается же другая жизнь, и между ними никакой связи нет. Так, у Пушкина в романе «Евгений Онегин»:

Или, не радуясь возврату
Погибших осенью листов,
Мы помним горькую утрату,
Внимая новый шум лесов?
Или с природой оживленной
Сближаем думою смущенной
Мы увяданье наших лет,
Которым возрожденья нет?

В этих строках взгляд на жизнь — вполне элегический, почти как в элегии Ленского «Куда, куда вы удалились...». Но с идиллической точки зрения перспектива конца выглядит, как показано в том же романе, совсем по-другому:

Увы, на жизненных браздах
Мгновенной жатвой поколенья
По тайной воле провиденья,
Восходят, зреют и падут
Другие им во след идут...

Так наше ветреное племя
Растет, волнуется, кипит
И к гробу прадедов теснит.
Придет, придет и наше время,
И наши внуки в добрый час
Из мира вытеснят и нас.

Циклический ход времени в природе, гармонически совпадающий со сменой поколений в человеческой жизни — неотъемлемый признак идиллии. Элегия фиксирует именно момент разрыва между двумя типами переживания времени — идиллическим и индивидуальным. Итак, если послание разрушало пространственную замкнутость идиллии, то элегия оказалась разрушителем идиллического временного цикла.

Но в элегии, как кажется, важен и пространственный аспект. В послании герой находится *внутри* идиллического домашнего пространства, живет по его законам. И хотя, в отличие от подлинного идиллического героя, он хорошо знает о существовании внешнего, «большого» мира, но за пределы своего «малого» мира он еще не выходит, а оценивает «большой» мир, наблюдая за ним извне. В элегии герой уже покинул идиллическое пространство, и может лишь вспоминать о «мирном уголке» как об уже недоступной ему идиллической гармонии. Так, в элегии К. Батюшкова «Вечер» в трех первых строфах герой последовательно противопоставляет себя «пастушке дряхлой», вернувшейся в лачугу к трапезе на закате, «оратаю», идущему вечером с поля на ужин «под отчий кров», «рыбарю», выходящему после заката «на брег уединенный». Все эти персонажи — герои «трудовой», «сельской» идиллии, в духе идиллии и упоминание о семейной трапезе в двух первых строфах. Каждая из трех строф в рефрене (повторяющихся концовках) варьирует антитезу: счастливый герой идиллии — и тоскующий герой элегии, уже не принадлежащий идиллическому миру:

Он счастлив — я один с безмолвной тоской
Беседую в ночи с задумчивой луной.

В знаменитой элегии Е. Баратынского «Осень» это противопоставление идиллического пространства (идиллического мира) индивидуальному бытию человека развернуто почти в сюжетное повествование. Первые пять строф — характерная для идиллии картина гармонической смены времен года с завершающей сценой сбора урожая плодородной осенью:

Иди, зима! На строги дни себе
Припас оратай много блага.
<...>

С семьей своей вкусит он, без забот,
Своих трудов благословенный плод!

Следующая часть элегии метафорически изображает времена года — теперь это возрасты человеческой жизни (идиллии хорошо знакомо это уподобление) — и противопоставляет сельскому полю жизненное «поле»:

А ты, когда вступаешь в осень дней,
Орадай жизненного поля,
И пред тобой во благостыне всей
Является земная доля

<...>

Ты так же ли, как земледел, богат?
И ты, как он, с надеждой сеял;
И ты, как он, о дальнем дне награда
Сны позлащенные лелеял...

<...>

Увы! к мечтам, страстям, трудам мирским
Тобой скопленные презренья,
Язвительный, неотразимый стыд
Души твоей обманов и обид!

Начавшись как идиллия, «Осень» Баратынского резко разводит два круга времени и два пространства: ее герой находится вне идиллического мира. Но эта элегия, в отличие от ранее проанализированных стихотворений, идет еще дальше: если у Батюшкова не ставились под сомнение законы идиллического существования, а речь шла лишь о невозможности для героя жить по этим законам, то у Баратынского гармония идиллического существования столь же хрупка, как и существование личности, отъединенной от природного целого, и ее способно разрушить знание о тайне смерти:

Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечная возник,
Вполне торжественной и дикой, —
Костями бы среди своих забав
Содроглась ветреная младость,
Играющий младенец, зарыдав,
Игрушку б выронил, и радость
Покинула б чело его навек,
И заживо б в нем умер человек!

Итак, несмотря на свою несомненную «маргинальность», идиллия оказывается своего рода «точкой отсчета» в формировании внутреннего мира двух важнейших жанров пушкинской эпохи: они возникают как результат ее разложения, из сознания ее обреченности, в попытках так или иначе задержать ее гибель.

Характерно, что в зрелых пушкинских элегиях нередко встречается мотив желанного возвращения в родной «уголок». Особенно показательное стихотворение «Пора мой друг, пора...», которое начинается элегической темой необратимого хода времени («Летят за днями дни, и каждый час уносит / Частичку бытия...»), а заканчивается мотивом возвращения «в обитель дальнюю трудов и чистых нег», иными словами, в идиллический мир.

Баллада

Поскольку термин «баллада» объединяет несколько групп почти ни в чем между собой не сходных стихотворных текстов, подчеркнем: мы будем вести речь только о романтической балладе в русской поэзии.

В балладном сюжете обычно замечали роль фольклорных мотивов, фантастических элементов («балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном»¹), исторических или мифологических сюжетов. Но как отличить балладный сюжет от сюжета, например, стихотворной сказки? Действительно ли всякая стихотворная повесть о чудесном — баллада? Или баллада — это вообще всякое «стихотворение с фабулой» (т. е. с такой цепью событий, которая поддается пересказу)? Есть ли принципиальное различие между балладой и фабульным «рассказом в стихах»? Можно ли считать балладами «Сказку о мертвой царевне» Пушкина или «Двенадцать спящих дев» Жуковского? На эти вопросы невозможно ответить, не попытавшись описать строение балладного сюжета.

Сравнивая балладный сюжет со сказочным (будь то фольклорная или литературная сказка), отметим прежде всего следующее сходство: и сказочный, и балладный сюжет строятся на событии встречи между двумя мирами, «здешним», земным и «иным», «потусторонним» («царством мертвых»). Но это событие имеет в двух жанрах смысл различный и даже противоположный. В волшебной сказке персонаж из «здешнего» мира стремится попасть в мир мертвых, переходит границу, проходит в «ином» мире испытания и возвращается обратно, победив смерть, преобразившись и добыв необходимые волшебные предметы, невесту. В балладе границу переходит персонаж из потустороннего мира, вступая в контакт с героем, принадлежащим миру «здешнему», и заканчивается такая встреча для последнего не победой и преображением, а катастрофой. При этом может погибнуть или навсегда лишиться душевной гармонии «земной» герой, но может произойти нечто необратимое и губительное и для «пришельца» из «иного» мира либо для обоих участников «встречи».

¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 242.

Чаще всего в роли пришельца из иного мира выступает мертвый жених или мертвая невеста («Ленора» Г. А. Бюргера; написанные по ее мотивам «Людмила», а также знаменитая «Светлана» В. А. Жуковского и «Ольга» П. А. Катенина и др.). В той же функции может выступить мертвый возлюбленный («Замок Смальгольм, или Иванов вечер» Вальтера Скотта, баллада, переведенная Жуковским). В некоторых балладах приход мертвого оказывается мнимым, совершается во сне: так обстоит дело в «Светлане», где традиционный смысл сюжета о явлении мертвого жениха — приход смерти, который иногда выглядит наказанием за непокорность воле Неба, — заменяется иронической концовкой. В балладе Дельвига «Сон» невеста приходит к жениху во сне и просит переплыть реку и спасти от ведьмы, но герой знает, что сон «обманчив»: «Не Волгой плыть, а слезы лить! / По Волге брод — саженьный лед». Вновь обратим внимание на «антисказочную» разработку мотива свадьбы. Для сказки это завершающее событие, в балладе свадьба превращается в свою противоположность — смерть и похороны.

Роль мертвого пришельца может выполнять голос музыкального инструмента, ветра или волн («Эолова арфа» Жуковского, «Тростник» Лермонтова). В балладе Лермонтова «Тростник» убитая девушка приходит в «здешний» мир в голосе дудочки, сделанной рыбаком («То голос человека / И голос ветра был»). Если сравнить сюжет этой баллады с аналогичным сюжетом сказки «Чудесная дудка», то смысл такого возвращения убитого окажется не вполне одинаковым. И в балладе, и в сказке голос дудки раскрывает тайну убийства (ср. также балладу Шиллера «Ивиковы журавли»). Но в сказке после этого убийц наказывают, а в некоторых вариантах даже оживает убитый (дудочку бросают о землю или разламывают). В «Тростнике» убийца вообще не слышит голоса дудки, а для убитой девушки приход в этот мир мучителен («Терзашь ты меня») и беспечен («Рыбак, рыбак прекрасный, / Оставь же свой тростник, / Ты мне помочь не в силах, / А плакать не привык»).

Такое «возвращение» в балладе означает не восстановление справедливости, а указание на постоянно присутствующие рядом с нами непознанные и недоступные человеческому разуму силы, угрожающие разрушить нашу беспечную уверенность в своем покое и благополучии (рыбак в начале баллады «Тростник» дважды назван «веселым»).

Еще одна группа персонажей из «иного» мира — демонические существа, обитающие в природе и несущие смерть путникам («Лесной царь» И. В. Гёте, переведенный В. А. Жуковским, «Морская царевна» Лермонтова). Лермонтовская баллада и здесь отличается от других особым поворотом темы: контакт двух миров оказывается разрушительным и для «здешнего» персонажа и для пер-

сонажа «оттуда». Царевич не погибает, но, как и герой «Тростника», лишается душевного покоя (*Едет царевич задумчиво прочь, / Будет он помнить про царскую дочь*); морская царевна превращается в «чудо морское» и гибнет: *Пена струями сбегает с чела, / Очи одела смертельная мгла. / Бледные руки хватают песок, / Шепчут уста непонятный упрек*. Персонажи этого типа тоже могут являться в балладе лишь в виде «голоса» природной стихии («Доника» Р. Саути, где голос проклятого озера обрекает человека на гибель).

Наконец, «иной» мир может присутствовать в тексте баллады в форме прорицаний, предсказаний судьбы, гаданий (пушкинская «Песнь о вешем Олеге»).

Остановимся теперь на другой особенности сюжета романтической баллады. Речь идет о роли в ней диалога между персонажами.

Очевидно, что диалог в балладе служит основной формой контакта между мирами. Носителями диалогических реплик выступают именно представители «здесь» и «потустороннего» миров. И как раз диалог чаще всего демонстрирует движение сюжета от начала «встречи» к ее катастрофическому завершению. При этом реплики строятся по принципу нарастания цепочки вопросов и ответов: каждая пара реплик все больше приближает к разрушению и гибели или к узнаванию страшной истины. Так, в «Лесном царе» Гёте три реплики ребенка, отца и слышного только ребенку Лесного царя оказываются тремя этапами приближения демонических существ к всаднику: вначале ребенок только видит Лесного царя, затем слышит посулы, потом видит и его дочерей, наконец последняя пара реплик свидетельствует о том, что гибельный контакт достигает своего предела:

«Дитя, я пленился твоей красотой:

Неволей иль волей, а будешь ты мой».

«Родимый, Лесной царь нас хочет догнать:

Уж вот он: мне душно, мне тяжко дышать».

В «Леноре», «Людмиле», «Ольге» три пары реплик между невестой и мертвым женихом тоже совпадают с пространственным приближением к могиле. Одновременно после каждой пары реплик к жениху присоединяются все новые демонические участники (хор, отпевающий мертвеца, стая бесов), которые и завершают переход границы из «здесь» мира в потусторонний.

Строение балладного диалога, как это видно из приведенных примеров, более всего напоминает некоторые признаки диалога в древних обрядах (ритуалах). Балладный диалог, повторяя вопросно-ответное построение ритуала, движется в противоположную сторону: от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль священного центра принадлежит либо могиле, либо любому месту, где гибнет герой. Таким образом, можно высказать предполо-

жение, что циклический балладный сюжет оказывается обратным сказочному циклу, а его диалог — обратным ритуальному.

В свете сказанного обращают на себя внимание позднейшие трансформации балладного сюжета, превращающие балладу в собственную противоположность. Например, в стихотворении Вл. Соловьева «У царицы моей есть высокий дворец...» изначально лицо оба признака балладного сюжета: 1) противопоставление «здесь» мира, в котором «бьется с злою силою тьмы» герой, и «потустороннего» мира, в котором существует героиня стихотворения; 2) переход границы из потустороннего мира в здешний, который совершает царица (*И бросает она свой алмазный венец, / Покидает чертог золотой, / И к неверному другу — нежданный пришлец — / Благодатной стучится рукой*). Однако финал стихотворения противоположен балладному: схождение царицы из «ино-го» мира в «здесь» предстает не разрушением, а благодатным преображением: соотношение «здесь» и «потустороннего» мира радикально переосмыслено — разрушительный хаос оказывается признаком именно «земного» бытия.

2. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ РЕЧЕВЫХ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ

Типы субъекта и адресата речи в лирических жанрах

При изучении поэтики жанровых канонов в лирике важно поставить вопрос о субъекте и адресате речи (кто говорит? к кому обращается?). При этом первая часть этой проблемы (жанровый субъект) осознана уже давно, и характеристика жанровых ролей лирического субъекта («гражданин», «оратор» в оде, «мечтатель», «рефлектирующий философ», «меланхолик», «умирающий», «несчастный влюбленный» в элегии, «праздник ленивец», «философ-эпикурец» в послании и т. п.) обязательно входит в описание поэтики того или иного жанра¹. Однако речевой жанр подразумевает не только определенный тип речевого субъекта, но и столь же определенный тип речевого адресата. Взаимодействие речевого субъекта и речевого адресата и создает специфику того или иного литературного жанра.

Методика анализа

Рассмотрим специфику взаимодействия литературного и речевого жанра на примере элегии. Наблюдения показывают, что в

¹ См., напр.: Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр. — С. 235—236; Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». — СПб., 1994. — С. 74—110; Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. — С. 37, 40—45, 132—135.

жизни этого жанра выявляется определенная логика развития, а именно: от чисто медитативного монолога элегия движется к расширению диалогических возможностей и в ряде случаев — к диалогу как композиционной форме, как ни парадоксально это утверждение по отношению к одному из самых интровертированных лирических жанров.

В своих истоках, в ранних образцах русская элегия знает либо чистый монолог, либо «ты» возлюбленной поэта, объекта любовных признаний. В.А. Грехнев едва ли не первым обратил внимание не просто на роль «образа возлюбленной» в элегиях Пушкина, но и на устремленность элегии к миру чужого сознания, чужого «я». По мнению исследователя, эта попытка вжиться в духовный мир «другого я» происходит впервые именно в лирике Пушкина и радикально отличает ее от творчества предшественников и современников.

Обращенность элегии к миру женской души — действительно очень важный, хотя и не единственный элемент движения этого жанра к миру чужого сознания. Существует не менее важный и продуктивный тип лирического адресата элегического жанра. Речь идет о фигуре «друга», возникающей в элегиях Жуковского, Баратынского, Языкова, Дельвига, Пушкина, а также поэтов так называемого «третьего» ряда (Шишков, Тепляков и др.).

Элегия первой трети XIX в. быстро усваивает формулы: «ты прав, мой друг», «напрасно вы, мои друзья», «а вы, друзья», «мой друг, забыты мной», «но не хочу, о други» и т. п. Иными словами, жанр элегии начинает размыкать границы интровертированного сознания, конципируя не просто абстрактного собеседника, но слушателя и даже полноправного участника диалога, имеющего самостоятельную жизненную функцию.

Роль «друга» в элегии, как правило, роль утешителя (ср. название элегии А. Шишкова «Другу-утешителю»). И элегия начинает строиться как ответ (возражение) на чужое слово утешения. Иными словами, элегия становится репликой в диалоге, возражением утешителю: «И, друг заботливый, больнова / В его дремоте не тревожь», «Напрасно мы, Дельвиг, мечтаем найти / В сей жизни блаженство прямое» (Е. Баратынский); «На что же, друг, хотеть призвать воспоминанье: / Мечты не дозовемся мы» (В. Жуковский); «Напрасно вы беседую шутилой / И с нежностью души красноречивой / Мой тяжкий сон хотите перервать», «Напрасно, милый друг, я мыслил угайть / Обманутой души холодное волненье», «Мой друг, забыты мной следы минувших лет» (А. Пушкин).

Кажется глубоко не случайным, что фигура «друга» становится структурообразующей именно в элегиях названных поэтов, если вспомнить об особой роли дружбы, «дружества» и в реальном быту, и в творчестве пушкинского круга: дружеское участие становится фоном не только в жанре бытового письма, стихотворного посла-

ния, но и захватывает традиционно монологические жанры, общает им диалогические потенции. Но можно ли более конкретно определить позицию адресата элегии? Понять, в чем заключается дружеское утешение, перед каким мироотношением пытается отстоять свою неприкосновенность элегическое сознание? Ведь, используя современную аналогию, в большинстве элегий перед нами что-то вроде телефонного разговора, где мы слышим только реплики одного из говорящих и лишь по ним реконструируем позицию второго участника диалога.

Прежде всего обратимся к небольшому раннему стихотворению А. С. Пушкина «Друзьям» (1816):

Богами вам еще даны
Златые дни, златые ночи,
И томных дев устремлены
На вас внимательные очи.
Играйте, пойте, о друзья!
Утратьте вечер скоротечный;
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнуся я.

Текст имеет несомненно элегическую природу, что особенно сказывается в его концовке: герой отделяет собственную позицию от наивного приятия радостей жизни у «друзей». Но весь текст стихотворения, его лексика, его тематические поля организованы именно позицией, противоположной авторской: перед нами перечень ценностей, связанных с анакреонтической традицией (*златые дни, златые ночи, томные девы, играйте, пойте* — мотивы «скоротечного» времени и «беспечной радости»). Иными словами, анакреонтическое мироощущение преломляется в этом стихотворении через призму элегии, текст становится жанрово двухголосым.

Элегия Е. Баратынского «Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам...» (1820) также строится на противопоставлении двух тематических полей, связанных с разными жанровыми мирами — элегическим и анакреонтическим. При этом начало стихотворения напоминает именно реплику в споре:

Поверь, мой милый друг, страданье нужно нам;
Не испытав его, нельзя понять и счастья:
Живой источник сладострастья
Дарован в нем его сынам.
Одни ли радости отрадны и прелестны?
Одно ль веселье веселит?
Бездейственность души счастливых тяготит;
Им силы жизни неизвестны.
Не нам завидовать ленивым чувствам их:

Что в дружбе ветреной, в любви однообразной
И в ощущениях слепых
Души рассеянной и праздной?
Счастливицы мнимые, способны ль вы понять
Участья нежного сердечную услугу?
Способны ль чувствовать, как сладко поверять
Печаль души своей внимательному другу?

Тематическое поле **наслаждение, счастье** (счастье, сладострастье, радости, отрадны, прелестны, веселье, веселит, счастливицы, дружба, любовь, сладко) принадлежит к сфере анакреонтики, с которой полемизирует субъект речи. Тематическое поле **страдание, печаль** (страданье, испытав, тяготит, участие, сердечная услуга, печаль) — к кругу элегической лексики. Но «чужое» слово в реплике лирического субъекта приобретает либо несвойственные ему в анакреонтике оценочные коннотации, либо оказывается в непривычных сочетаниях и меняет свой смысл на противоположный.

Часть слов из тематического поля «наслаждение» получают определения или предикаты, имеющие общий семантический признак — **ложное, неистинное** (тяготит, неизвестны, ленивые, ветренная, однообразная, слепые, рассеянная, праздная, мнимые). Другая часть слов из того же тематического поля неожиданно оказывается принадлежностью элегического словаря. Так, слово *сладострастье* связано с испытанным страданием, слово *сладко* — с печальной исповедью («сладко поверять печаль души»). Элегическое мироощущение, элегический словарь вбирает в себя и анакреонтическую лексику, преобразуя ее, а «друг», в начале стихотворения как будто адресат полемики, уже к его середине превращается в единомышленника и растворяется в общем «мы».

Адресованная речь и диалог

Можно назвать еще ряд элегий Пушкина, Баратынского, Жуковского, где «утешитель», как это явствует из текста, воплощает именно анакреонтическую позицию. Но еще более примечательно, что проникновение чужого сознания может зайти в элегии настолько далеко, что «друг-утешитель» получает в стихотворении самостоятельную «партию», т. е. структурно оформленные реплики. От речевого жанра «чистого» монолога через адресованную речь элегия переходит к композиционно оформленному диалогу. Эти случаи достаточно редки, так как здесь происходит слишком явное размывание жанровых границ. Можно назвать два подобных стихотворения-диалога — «Утешение в слезах» В. Жуковского и «Поэт и Друг» Д. Веневитинова.

Оба стихотворения представляют собой спор элегического и анакреонтического мироощущения, соответственно — двух жан-

ровых интенций. В обоих текстах реплики «друга» персонифицируют анакреонтическую позицию. С них начинаются оба стихотворения. «Друг» пытается разрушить элегическое мироощущение, «Поэт» — отстоять свою позицию перед лицом анакреонтики.

«Скажи, что так задумчив ты?
Все весело вокруг;
В твоих глазах печали след;
Ты верно плакал, друг?
<...>
Не унывай же, ободрись,
Еще ты в цвете лет».

(В. Жуковский)

Ты в жизни только расцветаешь¹,
И ясен мир перед тобой, —
Зачем же ты в душе молодой
Мечту коварную питаешь?

(Д. Веневитинов)

Первая реплика Поэта в стихотворении Веневитинова вполне могла бы стать типичным началом элегии:

Мой друг! слова твои напрасны,
Не лгут мне чувства — их язык
Я понимать давно привык,
И их пророчества мне ясны.
Душа сказала мне давно:
Ты в мире молнией промчишься!
Тебе все чувствовать дано,
Но жизнью ты не насладишься.

Но это элегическое начало — не начало стихотворения, а ответ на реплику-утешение Друга, который пытается убедить Поэта, что его предчувствие близкой смерти ложно.

Вторые две пары реплик в стихотворении Веневитинова варьируют еще один важнейший мотив анакреонтической лирики: «молодость» как «дар природы», «радость жизни» как преодоление трагизма бытия:

Не так природы строг завет,
Не презирай ее дарами:
Она на радость юных лет
Дает надежды нам с мечтами.
Ты гордо слышал их привет:
Она желание святое

¹ Ср. сходные мотивы в репликах Друга у Жуковского и Веневитинова (курсив мой. — Д. М.).

Сама зажгла в твоей крови
И в грудь для пламенной любви
Вложила сердце молодое.

В ответной реплике Поэта — снова типичное элегическое начало: жалобы на одиночество, на непонимание героя элегии даже другом-утешителем, на глухоту окружающих, не обладающих особым поэтическим даром:

Природа не для всех очей
Покров свой тайный подымает:
Мы все равно читаем в ней,
Но кто, читая, понимает?

В стихотворении Жуковского «Утешение в слезах» элегический герой тоже прибегает к такому же аргументу в попытке отстоять собственное отношение к миру, т. е. также говорит о невозможности быть понятым окружающими:

Как вам, счастливым, то понять,
Что понял я тоской?
О чем... но нет! оно мое,
Хотя и не со мной.

Дальнейшее развитие темы преодоления смерти в репликах Поэта и Друга у Веневитинова создает два варианта решения этой проблемы. В традиции анакреонтической поэзии — в упоении минутой, в наслаждении, в забвении неизбежности будущей смерти. Последняя реплика Друга концентрирует целый комплекс устойчивых анакреонтических мотивов: «дважды жизнь нас не лелеет», «наслажденье в полной чаше», «я то люблю, что сердце греет», — и, соответственно, противоположный ряд антиценностей: «тьма», «призрак», «обман», «ветренная мечта», характеризующих тщетность надежд на посмертное бытие.

Для Поэта — т. е. для философской элегии — преодоление смерти происходит, как это формулируется в завершающей реплике героя, в отказе от сиюминутной суеты, в служении искусству и в конечном счете в утверждении себя в других сознаниях, в чужой памяти:

Мне сладко верить, что со мною
Не все, не все погибнет вдруг,
И что уста мои вещали:
Веселья мимолетный звук,
Напев задумчивой печали
Еще напомнит обо мне,
И сильный стих не раз встревожит
Ум пылкий юноши во сне,

И старец со слезой, быть может,
Труды нелживые прочтет;
Он в них души печать найдет
И молвит слово состраданья...

Предчувствие будущих «сострадающих», сопереживающих читателей, выход за пределы собственного бытия — это победа не только над смертью, но и над отъединенностью человеческого существования. В последней реплике Поэта переосмысляются многие мотивы анакреонтической лирики, прозвучавшие в репликах Друга, получая новое смысловое наполнение. Так, например, происходит со словами Друга о природе:

Друг
Она на радость юных лет
Дает надежды нам с мечтами.
<...>

Поэт
Нет, друг мой! славы не брани,
Душа сроднилася с мечтою;
Она *надеждою* благою
Печали озаряла дни.

«Мечта» и «надежда» у Поэта связаны с мотивами посмертной памяти, общительности его творчества. Тема любви возникает в воображаемой реплике будущего читателя — и это не «пламенная» чувственная любовь, о которой говорит Друг, а любовь-сострадание, любовь-память, разрывающая замкнутость сиюминутного существования:

«Как я люблю его созданья!
Он дышит жаром красоты,
В нем ум и сердце согласились,
И мысли полные носились
На легких крыльях мечты.
Как знал он жизнь, как мало жил!»

Итак, элегия в споре с анакреонтикой не только отстаивает свое право на существование, но и доводит до катарсического просветления изначальный комплекс элегических мотивов неизбежности смерти, добровольного отказа от сиюминутных наслаждений жизни и, более того, еще раз преодолевает собственную интровертированность, выходя за пределы своего мира и апеллируя к «другому сознанию».

Но завершение стихотворения Веневитинова происходит не в реплике Поэта, а в заключительных авторских словах, свособраз-

ном «третьей стороне», подтверждающем правоту Поэта (с дословным повторением слов воображаемого читателя):

Сбылись пророчества поэта
И друг в слезах с началом лета
Его могилу посетил...
Как знал он жизнь! как мало жил!

Можно сказать, что в стихотворении Веневитинова элегия выявляет максимум собственных жанровых диалогических потенций. Элегическое сознание эксплицируется на пересечении чужих голосов: Друга, исповедующего иную жизненную позицию, воображаемых будущих читателей, сочувствующих и сострадающих Поэту, и, наконец, «третьей стороны», оценивающего спор с позиций вневходимости. Но именно наличие этой последней точки зрения очерчивает и пределы возможностей диалогизации лирического текста: противостояние различных мироотношений, различных жанров в рамках одного стихотворения должно получить некое монологическое завершение, т. е. должна установиться какая-то иерархичность точек зрения, победа одной из спорящих сторон.

Анализ лирического стихотворения в аспекте взаимодействия речевых и литературных жанров таит большие возможности для изучения лирики в свете исторической поэтики. Речь идет об описании типов лирических адресатов, сосуществования лирических жанров внутри одного стихотворения, определении роли монологических и диалогических речевых структур в различных жанрах. При этом так же, как «маргинальная» идилия оказывается точкой отсчета при формировании внутреннего мира элегии и дружеского послания, «легкомысленная» анакреонтика тоже выступает в роли жанра-провокатора для некоторых «серьезных» жанров. Перед лицом анакреонтического мироотношения отстаивает свое право на существование не только элегия, но и ода (см. анализ стихотворения М. В. Ломоносова «Разговор с Анакреоном» во второй части учебного пособия).

Литература

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». — СПб., 1994.

Грехнев В. А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. — Горький, 1985.

Гуковский Г. А. Русская поэзия XVIII века // Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М., 2001.

Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения: Лирическая система. — Ижевск, 1978.

Тынянов Ю. Н. Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977.

Хаев Е. С. Идиллические мотивы в произведениях Пушкина рубежа 1820—1830-х годов // Болдинские чтения. — Горький, 1984.

Глава VI

«НАПРАВЛЕНЧЕСКИЙ» АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Лирическое стихотворение может принадлежать к определенному *литературному направлению*: классицизму, романтизму, символизму, акмеизму, футуризму и т. п. Понятие литературного направления подразумевает «комплекс творческих принципов и установок, общий для большого количества авторов и для разных национальных литератур в данную историческую эпоху. Как особого рода художественная система литературное направление включает в себя следующие три аспекта: [а] определенный *тип мировоззрения* (иногда эти исходные предпосылки творчества открыто формулируются в так называемых манифестах — в полемике с предшественниками, иногда остаются скрытыми); [б] новую *иерархическую систему жанров* и [в] новый исторический *тип взаимоотношений героя с миром* (тип ситуации или конфликта)»¹.

Такое понимание литературного направления подразумевает особые приемы анализа лирического стихотворения.

Во-первых, необходимо сопоставление ряда текстов для выявления в них общих признаков мировоззренческих, жанровых и стилистических установок.

Во-вторых, кроме анализа собственно художественных текстов, желателен анализ теоретических деклараций и манифестов, если представители той или иной литературной школы пытались сформулировать собственные творческие принципы.

В-третьих, может оказаться чрезвычайно полезным сопоставление текстов разных поэтических направлений для выявления специфики каждого из них.

Продемонстрируем возможности «направленного» анализа на примере двух школ в русской поэзии рубежа XIX—XX в. — символизма и акмеизма.

¹ Тamarченко Н. Д. Словарь-минимум литературоведческих терминов // Манн Ю. В., Тamarченко Н. Д. Русская литература XIX века. Часть первая (1800—1850 гг.): Учебник для 10 класса средней школы (в печати). (Приношу благодарность авторам, позволившим ознакомиться с рукописью учебника. — Д. М.)

1. СИМВОЛ И СИМВОЛИСТСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

Определения символа. Поэтика «соответствий»

Со времен первых выступлений и вплоть до 1910-х гг. поэты-символисты не только публиковали свои стихи, но и пытались определить, что же такое символ и символистское стихотворение, чем оно отличается от несимволистских текстов.

«Старшие» символисты ставили перед собой по преимуществу задачи обновления и обогащения поэтического языка, метрики, строфики, рифмы, звукописи. Они были убеждены, что сложнейший внутренний мир современного человека, его психологические глубины, как и бесконечная глубина внешнего мира, природы, вселенной не поддается передаче с помощью обычных слов или традиционных поэтических средств. «Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования» — так формулировал задачу поэзии В. Брюсов в статье «Ключи тайн» (1903). Тонкие переливы настроений, смутные ощущения, «несказанные» переживания скорее подвластны музыкальному выражению — и не случайно музыка всегда была для символистов высшим искусством. Они сочувственно цитировали Ф. И. Тютчева («Мысль изреченная есть ложь»), М. Ю. Лермонтова («А душу можно ль рассказать!»), А. А. Фета («О, если б без слова / Сказаться душой было можно!»), а также стихотворение французского символиста Поля Верлена «Искусство поэзии»:

О музыке всегда и снова!
Стихи крылатые твои
Пусть ищут за чертой земного,
Иных небес, иной любви!

(Пер. В. Брюсова)

Самые совершенные стихи — те, что максимально приближаются к музыке. Но что значит «приблизиться к музыке»? Можно усилить внимание к **звуковой организации стиха**. У символистов немало стихотворений, где именно звуковые повторы, ассонансы, аллитерации служат главным средством выразительности и даже формирования поэтического образа. В стихотворении К. Бальмонта «Воспоминания о вечере в Амстердаме. Медленные строки» именно повторам гласных в сочетании с *м* и *н* принадлежит главная роль в воссоздании «звукового портрета» старинного города. Каждая строчка заканчивается рифмой, воспроизводящей колокольный звон. То же впечатление поддерживается повторением одних и тех же сочетаний слов с *м* и *н* («К твоим церковным звонам / К твоим как бы усталым, / К твоим как бы затонам»), перекличками гласных *о*, *а*:

О, тихий Амстердам,
С певучим перезвоном
Старинных колоколен!
Зачем я здесь, не там,
Зачем уйти не волен,
О, тихий Амстердам,
К твоим церковным звонам,
К твоим как бы усталым,
К твоим как бы затонам,
Загрязившим каналам,
С безжизненным их лоном,
С закатом запоздалым,
И ласковым и алым,
Горящим здесь и там,
По этим сонным водам,
По сумрачным мостам,
По окнам и по сводам
Домов и колоколен,
Где, преданный мечтам,
Какой-то призрак болен,
Упрек сдержать не волен,
Тоскует с долгим стоном,
И вечным перезвоном
Поет и здесь и там...
О, тихий Амстердам!
О, тихий Амстердам!

Но можно понять «приближение к музыке» и иначе: уйти от точных предметных описаний, от рациональных построений, ведь музыка противится логическому пересказу. В предисловии к первому выпуску «Русских символистов» В. Брюсов писал, что «цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение». Символистское стихотворение не **описывает**, а **намекает**, требует от читателя активного сотворчества, работы воображения. Но это означает, что у символистского стихотворения нет и не может быть единственно возможного смысла: оно принципиально **многозначно**, оно подразумевает множество равноправных прочтений, ни одно из которых не отменяет предыдущего.

Символисты дали немало определений **символа**. Д. С. Мережковский писал, что «символы выражают безграничную сторону мысли». А. Л. Волынский утверждал: «Для символа нужна способность видеть все преходящее в связи с безграничным духовным началом, на котором держится мир». Символ «многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине», — формулировал Вяч. Иванов. В символическом искусстве «образ предметного мира — только окно в бесконечность», символический образ способен

«вместить в себя многозначительное содержание», — писал Ф. Со-логуб.

Определения эти очень разные, но все они фиксируют два об-щих свойства символа. Во-первых, символ — это *иносказание*, ко-торое указывает на большее, чем прямо говорят слова. Во-вторых, символ *многозначен*, и этим отличается от других иносказаний — аллегорий. За каждым явлением, за каждым предметом символист видит бесконечную цепь «*соответствий*» (так называлось очень важное для символистов стихотворение французского поэта Шарля Бодлера) — аналогий, ассоциаций, которые должен разгадать поэт, чтобы приблизиться к скрытой от обычного взгляда тайной сущности мировой жизни.

Любое явление для символиста существует не само по себе, одно намекает на другое, обладает тайным сходством с ним. Внеш-ние события, предметы — это знаки душевного состояния, ду-ховного мира. Между ними нет жестких границ: звуки могут пах-нуть или обладать цветом, предметы могут петь и т. д. И эти «соот-ветствия» постепенно расширяют смысл знакомого и простого, усложняют его.

Примером такого движения по цепочке «соответствий» может быть стихотворение З. Н. Гиппиус «Швея» (1901):

Уж третий день ни с кем не говорю...

А мысли — жадные и злые.

Болят спина; куда ни посмотрю —

Повсюду пятна голубые.

Церковный колокол гудел; умолк;

Я все наедине с собою.

Скрипит и гнется жарко-алый шелк

Под неумелою иглою.

На всех явлениях лежит печать.

Одно с другим как будто слито.

Приняв одно — стараюсь угадать

За ним другое, — то, что скрыто.

И этот шелк мне кажется — Огнем.

И вот уж не огнем, а Кровью.

А кровь — лишь знак того, что мы зовем

На бедном языке — Любовью.

Любовь — лишь звук... Но в этот поздний час

Того, что дальше, не открою.

Нет, не огонь, не кровь, а лишь атлас

Скрипит под робкою иглою.

Стихотворение начинается вполне реалистической бытовой за-рисовкой: швея с иглой над алым атласным шелком. Третья стро-

фа — перелом в действии. Теперь перед нами не внешняя, а внутренняя сторона этой сценки: образ шелка в восприятии девушки-швеи. Эта строфа — ключ к созданию символической цепочки «соответствий»: за каждым явлением угадывается более глубокий план. Следующие две строфы и воспроизводят это «угадывание»: сначала алый цвет шелка ассоциируется с огнем, затем — переход из неодушевленного мира явлений к человеку — огонь ассоциируется с кровью. И каждый раз новое «соответствие» сначала дается с заглавной буквы, а затем — перед новой, высшей ступенью — со строчной. Наконец — переход к самому глубокому, одухотворенному «соответствию» — любви. Каждое новое «соответствие» раскрывает все более глубокий и все более одухотворенный план бытия: алый шелк — простой предмет, огонь — стихия, кровь — физическое начало живой жизни, любовь — ее высшее духовное проявление.

Но и здесь цепочка не завершена, хотя «то, что дальше», в стихотворении не называется, а действие возвращается к своему началу, к «здешней» действительности. Читатель может сам продолжить эти «соответствия»: Бог? Тайна? Для символиста последняя глубина бытия невыразима словом, умалчивает о ней и лирическая героиня в стихотворении Гиппиус.

Здесь легко увидеть и отличие символа от аллегории. В аллегории есть только два значения: прямое и переносное. Предметное, прямое значение играет лишь вспомогательную роль. Мы твердо знаем, что осел в баснях Эзопа или Крылова — не осел, а упрямец или дурак, лиса — хитрец, заяц — трус, и именно ради этого второго плана и пишется аллегорический текст. Но в стихотворении Гиппиус шелк (атлас) — не аллегория, он так же важен для смысла стихотворения, как и более скрытые значения, которые «просвечивают» сквозь него.

Поэтому при чтении символистских стихов ни в коем случае не спешите отказываться от «первого плана». Прислушайтесь к совету М. Л. Гаспарова, как нужно читать (воспринимать) стихи поэтов Серебряного века: «Как можно проще. Не следует заранее искать в стихах иносказаний. Всякую фразу, которую можно понять буквально, с точки зрения здравого смысла следует понимать именно так; после каждой новой фразы оглядываться на предыдущие и задумываться, что она вносит в наше сознание нового и как переосмысляет уже прочитанное. Те фразы, или словосочетания, или обороты, которые буквально быть поняты не могут или связь которых с предыдущими представляется непонятной, отмечать сознанием и читать дальше, стараясь восстановить такой общий контекст, в котором отмеченные куски приобретают какой-то, хотя бы расплывчатый смысл, — такую ситуацию, которую могли бы описывать или в которой могли бы быть произнесены читаемые строки. Там, где получающийся смысл неоднозна-

чен, так и следует оставлять его в сознании неоднозначным и лишь давать себе отчет, в какую сторону направляет поэт наши субъективные догадки»¹.

Стихотворение «Швея» воплощает один из основных принципов соединения разнородных явлений в символическом единстве: *одно через разное*. Но возможен и обратный ход в развитии темы: *разное как единое*. В этом случае движение идет не от явления к множеству аналогий и ассоциаций, а от множества явлений к тому общему, что их соединяет в единый символ. Примером может послужить стихотворение К. Бальмонта «Лесные травы» из сборника «Горящие здания» (1900):

Я люблю лесные травы,
Ароматные,
Поцелуи и забавы
Невозвратные.

Колокольные призывы,
Отдаленные,
Над ручьем уснувшим ивы
Полусонные.

Очертанья лиц мелькнувших,
Неизвестные,
Тени сказок обманувших,
Бестелесные.

Все, что манит и обманет
Нас загадкою,
И навеки сердце ранит
Тайной сладкою.

Первые три строфы построены как перечисление — это разнородные явления бытия, и на первый взгляд их объединяет только «Я люблю», с которого начинается стихотворение. Можно заметить, что каждая нечетная строка называет новый предмет, ощущение или впечатление: *лесные травы, поцелуи и забавы, колокольные призывы, над ручьем уснувшим ивы, очертанья лиц, тени сказок*. Каждая четная строка состоит из единственного прилагательного, выделяющего и обособляющего главный оценочный признак. Эти признаки все больше психологизируют и «распредмечивают» называемые в нечетных строках предметы и явления. Эпитет *ароматные* можно считать характеристикой общезначимой и объективной. Но *невозвратные* поцелуи и забавы — это признак, который дается только пережившим эти ощущения человеком. Эпитеты *отдаленные, неизвестные* тоже вводят пространствен-

¹ Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. — М., 1993. — С. 42—43.

ную и психологическую точку зрения лирического субъекта. Начиная со второй строфы, прилагательные все более одушевляют-ся (*полусонные, бестелесные*) и все больше теряют предметную конкретность. Наконец, последняя строфа объединяет все перечисленные разнородные впечатления: это образ загадочного, ускользающего от строгих определений мира.

Стихотворение-шифр. Поэтика намека

Почему же появилась потребность в символическом выражении смысла?

Главное, что отличало символистов от реалистической поэзии, — убежденность в том, что за этим, внешним миром, который открыт любому человеку, есть иной, не подвластный человеческому рассудку, не выразимый прямыми предметными словами. Но именно этот таинственный иной мир — и есть подлинный мир Божества, истинное бытие. Наш, здешний мир — только его слабое отражение. Так рождается поэтика *двоемирия*, противопоставления двух миров — земного и небесного, «здешнего» и «ино-го». Как писал Владимир Соловьев:

Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?

Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?

Милый друг, иль ты не чуешь,
Что одно на целом свете —
Только то, что сердце к сердцу
Говорит в немом привете?

Таким же таинственным и бесконечным миром для символистов был внутренний мир человека, углубленность и сложность переживаний, тонкие, неуловимые переливы настроений. Рассудочный язык бессилён передать эту бесконечную сложность.

Конечно, поэзия не могла отказаться от слова. Но изменялись задачи, которые ставились перед словом: оно должно было не изображать и описывать, а внушать определенное настроение, намекать на то, о чем все равно нельзя просто рассказать.

В таких стихах логические связи ослаблены, а слова «распре-мечены»: символисты широко пользуются сложными метафорами, которые и создают впечатление неясности, загадочности. Читателю предлагается своего рода «поэтический ребус», который

нужно расшифровать. Один из знаменитых примеров — стихотворение В. Я. Брюсова «Творчество» (1895):

Тень несозданных созданий
Кольхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

На первый взгляд в стихотворении много неясного и даже нелепого. Что за *эмалевая стена*, на которой шевелится *тень несозданных созданий*? Разве можно *чертить звуки*? Что за *киоски* (здесь это слово употреблено в старинном значении — «беседки») *вырастают* при свете луны? Вы сами можете продолжить этот ряд вопросов, они напрашиваются сами собой. Особенно удивляли современников строчки *Всходит месяц обнаженный / При лазоревой луне*. Владимир Соловьев в своей рецензии на сборник «Русские символисты» иронизировал: «...Обнаженному *месяцу* всходить при *лазоревой луне* не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как *месяц* и *луна* суть только два названия для одного и того же предмета».

Но Брюсов не спешил прояснять для читателя смысл стихотворения. Он лишь возражал на эти замечания: «Какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны, на одном и том же небосклоне. В стихотворении... моей задачей было изобразить процесс творчества»¹.

Но если — как это видно и из заглавия — в стихотворении изображается процесс творчества, тогда понятно, что *тень несоз-*

¹ Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. — М., 1975. — Т. 1. — С. 567 — 568.

данных созданий — это возникновение поэтического замысла. В первой строфе это только *тьнь* будущего творения в душе поэта, а наяву — *тьнь* латании (комнатного растения). Во второй строфе внутренний мир и внешний мир соединяются в образе *звонко-звучной тишины*: наяву — тишина, но замысел уже обретает звучность. Далее — образ *киосков* — будущее творение становится зримым. В четвертой строфе перед нами два мира — сотворенный и реальный. Потому-то и две луны: одна из них — реальная, вторая — в созданном художественном творении. Последняя строфа очень похожа на первую, но теперь *создания* уже созданы, и сравнение с *тьнью латаний* уже не нужно: теперь это два равноправных мира.

Все ли теперь понятно в этом стихотворении? Нет, не совсем. Мы по-прежнему не понимаем, откуда взялась *эмалевая стена*, на которой движутся *фиолетовые руки*, почему творимый мир становится видимым как *прозрачные киоски*. Может быть, мы никогда не получили бы ответа на эти вопросы, если бы не воспоминания младшего современника Брюсова, поэта Владислава Ходасевича. Побывав в доме у Брюсова, он внезапно узнал в обстановке одной из комнат мир, который описывается в «Творчестве»: «Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латании, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брюсовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы».

Теперь все становится на свои места. *Эмалевая стена* — это блестящая кафельная печь, в которой отражаются и тени латаний, и оконные рамы (*прозрачные киоски!*), и восходящая за окном луна. Вот почему оказалось возможным увидеть *месяц обнаженный при лазоревой луне*.

Стихотворение Брюсова, как и многие другие символистские стихотворения, построено по принципу загадки или шифра: в описании вполне реального мира опущены некоторые звенья (в данном случае — печь и окно), что и создает впечатление неясности. Но стоит восстановить эти пропущенные звенья, как картина проясняется сама собой.

Но можно ли сказать, что содержание текста сводится к зашифровке предметного мира? Очевидно, что с разгадки «поэтического ребуса» только начинается путь к подлинному смыслу стихотворения. Можно предположить, что речь в нем идет именно о том, как привычный, обыкновенный мир преобразуется в творческом акте, о том, что произведение после своего завершения начинает жить самостоятельной, независимой от творца жизнью. И это, разумеется, далеко не единственная и не окончательная интерпретация стихотворения Брюсова.

«Мифологический» символ

Многозначность в символистском стихотворении может создаваться и иным способом: с помощью мифологических образов, которые сами по себе предполагают множество возможных толкований.

Так, «младшие» символисты, входившие в московский кружок «аргонавтов» (Андрей Белый, Сергей Соловьев, Эллис) активно разрабатывали в своей поэзии мотивы греческого мифа о путешествии Ясона и его спутников за золотым руном на корабле «Арго». Рассмотрим, например, небольшой стихотворный цикл Андрея Белого «Золотое руно» (1903). Он состоит из двух стихотворений. В первом стихотворении («Золотая, эфир просветится...») устанавливается основное символическое «соответствие»: *золотым руном* оказывается солнце:

Встали груды утесов
среди трепещущей солнечной ткани.
Солнце село. Рыданий
полон крик альбатросов:

«Дети солнца, вновь холод бесстрашья!
Закатилось оно —
золотое старинное счастье —
золотое руно!»

Но сразу же понятно, что *солнце* тоже получает в стихотворении цепочку «соответствий»: закат солнца назван *закатом счастья*, *холодом бесстрашья*. *Золотое руно* становится символом счастья, страсти, любви — и этим возможные истолкования этого символа не исчерпываются. Во втором стихотворении цикла путешествие аргонавтов становится символом духовных странствий, поисков счастья, высшей мудрости, новой преображенной жизни. Обратите внимание, что в стихотворении Белого аргонавты не плывут, а летят, отрываясь от земли:

Пожаром склон неба объят...
И вот аргонавты нам в рог отлетаний
трубят...
Внимайте, внимайте...
Довольно страданий!
Броню надевайте
Из солнечной ткани!
Зовет за собою
старик аргонавт,
взывает
трубой
золотую:

«За солнцем, за солнцем, свободу любя,
умчимся в эфир
голубой!..»
Старик аргонавт призывает на солнечный пир,
трубя
в золотеющий мир.

Все небо в рубинах.
Шар солнца почил.
Все небо в рубинах
над нами.
На горных вершинах
наш Арго,
наш Арго,
готовясь лететь, золотыми крылами
забил.

В качестве мифологических персонажей или мотивов могут выступать и герои мировой литературы, «вечные образы» мировой культуры, истории. «Младшие» символисты — А. Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов — зачастую выстраивали многоплановость своих стихотворений, ориентируясь на известные читателю мифологические сюжеты — об Орфее, Дионисе, Персее и т. д. Сюжеты о Дон Жуане, Кармен, Дульцинее-Альдонсе тоже могли восприниматься как мифы Нового времени. Так, у В. Брюсова Дон Жуан становится символом многомирия в душе современного человека (сонет «Дон Жуан»).

В творчестве «младших» символистов был и общий для всех миф, восходящий к древним гностическим сюжетам о том, как некогда Душа мира (София, Вечная Женственность) отпала от Божественного начала и как она ныне томится в земном плену, ожидая героя-спасителя, миф о борьбе сил Хаоса и Космоса за Душу мира. Впервые в русской культуре этот сюжет нашел свое воплощение в поэзии и философии Владимира Соловьева. Вариациями этого мифа оказывались и сказочные сюжеты о спящей красавице, мертвой царевне, пленной царевне, о Людмиле в плену у Черномора, о гоголевской пани Катерине в плену у колдуна и еще множество похожих сюжетов.

В стихотворении Вячеслава Иванова «Мертвая царевна» сквозь пейзажное описание лунного восхода над поляной «просвечивает» облик царевны в гробу:

Помертвела белая поляна,
Мреет бледно призрачностью снежной.
Высоко над пологом тумана
Алый венчик тлеет зорькой нежной.

В лунных льнах, в гробу лежит царевна;
Тусклый венчик над челом высоким...

Месячно за облаком широким, —
А в душе пустынно и напевно...

В первой строфе перед читателем как будто просто пейзажная зарисовка. Правда, в этом описании останавливают «одушевленные» детали: о поляне говорится, что она *помертвела*, туман назван *пологом*, словно речь идет о ложе (чьем?), вечерняя заря именуется *венчиком*. Вторая строфа — уже знакомое нам мифологическое «соответствие» лунному пейзажу. Иванов использует одни и те же мотивы в обеих строфах, подсказывая, что лунная поляна и мертвая царевна — одно (*помертвела белая поляна — в гробу лежит царевна; высоко — над челом высоким; над положом тумана — в лунных льнах*). И в то же время читатель, владеющий соловьевским мифологическим ключом к этому тексту, понимал, что речь идет и о Душе мира в земном плену.

Поэт может сконструировать и собственный поэтический миф, опираясь на знакомые фольклорные или мифологические мотивы. Так Федор Сологуб употребляет диалектное слово «недотыкомка» (то, до чего нельзя дотронуться), чтобы создать образ фантастического существа, воплощающего злой абсурд и нелепость окружающей повседневной жизни. Этот образ появляется и в его романе «Мелкий бес», и в лирике:

Недотыкомка серая
Всё вокруг меня вьется да вертится, —
То не Лихо ль со мною очертится
Во единый погибельный круг?

Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою, —
Помоги мне, таинственный друг!

Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами,
Или наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.

Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты, ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим.

«Реальный» (эмпирический) символ

В поэзии символистов, особенно в поздний период, в 1906—1917 гг. встречаются и такие стихотворения, которые на первый взгляд кажутся вполне реалистическим воспроизведением действительности, но и в них присутствует та же многозначность, что и в

стихотворениях-шифрах или в «мифологических» символических стихах.

В сборнике Андрея Белого «Пепел» (1909), посвященном памяти Н.А. Некрасова, немало стихотворений, рисующих социальные противоречия, воссоздающих реалистические сценки, пейзажи. И все-таки социальное содержание этих стихов — лишь часть более общих, «вечных» проблем, а предчувствия социальных взрывов — лишь форма ожидания эсхатологической катастрофы.

Рассмотрим, например, стихотворение «Веселье на Руси» (1906). Поначалу кажется, что в нем изображена просто бытовая сатирическая сценка в духе передвижников. Но если знать, что духовным лицам православие строго запрещало не только плясать, но даже смотреть на пляски, то станет ясно, что перед нами — кощунственное действо. Это «выворотный мир» — обратите внимание, что дьякон упал «носом в лужу, пяткой — в твердь». Потому и завершается стихотворение апокалипсическим образом Смерти, вставшей над Россией:

<...>

Дьякон, писарь, поп, дьячок
Повалили на лужок.

Эх —
Людям грех!
Эх — курам смех!

Трепаком-паком размашисто пошли: —
Трепаком, душа, ходи-валяй-вали:
<...>

Что там думать, что там ждаты:
Дунуть, плюнуть — наплевать:
Наплевать да растоптать:
Веселиться, пить да жрать.

Гомилетика, каноника —
Раздувай-дува-дувай, моя гармоника!
Дьякон пляшет —
— Дьякон, дьякон —
Рясой машет —
— Дьякон, дьякон —
Что такое, дьякон, смерть?

— «Что такое? То и это:
Носом — в лужу, пяткой — в твердь...»

.....
Раскидалась в ветре, — пляшет—
Полевая жердь: —

Веткой хлюпающей машет
Прямо в твердь.

Бирюзовую волною
Нежит твердь.

Над страной моей родною
Встала Смерть.

Стихотворение И. Анненского «То было на Валлен-Коски» — редкий для символической поэзии сюжетный «рассказ в стихах». На потеху туристам в водопад бросают тряпичную куклу, каждый раз вытаскивая ее обратно. Описание этой сцены ничем не отличается от реалистически точного предметного видения мира:

То было на Валлен-Коски.
Шел дождик из дымных туч,
И желтые мокрые доски
Сбегали с печальных круч.

Мы с ночи холодной зевали,
И слезы просились из глаз;
В утеху нам куклу бросали
В то утро в четвертый раз.
<...>

Но даром лизала пена
Суставы прижатых рук, —
Спасенье ее неизменно
Для новых и новых мук.

Но вторая половина стихотворения теряет характер сюжетного повествования: рассказ о кукле и водопаде важен не сам по себе, а как средство воссоздания сложного психологического состояния лирического героя:

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обида куклы
Обиды своей жалчей.

Как листья тогда мы чутки:
Нам камень седой, ожив,
Стал другом, а голос друга,
Как детская скрипка, фальшив.

Последняя строфа переводит все изображенное в универсальный план: происходящее — символ человеческого одиночества и беспомощности в абсурдно жестоком, отчужденном мире:

И в сердце сознание глубоко,
Что с ним родился только страх,
Что в мире оно одиноко,
Как старая кукла в волнах...

Такие «обобщающие» строфы (или строки) — почти обязательное условие перехода реалистического описания в символическую картину.

«Эмпирические», или «реальные», символы — своего рода мост между поэтикой символизма и предметной поэтикой акмеизма и футуризма.

2. ПОСТСИМВОЛИСТСКОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ

Постсимволизм — не единое литературное направление. В это понятие включаются и те школы, которые возникли в 1910-е гг. и заявили о себе как литературные оппоненты символистов, — **акмеизм** и **футуризм**, — и поэты, не примкнувшие ни к одной литературной школе, но тоже развивавшиеся вне рамок символизма — Марина Цветаева, Владислав Ходасевич и др.

Главным, что делало поэтов нового поколения не похожими на символистов, было их отношение к внешнему миру и, как следствие, к поэтическому слову. Для постсимволистов внешний мир был не «тенью» и «отблеском» истинной духовной реальности, а самостоятельной ценностью. Возвращалось прямое, предметное значение и поэтическому слову. Однако для каждой поэтической школы, для каждого поэта эти принципы претворялись по-своему.

Акмеистическое стихотворение.

Предметный мир и поэтическое слово

В своих статьях-декларациях акмеисты подчеркивали, что борьба между символизмом и акмеизмом «есть, прежде всего, борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю» (С. Городецкий. «Некоторые течения в современной русской поэзии»). Что означало это положение в поэтической практике?

Мы видели, что в поэзии символистов «здешний», вещный предметный мир зачастую дематериализуется, слова теряют свое предметное значение, превращаются в намек на то, что нельзя выразить на языке логики. Одним из важнейших поэтических средств при этом становилась метафора. В своих ранних стихах акмеисты решительно отказались от сплошной метафоризации, иногда демонстративно противопоставляя свое «простое» видение мира символистскому.

Сравним между собой начало стихотворения В. Брюсова «Сумерки» (1906) и стихотворение О. Мандельштама «Нет, не лупа, а светлый циферблат...» (1916).

Сумерки

Горят электричеством луны
На выгнутых, длинных стеблях.
Гудят телеграфные струны
В незримых и нежных руках.

Круги циферблатов янтарных
Волшебно зажглись над толпой
И жаждающих плит тротуарных
Коснулся прохладный покой.
<...>

Картина вечернего города в первой строфе брюсовского стихотворения с помощью метафоры-загадки (*горят электричеством луны*) превращается в фантастически преобразованный, таинственный мир. Во второй строфе та же картина дается иначе, к загадке подыскана разгадка: *луны* оказываются светящимися циферблатами уличных электрических часов. Такой прием «перевода» метафорического языка на язык «прямого» описания нередко встречается в поэзии символистов — это одно из средств создания многозначности или поэтического двоемирия.

Мандельштам в первой же строке своего стихотворения вступает в полемику именно с символистским методом «метафорической загадки»:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

И Батюшкова мне противна спесь:
«Который час?», его спросили здесь —
А он ответил любопытным: вечность.

Ясно, что начало стихотворения Мандельштама — ответ на стихотворение Брюсова («луна» — «циферблат»). В своем стремлении видеть «вещность» окружающего мира Мандельштам придает «осязаемость» даже свету звезд, воскрешая прямое значение стершейся языковой метафоры «Млечный путь».

Вторая часть стихотворения на первый взгляд мало связана с первой — разве только образом часов (*светлый циферблат — Который час*). Читатель может вспомнить эпизод из биографии Батюшкова, когда лишившийся рассудка поэт спрашивал себя: «Который час» — и отвечал: «Вечность». Но почему Мандельштам в своей полемике с символистами заговорил об этой истории?

Со-противопоставление мира времени («здесь») и мира вечности («там») — основа романтического видения мира (творчество Батюшкова тоже принадлежит к романтической традиции). Но столь же важно это противопоставление и для символистской

картины мира. И романтики, и символисты были убеждены, что истинно реален только мир Вечности, а земной преходящий мир времени — только его «отблеск», слабое «подобие». Ясно, почему Батюшков не желает замечать времени, даже находясь «здесь». Любопытно, что об этом эпизоде биографии Батюшкова вспоминал и герой символистского романа Д. С. Мережковского «Александр I» (1911—1912)¹. Но для поэта-акмеиста такое пренебрежение временем так же неприемлемо, как и восприятие здешнего мира только как отблеска истинного, «иного». Обе части стихотворения Мандельштама полемизируют с символистским (а заодно и с романтическим) восприятием мира и противопоставляют ему собственное «приятие» земного, «вещного» мира времени.

Не разделяли акмеисты и символистского пренебрежения пластическими искусствами. Призыв Верлена «Почти бесплотность предпочти / Тому, что слишком плоть и тело» — был для них совершенно чужд. Напротив, в их иерархии искусств едва ли не на первое место вышла архитектура: работа с тяжелым и грубым материалом, его превращение в подлинное произведение искусства требует от художника большего мастерства. Они сочувственно цитировали стихотворение «Искусство» французского поэта-парнасца Теофиля Готье:

Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастней:
Стих, мрамор, иль металл.

(Пер. Н. Гумилева)

В поэзии акмеистов большое место занимают именно «строительные», «архитектурные» мотивы, один из самых частых — храм, собор. В статье «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилев утверждает: «Акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню». Не случайно первый сборник О. Мандельштама называется «Камень» (1913), а в программном стихотворении «Notre Dame» (1912) он уподобляет идеальное поэтическое творчество сложному совершенству готического собора:

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика — и, радостный и первый,
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый легкий свод.

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,

¹ Ср.: «Часы пробили. “Который час?” — Вечность. — Кто это сказал? Да, сумасшедший поэт Батюшков, — Жуковский рассказывал...»

И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

Трансформация «рассказа в стихах»

Возвращение к «здешнему» миру особенно очевидно в поэзии А. А. Ахматовой. Начиная с ее первого сборника «Вечер» (1912), критика заговорила об ее способности «понимать и любить вещи... в их непонятной связи с переживаемыми минутами» (М. Кузмин). Когда вышли еще два сборника — «Четки» (1914) и «Белая стая» (1917), было замечено и другое: склонность к повествовательности, даже к «прозаизации», «новеллистичность», а то и «романность» ее стихотворений.

Ахматова действительно вернула в поэзию «рассказ в стихах», преобразив его почти до неузнаваемости. Этот жанр появился в русской лирике в творчестве Некрасова, а затем развивался в поэзии Курочкина, Апухтина, Случевского, Надсона. Прозаический сюжет, прозаические персонажи с социально очерченной характеристикой, с «предысториями» так активно проникали в поэзию, в объемные «рассказы в стихах», что к 1880-м гг. возникло опасение, что лирика может лишиться своей родовой специфики, превратиться в зарифмованную прозу. Символисты в 1890-е гг. резко отбросили повествовательные жанры в поэзии, обратившись к недосказанности лирической миниатюры. Но в творчестве Ахматовой эта традиция неожиданно получила свое продолжение. В. М. Жирмунский писал: «Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов»¹.

Ахматова отказывается от обстоятельного разворачивания повествовательного сюжета. Она воспроизводит лишь один, «выхваченный» сюжетный фрагмент:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»

¹ Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 120.

— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? Он вышел, шатаясь,
Искривился мучительно рот...
Я сбежала, перил не касаясь,
Я бежала за ним до ворот.

Задыхаясь, я крикнула: «Шутка
Все, что было. Уйдешь, я умру».
Улыбнулся спокойно и жутко
И сказал мне: «Не стой на ветру».

Вместо развернутого психологического анализа — несколько выразительных жестов (*сжала руки, искривился мучительно рот*). От всей истории взаимоотношений героев в стихотворении Ахматовой остались лишь две реплики, завершающие разрыв. Один из знаков того, что продолжение отношений невозможно — «мнимый» ответ героя на реплику героини, его *не стой на ветру* никак не соотносится с ее *уйдешь — я умру*.

«Вещный» мир в стихах Ахматовой предельно прост и конкретен:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли
Нашей встречи, мальчик мой веселый.

(«В ремешках пенал и книги были...»)

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

(«Ты знаешь, я томлюсь в неволе...»)

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

(«Вижу выцветший флаг над таможенной...»)

«Двоемирие» у акмеистов

Однако далеко не все акмеисты в своем стремлении восстановить в правах «здешний» мир обращались к простой и близкой действительности. Ахматова скорее исключение. «Здешний» мир в поэзии Гумилева, Мандельштама, Зенкевича — это мир экзотический или мир культуры, искусства, истории.

В стихотворении Н.С.Гумилева «Я и вы» (1918) содержится противопоставление «обычного» мира, в котором живет большинство современных людей, с его обычными предметными приметами (*гитара, залы, салоны, темные платья, пиджаки, постель, нотариус*) — и естественного и красочного мира, не затронутого цивилизацией (*зурна, драконы, водопады, облака, араб в пустыне, дикая щель*), который открывает для себя поэт-путешественник. Но это не уход от земной действительности, а расширение ее горизонтов. И именно этот мир, как явствует из финала стихотворения, где появляются евангельские персонажи (*разбойник, мытарь и блудница*), оказывается более праведным, чем нормативный *протестантский* рай:

Да, я знаю, я вам не пара,
Я пришел из иной страны,
И мне нравится не гитара,
А дикарский напев зурны.

Не по залам и по салонам
Темным платьям и пиджакам —
Я читаю стихи драконам,
Водопадам и облакам.

Я люблю — как араб в пустыне
Припадает к воде и пьет,
А не рыцарем на картине,
Что на звезды смотрит и ждет.

И умру я не на постели,
При нотариусе и враче,
А в какой-нибудь дикой щели,
Утонувшей в густом плюще,

Чтоб войти не во всем открытый,
Протестантский, прибранный рай,
А туда, где разбойник, мытарь
И блудница крикнут: «Вставай!».

В стихотворении Гумилева «Жираф» также можно увидеть определенные признаки «двоемирия»: есть яркий, радостный и необычный мир «на озере Чад», о котором вспоминает герой, и есть мир обыденности, дождя, тумана — мир героини, которую к тому же мучит невысказанная драма:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далёко, далёко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Ему грациозная стройность и нега дана,

И шкуру его украшает волшебный узор,
С которым равняться осмелится только луна,
Дробясь и качаясь на влаге широких озер.

Вдали он подобен цветным парусам корабля,
И бег его плавен, как радостный птичий полет.
Я знаю, что много чудесного видит земля,
Когда на закате он прячется в мраморный грот.

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь, кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Но двоемирие и в этом стихотворении Гумилева носит совсем иной характер, чем в поэзии символистов. При всем контрасте между почти сказочным миром экзотической Африки и миром дождя и тяжелого тумана (северной страны? Петербурга? русского имения в средней полосе России?) оба эти мира — «здешние», земные. Герои тоже принадлежат к земному миру и связаны между собой вполне земными отношениями. Весь рассказ о жирафе возникает потому, что героиня грустит, это попытка помочь ей справиться с тем, что не названо прямо, — с ее внутренней драмой. Рассказ о необычном не помогает — героиня плачет, подлинные переживания оказываются сильнее красивой и чужой сказки. Герой только беспомощно возвращается к началу своей истории, уже понимая, что она бессильна победить истинную сложность «здешней» жизни.

Миф в поэзии акмеистов

Иначе выглядит в поэзии акмеистов и обращение к мифу. Миф об Одиссее в стихотворении О. Мандельштама «Золотистого меда струя из бутылки текла...» странным образом соединяется с мифом о золотом руне, столь важным для «младших» символистов. Миф непосредственно живет в современном бытовом мире, как в крымском мире Тавриды проступают черты древней Эллады. А орудиями древней памяти выступают самые простые предметы и атрибуты быта — золотистый мед, белые колонны, бочки, шалаш, виноградник, сад, прялка, уксус, вино. Предметы, которыми пользовались во все века, хранят память о вечном и вмещают в себя сразу все времена (мы уже говорили, что такие предметы Мандельштам называл «утварью»). Потому-то и возможно у Ман-

дельштама соединение разных мифов в единый сюжет, потому в современный быт с питьем чая органически входит древнее и вечное.

Золотистого меда струя из бутылки текла
Так тягуче и долго, что молвить хозяйка успела:
— Здесь, в печальной Тавриде, куда нас судьба занесла,
Мы совсем не скучаем, — и через плечо поглядела.

Всюду Бахуса службы, как будто на свете одни
Сторожа и собаки, — идешь, никого не заметишь.
Как тяжелые бочки, спокойные катятся дни:
Далеко в шалаше голоса — не поймешь, не ответишь.

После чаю мы вышли в огромный коричневый сад,
Как ресницы, на окнах опущены темные шторы.
Мимо белых колонн мы пошли посмотреть виноград,
Где воздушным стеклом обливаются сонные горы.

Я сказал: виноград, как старинная битва, живет,
Где курчавые всадники бьются в кудрявом порядке,
В каменистой Тавриде наука Эллады — и вот
Золотых десятин благородные ржавые грядки.

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина.
Пахнет укусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена, —
Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный!

Мандельштам определял акмеизм как «тоску по мировой культуре». Следы мировой культуры привычнее всего искать в произведениях искусства — таких стихотворений немало и у символистов. Но символисты почти не знали ощущения мифологической памяти в простом предмете, которое мы увидели сейчас в стихотворении Мандельштама.

Литература

Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». — СПб., 1994.

Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. — М., 1995. — С. 286—304.

Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890—1917: Антология. — М., 1993.

Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.

Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики. — 2-е изд. — М., 1995.

Гуковский Г.А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. — М., 2001.

Жирмунский В.М. Преодолевшие символизм; О поэзии классической и романтической // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977. — С. 106—133, 134—137.

Корман Б.О. Практикум по изучению художественного произведения: Лирическая система. — Ижевск, 1978.

Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта: Материалы международной научной конференции, посвященной 60-летию со дня гибели О.Э.Мандельштама (Москва, 28—29 декабря 1998 г.). — М., 2001. — С. 282—316.

Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — М., 1995.

Хансен-Лёве А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб., 1999.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ СУБЪЕКТ В ЛИРИКЕ XVIII ВЕКА: М. В. ЛОМОНОСОВ «РАЗГОВОР С АНАКРЕОНОМ»

Термин «диалогический» в данном случае имеет два значения. Поскольку речь идет о стихотворении, написанном в композиционной форме диалога, то каждый из его участников оказывается диалогическим субъектом. Но это — бесспорный и не нуждающийся в доказательстве факт, а термин «диалогический» носит чисто риторический характер. Второй, глубинный смысл этого термина соотносится с учением М. М. Бахтина о диалогических межсубъектных отношениях в художественном тексте.

Хорошо известно, что сам М. М. Бахтин с большой осторожностью допускал появление диалогического субъекта в лирическом стихотворении (у Горация, Ф. Вийона, Г. Гейне, О. Барбье, Ж. Лафорга, Н. Некрасова, К. Случевского, А. Белого, И. Анненского). В работах С. Н. Бройтмана проблема диалогического субъекта и диалогических отношений в лирическом тексте получила новое решение, значительно скорректировавшее утверждения М. М. Бахтина, хотя и опирающееся на его методологию.

В нашу задачу входит экспериментальная проверка тех характеристик, которые в работах Бахтина получают слово в поэзии и слово в романе, а также — романский субъект и лирический субъект. Материалом при этом будет служить стихотворение М. В. Ломоносова «Разговор с Анакреоном», уже неоднократно, хотя и под другим углом зрения, анализировавшееся в работах Г. А. Гуковского, Б. О. Кормана, С. Н. Бройтмана¹ и др.

Напомню, что, по Бахтину, отличие между прозаиком и поэтом заключается именно в их отношении к чужому языку, чужо-

¹ См.: Гуковский Г. А. Русская литература XVIII века. — М., 1939. — С. 96; Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1978. — С. 19—20; Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: Субъектно-образная структура. — М., 1997. — С. 81—83.

му сознанию. В поэтических жанрах «естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово»¹. Слово в поэзии, как утверждает М. М. Бахтин, направлено только на свой предмет: «Слово забывает историю противоречивого словесного осознания своего предмета и столь же разноречивое настоящее этого осознания»². Поэт не испытывает никакой потребности в чужом языке: «Язык поэтического жанра единый и единственный птолемеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю»³.

Напротив, художник-прозаик, носитель романного диалогического слова изначально находится в ситуации многоязычия, социального разноречия. Языки разных социальных слоев, кружков, идеологических систем, разных эпох, чужих народов — это и есть среда, порождающая романное слово диалогического субъекта. «Предмет для прозаика — сосредоточие разноречивых голосов, среди которых должен звучать и его голос»⁴. По мнению Бахтина, языковое сознание романного субъекта «оказывается перед необходимостью выбора языка. Каждым своим литературно-словесным выступлением оно активно ориентируется в разноречии, занимает в нем позицию, выбирает язык»⁵.

Итак, прозаик-романист постоянно ощущает необходимость слышать чужие языки и выбирать собственный язык. Для поэта-лирика эта ситуация несущественна: «Все входящее в произведение должно утонуть в Лете, забыть свою предшествующую жизнь в чужих контекстах: только свою жизнь в поэтических контекстах может помнить язык»⁶. В работе «Эпос и роман» Бахтин еще раз подчеркивает: «Многоязычие имело место всегда (оно древнее канонического и чистого одноязычия), но оно не было творческим фактором, художественно-намеренный выбор не был творческим центром литературно-языкового процесса»⁷.

Обратимся теперь к стихотворению Ломоносова. Напомню, что перед нами жанр с богатым историческим прошлым. Это так называемый «диалог-манифест», текст, где в форме «спора» между

¹ Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975. — С. 98.

² Там же. — С. 91.

³ Там же. — С. 99.

⁴ Там же. — С. 92.

⁵ Там же. — С. 108.

⁶ Там же. — С. 110.

⁷ Бахтин М. М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — С. 455.

поэтом и его адресатами излагаются те или иные эстетические программы. Наиболее древним жанром, предвосхитившим эту разновидность стихотворного диалога, можно считать *буколику* в античной поэзии. В числе эпизодов, относящихся к жанрово-содержательным признакам *буколики*, был *агон* — состязание в пении двух пастухов¹. Этот эпизод предполагает *амебейную композицию*: один из певцов задает тему в одно-, двух- или четырехстишии, второй развивает эту тему в собственной реплике.

Потенциально такая композиция содержит возможность сопоставления различных стилистических манер внутри единого художественного целого. Реально же оно никогда не осуществлялось. Нередко одним из участников *буколического диалога* становился судья, который выносил суждение о победителе или признавал равенство обоих участников, а тем самым и принципиальную возможность различных трактовок одной и той же темы. Но ни один из участников никогда не выбирал для себя внутри текста собственную стилистическую манеру, собственный «язык»: они были даны слушателям в уже готовом виде.

То же самое относится к популярному в средневековой поэзии жанру *тенсоны* (*тенцоны*), которая нередко имела двойное авторство: реплики участников писались двумя реально существующими поэтами. Однако и здесь позиции участников были противопоставлены друг другу лишь с точки зрения темы (скажем, спор о преимуществах «темной» и «ясной» поэзии), а стилистический контраст был сведен до минимума. И как и в *буколике*, выбор языка каждого участника состязания совершался за пределами текста.

С этой точки зрения первый русский диалог-манифест — «Разговор с Анакреоном» — начинается с уникальной для лирики ситуации: перед нами не просто традиционное состязание, а эстетически разыгранный *выбор языка*, по крайней мере, для одного из его участников.

Рассмотрим две первые реплики этого диалога. Кажется, что это вполне традиционное начало состязания: стихотворение Анакреона (*Ода I*) задает тему (парадоксальным образом, тему «выбора темы») (*Да гусли поневоле / Любовь мне петь велят, / О вас, герои, боле, / Прощайте, не хотят*), ответ же Ломоносова развивает тему контрастно, но в том же стилистическом ключе (*Хоть нежности сердечной / В любви я не лишен, / Героев славой вечной / Я больше восхищен*).

Но различия между *Одой Анакреона* и «*Ответом*» Ломоносова гораздо глубже, нежели разное отношение к выбору темы. Участники диалога обнаруживают принципиально разное отношение к слову, точнее, к языку своего поэтического творчества.

¹ См.: Попова Т. В. *Буколика в системе греческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы*. — М., 1981. — С. 96.

Для Анакреона в ломоносовском диалоге нет иной проблемы, нежели выбор темы для своих стихов, и нет иного языка, кроме его собственного. Именно к возможному предмету своего творчества («О вас, герои, боле...») он и обращается. Весьма показательно, что лирический субъект в Оде I занимает пассивную грамматическую позицию («Мне петь было...»). В роли активного грамматического субъекта в первой реплике Анакреона выступают *гусли*, они и совершают за поэта выбор предмета его поэзии («гусли *поневоле* любовь велят звенеть», «гусли *поневоле* любовь мне петь велят»). Поэт «одержим» своим даром, в этой одержимости растворена его личная воля: это струны «не хотят» петь о героях. Вопрос о выборе другого «языка» в такой ситуации не возникает и даже не может возникнуть. Анакреон — идеальный образец лирического поэта, каким он предстает в характеристике Бахтина. Напомню, что в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин говорит об «одержимости» лирического поэта как необходимом условии его существования¹. Реплика Анакреона — чистое «одноголосое» слово.

В совершенно иной позиции как участник диалога находится Ломоносов. С самого начала ясно, что для него существует не только тот или иной *предмет* его поэзии, но и разные *языки*, между которыми можно выбирать. И обращается Ломоносов не только к предмету своей поэзии, но прежде всего — к Анакреону, как носителю одного из «языков» («Мне петь было о нежной, *Анакреон*, любви»). Перед нами — пример *двунаправленного слова*. Ответ Ломоносова воспроизводит не только размер, но и основные словесные формулы Анакреона.

Анакреон	Ломоносов
Мне петь было	Мне петь было
Я гусли со струнами Вчера переменил	Я бегать стал перстами По тоненьким струнам
И славными делами	И сладкими словами
Да гусли поневоле	Мне струны поневоле

Иначе говоря, реплика Ломоносова учитывает слово Анакреона о том же предмете. Это не прямое, а стилизованное, двуголосое слово. Это становится особенно очевидным при выявлении внутренних различий между обеими репликами. Речь идет не о выборе разных тем для своей поэзии: это различие лежит на поверхности. Гораздо важнее увидеть, что, в отличие от «одержимого», пассивно подчиненного «гуслиам» Анакреона, Ломоносов находится в позиции непрерывного активного выбора. В реплике

¹ Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. — Киев, 1994. — С. 224.

Анакреона лишь одна активная синтаксическая конструкция относится к лирическому субъекту («Я гусли со струнами / Вчера переменил»). В реплике же Ломоносова, напротив, лирический субъект только дважды оказывается в синтаксически пассивной роли («Мне петь было о нежной...», «Мне гусли поневоле...»). Во всех остальных строках лирический субъект неизменно активен: «Я чувствовал...», «Я бегать стал перстами...», «Я не лишен», «Я больше восхищен...». Подчинение «струнам» в ответе Ломоносова оказывается почти риторическим приемом: мотивировка выбора двойная, поскольку финальные строчки («Героев славой вечной / Я больше восхищен») обнаруживают, что «выбирают» не только «струны», но и сам поэт.

На активность творческого волеизъявления у Ломоносова указывает и подчеркнутая оценочность его реплики. В Оде I Анакреона лишь один эпитет, как бы проникший в нее из чуждого певцу языка героических песнопений («И славными делами»). Реплика же Ломоносова насыщена оценочными эпитетами («О нежной... любви», «в согревшейся крови», «по тоненьким струнам», «сладкими словами», «геройский шум», «нежности сердечной», «славой вечной»), и это обилие прилагательных тоже выдает *проблемность*, не абсолютность выбора самого Ломоносова, необходимость для него обосновывать свой выбор. Причем, по наблюдениям Б. О. Кормана, избирается также и жанр в определенной иерархии: «Принцип жанрового мышления в лирике из материала пиитики превращался в материал художественной литературы: из проблемы эстетического трактата он превращался в проблему лирического стихотворения, так что сама степень проблемности повышалась. Его нужно было защищать, и это было косвенным свидетельством его необязательности»¹.

Но слово Ломоносова диалогически учитывает не только слово Анакреона. Сложность его позиции в том, что, в отличие от остальных участников «Разговора», он находится в состоянии реального «многоязычия»: кроме Анакреона, он помнит о существовании и прямо противоположных этических и языковых позиций Сенеки («Возьмите прочь Сенеку / Он правила сложил / Не в силах человеку / И кто по оным жил?») и Катона. Более того, он сталкивает в «Разговоре» эти точки зрения между собой, лишая каждую из них замкнутости и абсолютности, разрушая и фамильяризируя временную дистанцию между собой и остальными персонажами («От зеркала взгляни сюда, Анакреон, / И слушай, что ворчит, нахмурившись, Катон»). В первых двух парах стихотворений реплики Ломоносова стилизовали оды Анакреона. Третий ответ Ломоносова включает в себя прямую речь Катона («Какую

¹ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. — С. 19.

вижу я седую обезьяну? / Не злость ли адская, такой оставя шум,
/ От ревности на смех склонить мой хочет ум? / Однако я за Рим,
за вольность твердо стану...»).

Появление нового участника «Разговора» преобразует структуру реплик Ломоносова: они всё радикальнее отличаются от анакреонтических стихотворений и приближаются к стилю торжественной гражданской оды — от трехстопного ямба (во времена Ломоносова — размер легкой и песенной поэзии¹) двух первых ответов Ломоносов переходит к шестистопному ямбу (размер больших и по преимуществу высоких жанров²). Таким образом, здесь впервые открыто нарушается традиционная структура поэтических состязаний, в которых каждая последующая реплика строго отвечает предыдущей, с использованием тех же поэтических средств. Более того, похоже, что теперь с Анакреоном «состязается» не Ломоносов, а Катон, Ломоносов же вдруг принимает на себя роль судьи, от которой, впрочем, сразу отказывается («Умнее кто из вас, другой будь в том судья»).

Что означает перемена в стилистике ответов Ломоносова? Можно ли утверждать, что, противопоставив Катона Анакреону, он полностью принял его позицию, как этическую, так и языковую? Такая точка зрения неоднократно высказывалась в работах о Ломоносове³. Но отказ быть судьей и произносить последнее завершающее спор слово свидетельствует об обратном: поиск собственной позиции, выбор собственного «языка» продолжается, и в этом поиске и Анакреон, и Катон — примерно в равном положении. Их «несходства» ясны без комментариев, но «сходства», «вдруг» открывшиеся Ломоносову, состоят, очевидно, именно во взаимной глухоте, в том, что ни один из собеседников не допускает рядом с собой иной позиции, не слышит ее относительной правоты, иными словами — абсолютизирует собственную этическую норму и собственный язык. Единственный участник диалога, который слышит и понимает позиции и Анакреона, и Катона — это Ломоносов⁴. В своем движении к стилю высокой торжественной оды он диалогически открыт обеим языковым позициям и так или иначе учитывает их в заключительном ответе Анакреону.

¹ См. подробнее: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М., 1984. — С. 55, 63.

² Там же. — С. 58.

³ См., напр.: Гукровский Г.А. Русская литература XVIII века. — М., 1939. — С. 96; Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. — М., 1951. — С. 189.

⁴ Ср. комментарий Е.Н.Лебедева: «Так знает или не знает Ломоносов, что «умнее»? Безусловно знает, и не отказывается отвечать. Больше того, он уже, по сути дела, ответил на этот вопрос в приведенном отрывке. Умнее — он, Ломоносов. Что же касается Анакреона и Катона, то из них, с точки зрения Ломоносова, не умен ни тот, ни другой» (Лебедев Е. Огонь — его родитель. — М., 1976. — С. 190—191).

Обращение к живописцу у Ломоносова строится с использованием почти тех же словесных формул, что и в стихотворениях Анакреона.

Анакреон	Ломоносов
Мастер в живописстве первой, Первой в Родской стороне, Мастер, научен Минервой, Напиши любезну мне.	О мастер в живописстве первой, Ты первой в нашей стороне, Достоин быть рожден Минервой, Изобрази Россию мне.

Кажется, применяется тот же прием, что и в первых парах стихотворений. Но добавление к первой строке Анакреона единственного междометия *о* в ответе Ломоносова образует мгновенный ритмико-семантический сдвиг: хорей преобразуется в ямб — размер, который в диалоге связан с «голосом» Катона. Легкий анакреонтический стиль превращается в высокий стиль торжественной оды. Однако оба эти стиля в заключительной реплике Ломоносова теряют свой антагонистический характер, утрачивается и несводимость этических позиций, связанных с этими жанрами. О России-матери Ломоносов говорит почти теми же словами, что Анакреон — о возлюбленной, и эта «интимность» гражданской позиции Ломоносова сказывается в сформировавшемся на глазах у читателя «языке», который воплощается в последней «синтезирующей» реплике.

Иными словами, диалог-манифест в новой русской поэзии сразу же делает шаг к формированию диалогического субъекта, к освоению многоязычия, разноречия, т. е. к прозаизированному стилю, ориентированному на взаимодействие языков.

Чем объяснить эту по-своему уникальную позицию Ломоносова? Ведь классицистический канон XVIII в. противится совмещению разных стилей, по крайней мере, в высоких поэтических жанрах.

Очевидно, здесь сказывается принципиальная разница между русским и западным классицизмом, как она выглядела к XVIII в. Классицизм на Западе в XVIII в. имеет дело с уже сложившимися национальными языками, строгой дифференциацией стилей и многоязычной национальной культурой. Россия Петровской и постпетровской эпохи существует в ситуации реального многоязычия, национальный язык находится в стадии бурного становления: литературный язык отделяется от разговорного и просторечного, внутри литературного языка формируются профессиональные, «жанровые» языки, каноны даны не в готовом виде, а складываются на глазах одного литературного поколения. Характерные примеры — теория «трех штилей» Ломоносова, рождение силлаботонической системы стихосложения и споры Ломоносова и Тредиаковского о семантическом наполнении того или иного размера. Каноническая поэтика классицизма оказывается в чуже-

родной для себя среде многоязычного сознания (можно вспомнить и об активизировавшихся контактах русского языка с другими национальными языками) и трансформируется в поэтику *становящегося канона*, немислимого без диалогического субъекта.

ОБ ОДНОМ ПУШКИНСКОМ СТИХОТВОРЕНИИ ВЯЧ. ИВАНОВА

Стихотворение, о котором пойдет речь — «*Fiō, ergo non sum*» («Становлюсь, следовательно, не есмь») из сборника «Прозрачность» (1904), — принадлежит к числу часто упоминаемых, цитируемых, программных и в то же время уникальных в лирике Иванова. Это одно из тех редких стихотворений поэта, где господствуют не солнечный день, ясное небо и твердые контуры окружающего мира, а ночь, трепещущие лунные блики на поверхности воды, небо, затянутое облаками¹. Но в то же время это отнюдь не маргинальный текст. В нем воспроизводится один из важнейших сюжетных мотивов лирики Иванова, ориентированной на ницшеанский миф о дионисийской стихии как творческом истоке всего сущего. Речь идет о мотиве становления личного начала, о вос-становлении истинного «я» из безликого изначального хаоса. В статьях Вяч. Иванова можно обнаружить фрагменты осознанного автокомментария к этому стихотворению. Так, в статье «Копье Афины» (1904) поясняется финал и само заглавие: «Кто волит своего я, тот знает, что не обрел его. *Fiō, ergo non sum*. Я становлюсь: итак, не есмь. Жизнь во времени — умирание. Жизнь — цепь моих двойников, страдающих, умерщвляющих один другого. Где — я? Вот вопрос, который ставит древнее и вещее “Познай самого себя”, начертанное на дельфийском храме подле другого таинственного изречения... *Ты еси*»². В статье «Ницше и Дионис» мотив «зеркала» соединяется с темой религии Диониса. Говоря о ее формах, Иванов пишет: «Она вмещает Диониса-утешителя в круг целостного

¹ Ср.: «В его лучших стихах чаще всего стоит ясная, сухая погода, небо прозрачно, как стекло, и час суток — либо полуденный, либо утренний, рассветный, а уж если наступает вечер или ночь, то на небе обозначаются крупные, отчетливые звезды. Напротив, в более сомнительных стихах чаще всего появляются болотные туманы, “лунная тусклость” и мерцание, “змеящееся” по влажной зыби. Иначе говоря, образы мировой упорядоченности пережиты поэтом сильнее, приняты к сердцу живее, выражены в слове оригинальнее, чем романτικο-декадентские образы мирового хаоса» (Аверинцев С.С. Вячеслав Иванов // Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. — Л., 1978 (Библиотека поэта. Малая серия). — С. 33—34).

² Иванов Вяч. Собр. соч.: Т. 1—4. — Брюссель, 1971—1984. — Т. 1. — С. 732—733. Далее все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома.

переживания и в каждый миг истинного экстаза отображает всю тайну вечности в живом зеркале внутреннего, сверхличного события испуганной души. Здесь Дионис — вечное чудо мирового сердца в сердце человеческом» (I, 713). В небольшом по объему стихотворении сведены воедино важнейшие для Иванова темы и мифопоэтические символы: «призрачность» земного бытия, растворение в стихии (смерть) и воскрешение, забытое тайное знание («плита забытых рун»), «я» как «зеркало зеркал» («speculum speculorum»), как утверждение себя в другом («ты еси»), двойничество. Некоторые из этих тем были впоследствии развернуты в статьях или стихотворных циклах («Speculum speculorum» в «Cor Ardens»).

«Ницшеанский» смысловой пласт стихотворения «Fio, ergo non sum» достаточно хорошо осознан в литературе об Иванове. Однако до сих пор оставался незамеченным не менее важный цитатный слой этого текста — его ориентация на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» (1830). Между тем интертекстуальные связи между стихотворениями достаточно наглядны. Но при сопоставлении текстов необходимо помнить, что Вяч. Иванову был известен только текст, отредактированный В.А. Жуковским, с последней строкой — «Темный твой язык учу».

Вяч. Иванов

Fio, ergo non sum

Жизнь — истома и метанье,
 Жизнь — витанье
 Тени бедной
 Над плитой забытых рун;
 В глубине ночных лагун
 Отблеск бледный,
 Трепетанье
 Бликов белых,
 Струйных лун.
 Жизнь — полночное роптанье,
 Жизнь — шептанье
 Онемелых чутких струн...
 Погребенного восстанье
 Кто содеет
 Ясным зовом?
 Кто владеет
 Властным словом?
 Где я? Где я?
 По себе я
 Возалкал!
 Я — на дне своих зеркал.
 Я — пред ликом чародея
 Ряд встающих двойников,
 Бег предлунных облаков.

А. С. Пушкин

Стихи, сочиненные ночью
 во время бессонницы

Мне не спится, нет огня;
 Всюду мрак и сон докучный.
 Ход часов лишь однозвучный
 Раздается близ меня,
 Парки бабье лепетанье,
 Спящей ночи трепетанье,
 Жизни мышь беготня...
 Что тревожишь ты меня?
 Что ты значишь, скучный шепот?
 Укоризна или ропот
 Мной утраченного дня?
 От меня чего ты хочешь?
 Ты зовешь или пророчишь?
 Я понять тебя хочу,
 Темный твой язык учу.

Стихотворение Пушкина написано четырехстопным хореем (размер его «ночных», «зимних» стихотворений, баллады «Бесы»). В стихотворении Иванова находим нерегулярное чередование четырехстопного и двустопного хорей. Существенно, что четырехстопный хорей начинает и заканчивает каждую строфу: первая — *Жизнь — истома и метанье; Онемелых чутких струн*; вторая — *Погребенного восстанье; Бег предлунных облаков*. Последние четыре строки стихотворения — *Я — на дне своих зеркал. / Я — пред ликом чародея / Ряд встающих двойников, / Бег предлунных облаков* — сплошной четырехстопный хорей. Иными словами, именно пушкинский размер воспринимается как доминирующий.

Строфическое построение текстов различно: в пушкинском стихотворении вообще нет деления на строфы, оно принципиально асимметрично. В нем 15 строк, в чередовании рифм нет строгой регулярности: первые четыре строки связаны кольцевой рифмой (abba), следующие три — (aab), далее следует четверостишие (abba), наконец — два двустишия с парной рифмовкой (aa bb). Через все стихотворение проходит сквозная рифма на -ня: *огня — меня — бегодня — меня — дня* (модель рифмовки: ABBACCAADDAAEEFF).

В стихотворении Иванова принцип строфической симметрии восстановлен: две строфы по 12 строк. Но чередование рифм столь же нерегулярно и еще более прихотливо, нежели в пушкинском тексте. В первой строфе три повторяющихся рифмы: А -анье (*метанье — витанье — трепетанье — роптанье — шептанье*); В -едной (*бедной — бледный*) и С -ун (*рун — лагун — лун — струн*). Одна строка остается незарифмованной — D: *Бликов белых*. Чередование рифм: AABCCBADCAAC. Во второй строфе тоже есть незарифмованная строка E — *Погребенного восстанье* (она рифмуется со строкой *Жизнь — полночное роптанье* в предыдущей строфе). Сквозная рифма одна: А -ее (*ея*) (*содеет — владеет — где я — по себе я — чародея*, все остальные встречаются лишь по одному разу (В — *зовом — словом*, С — *возалкал — зеркал*, D — *двойников — облаков*). Схема чередования: EABABAACCADD. Кроме незарифмованной первой строки — четверостишие с перекрестной рифмовкой, два двустишия с парной рифмовкой и трехстишие с завершающей парной рифмой.

Обратившись к семантической композиции обоих стихотворений, можно также увидеть несомненное сходство в развитии темы. Оба текста имеют две части. В стихотворении Иванова эта двухчастность более очевидна: часть равна строфе. Первая часть — своего рода экспозиция, описание состояния мира. Она безглагольна и безлична: в ней нет ни одного местоимения. Вторая часть, напротив, насыщена глаголами и отглагольными формами (*кто содеет, кто владеет, возалкал, встающих, бегущих*), и ее главная тема — поиск субъекта действия (*Кто? Где я?*). Последние четыре строки — заключительная сентенция, своего рода ответ на вопросы. В сти-

хотворении Пушкина двухчастность не столь наглядна, но можно с достаточной уверенностью провести границу между строками *Жизни мышья беготня...* и *Что тревожишь ты меня*. В пользу такого деления говорят изменения в области рифмы: обе части начинаются с четверостишия, объединенного кольцевой рифмовкой. Не менее важны изменения синтаксиса: как и в стихотворении Иванова, повествовательные предложения сменяются вопросительными. Есть и изменения в области субъектной структуры: лирическое «я» в первой части занимает пассивную позицию (*Мне не спится, близ меня*), во второй — активную (*Я понять тебя хочу*), появляется 1-е лицо глагола взамен безличного *мне не спится*. Кроме того, только во второй части появляется «ты»: герой стихотворения вступает в прямой диалог с окружившей его безликой стихией. Итак, в обоих стихотворениях мы встречаемся со сходным развитием темы: первая часть — своего рода картина мира, вторая — появление активного лирического «я» и его самоопределение перед лицом открывшейся сферы темного и таинственного.

Очевидно, что в описании мира Иванов во многом следует за Пушкиным: вся первая часть насыщена реминисценциями из его стихотворения. Как и у Пушкина, время действия — ночь. В первой части «Стихов, сочиненных ночью...» ночные впечатления (*сон докучный, ход часов, парки бабье лепетанье, спящей ночи трепетанье*) обобщаются определением «жизни мышья беготня». И именно мотив «жизнь» становится ведущим в первой части стихотворения Иванова. Вся первая строфа — своего рода цепочка предикатов к слову *жизнь*, и большая их часть — тоже из пушкинского стихотворения (*трепетанье, роптанье, шептанье*).

Но есть и существенные различия в картине мира у Пушкина и Иванова. В пушкинском стихотворении иррациональная стихия открывается сквозь бытовую реальность¹. Пространство стихотворения первоначально — комната, в которой *нет огня*, слышится *ход часов*. Но уже в следующей строфе за обыденностью открывается мифологическая глубина («Парки бабье лепетанье»). У Иванова пространство изначально внебытовое: «Глубина ночных лагун» и ночное небо (отраженная в лагуне луна). Вместо лич-

¹ Ср. точную характеристику В. А. Грехнева: «Образ первых четырех строк поначалу воспринимается как поэтический набросок фона, остро схваченный ракурс быта, закрепивший мгновенное впечатление, не больше. И только неожиданно возникшее упоминание о Парке резко укрупняет смысловой объем образа. Родается “отраженная” ассоциативная волна, которая в движении своем захватывает предшествующие детали, побуждая осмыслить их “заново”. Лирический образ начальных строк вдруг поворачивается к нам своим вторым, символическим слоем, в контексте которого каждая бытовая деталь оказывается уже не внешним атрибутом ночного фона, а многозначительной приметой мира» (Грехнев В. А. Мир пушкинской лирики. — Н. Новгород, 1994. — С. 258).

ного присутствия «я» в пространстве ночной комнаты у Пушкина («Мне не спится») — мифологизированные образы «тени бедной», витающей «над плитой забытых рун». Последний образ может быть воспринят как могильная плита, своего рода аналог Парки (ср.: «жизнь во времени — умирание»), и в то же время как символ утраченного тайного знания о мире («темный язык»!). Пушкинский мир в ивановском стихотворении освобождается от всякой бытовой конкретности, человек оказывается непосредственно перед лицом смерти и хаоса.

Столь же различны вторые, «личные», «вопрошающие» части. Для героя пушкинского стихотворения иррациональная стихия жизни становится субъектом диалога (будь это редакция Жуковского с ее «темным языком», который приходится «учить», или подлинный пушкинский текст, где сквозь бессмыслицу внешних впечатлений воля героя пытается отыскать смысл и этически самоопределиться по отношению к этому смыслу («укоризна или ропот»? «ты зовешь или пророчишь?»). У Иванова, несмотря на провозглашенный в автокомментарии принцип «Ты еси», на первый план выходят поиски себя самого, а мир воспринимается как бесконечная череда отражений («зеркал») все того же утраченного «я». Пушкинский диалогизм в тексте стихотворения Иванова оказывается невоплотимым.

Внимание Вяч. Иванова к «Стихам, сочиненным ночью во время бессонницы» подтверждается тем, что он неоднократно упоминает о них в своих статьях о Пушкине. В статье «К проблеме звукообраза у Пушкина» он анализирует фонетический аспект этого стихотворения: «“Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы” (“Мне не спится, нет огня...”)) как бы предназначены самим поэтом для произнесения шепотом: из шепота и чуткого прислушивания к ходу часов и стуку сердца, к неуловимым ночным шорохам и шелестам возникли они и при посредстве как ритмического приема (пэонических замираний трохаической диподии), так и фонетической окраски (шипящих, шепотливых согласных в сочетаниях *уч, ч, шь, чу*, прерываемых то трепетным, тревожным *тр*, то тающим *нь*, то роковыми грозящими *ра, ар, ро, ор*) — изображают самыми звуками и “спящей ночи трепетанье”, и перебои сердца, угнетаемого жутью непроницаемой, но таинственно оживленной тьмы, и усилия одиночаствующего сознания отстоять в этой борьбе между *я* и *не-я* себя и свой человеческий смысл перед безликим разоблачением сбросившего маску явлений темного мирового хаоса, не соизмеримого с личным сознанием» (IV, с. 346). В процитированном фрагменте поражает, что Иванов, не зная подлинного пушкинского финала стихотворения, сам приходит к теме «человеческого смысла» в голосе хаоса.

В статье «Два маяка» особое внимание уделяется проблеме взаимоотношений Пушкина с миром мистики: «Пушкин не был мо-

ралистом, потому что не имел в себе необходимой для того оптимистической наивности. Но не был ли он в превосходной мере метафизиком, когда пытался в часы бессонницы разгадать “темный язык” шепчущей ночи... — и он с полной отчетливостью ощущал и сознавал всю несоизмеримость нашего земного языка и наших отпечатлевшихся в нем понятий с откровениями мира потустороннего?» (IV, с. 340—341). Та же проблема взаимоотношений Пушкина с «дионисийским» и «аполлоническим» обсуждается в статье «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова»: «Пушкин, служитель светлого Аполлона, останавливается на пороге сумрачного царства и не только не пронизывает его своим солнечным логизмом... но остерегается называть неназываемое и тем вводит в мир единственно открытого человеку разумения то иррациональное и запретное, что составляет “тайну вечности и гроба”. Достаточно для него, что в жутких шорохах и вещих шепотах ночи он с досадою улавливает “Парки бабье лепетанье”, т. е. нечто все же почти уже членораздельное, мало-помалу различимое, как смутный, но связный говор на каком-то запредельном и темном языке; для себя лично, не для поэзии, он готов и, кажется, может схватить и усвоить тот или другой звук этого языка (это для поэта как бы приготовление к смерти, ее предвкушение), — “я понять тебя хочу, темный твой язык учу”, — но чуждальная речь, конечно, не поддается осмыслению, язык не в силах повторить ни одного из невнятно слышанных звучаний, поэт отступает, лишний раз укрепленный в исконном чувствовании “недоступной черты”, отделяющей для человека явное от тайного» (IV, с. 637).

Из высказываний Иванова очевидно, что трансформация пушкинского мира в стихотворении «*Fio, ergo non sum*» закономерна: в его интерпретациях диалог человеческого «я» и иррационального мира оказывается невозможным. Не случаен и отказ Иванова от «бытового» в пушкинском мире — оно исчезает и из его описаний пушкинского стихотворения.

Развитие поэтической темы в форме поэтической вариации — один из достаточно частых приемов в лирике символистов. Выявление стихотворений-источников и описание их трансформаций могло бы стать перспективным направлением в изучении символистской поэтики.

М. КУЗМИН И А. ФЕТ: К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТА-ИСТОЧНИКА

Описание поэтики Кузмина — задача, находящаяся в стадии разработки. В последнее время появилось несколько работ, дающих

весьма перспективные подходы к изучению его поэтического языка, системы образов и мотивов, способов развития темы и т. п.¹.

Для уяснения взаимоотношений Кузмина с поэтической традицией могут оказаться весьма полезными сопоставительные анализы его стихотворений с русскими и западными текстами, которые могли стать для него предметом творческой полемики или, напротив, своего рода текстом-образцом, или текстом-источником. Выбор стихотворения М. Кузмина «Маскарад», открывающего II часть сборника «Сети» (цикл «Ракеты»), и хрестоматийного стихотворения Фета «Это утро, радость эта...», виртуозно проанализированного М. Л. Гаспаровым², мотивируется самой тривиальной причиной: сходство этих стихотворений бросается в глаза даже самому неподготовленному читателю.

А. А. Фет

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня, и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стаи, эти птицы,
Этот говор вод.

Эти ивы и березы,
Эти капли — эти слезы,
Этот пух — не лист,
Эти горы, эти доли,
Эти мошки, эти пчелы,
Этот зык и свист,

Эти зори без затмения,
Этот вздох ночной селенья,
Эта ночь без сна,
Эта мгла и жар постели,
Эта дробь и эти трели,
Это всё — весна.

(1881?)

М. А. Кузмин

Маскарад

Кем воспета радость лета:
Роща, радуга, ракета,

¹ См.: Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — М., 1995. — С. 275—285; Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Статьи и исследования. — М., 1995. — С. 25—33, 45—53; Harer Klaus. Michail Kuzmin: Studien zur Poetik der frühen und mittleren Schaffensperiode. — München, 1993.

² См.: Гаспаров М. Л. Фет безглагольный // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. — С. 139—149.

тяженные во времени»¹. В стихотворении Кузмина существительные тоже преобладают (из 61 знаменательной части речи — 37 существительных), а первая строфа начинается как перечисление-каталог («Кем воспета радость лета: / Роща, радуга, ракета, / На лужайке смех и крик?»). В какой-то степени совпадает и смысловая логика последовательности строф: от общего плана — к сужению поля зрения и интериоризации изображенного мира, как и в стихотворении Фета.

В самом деле, предметы, перечисленные в первой строфе, — общие эмоциональные, зрительные и слуховые впечатления (*радость лета, роща, радуга, ракета, лужайка, смех, крик, пестрота огней и света, мотивы менуэта*), и лишь в последней строчке появляется первый персонаж стихотворения и первое действие (*Стройный фавн главой поник*): как и в стихотворении Фета, последняя строка строфы — первая остановка взгляда. Вторая строфа — приближение взгляда, попытка разглядеть участников маскарада (*что белеет у фонтана*), более тонкие слуховые впечатления (*шепот, вздох*) — и первая оценка происходящего: слова со значением «ненастоящее» (*обманы, лишь на вечер, искусствен*). Третья строфа — участники карнавала увидены со всей определенностью (*Арлекин на ласки падок, / Коломбина не строга*), а в последнем трехстишии эксплицируется лирическое «я», которое оценивает происходящее в форме финальной декларации.

Но если общая схема развития темы у Фета и Кузмина совпадает, то ее конкретное наполнение в обоих стихотворениях совершенно различно. И именно в этих различиях, в том, как трансформируется текст-источник — ключ к поэтической индивидуальности Кузмина.

Начнем описание различий с ритмической схемы обоих стихотворений. Стихотворение Фета по преимуществу реализует полноударные схемы метра. Лишь в трех строчках («*Этот крик и вереницы*», «*Эти ивы и березы*», «*Эти зори без затмения*») — облегченная третья стопа. Стихотворение Кузмина, напротив, по преимуществу состоит из строк с пропусками ударений. В первой строфе полноударны лишь первая и последняя строчки («*Кем воспета радость лета*», «*Стройный фавн главой поник*»), во второй — третья и четвертая («*Чей там шепот, чей там вздох*», «*Сердца раны лишь обманы*») и лишь в третьей полноударных строк больше, чем облегченных («*Запах грядок прян и сладок*»), а полноударность финального трехстишия («*Пусть минутны краски радуг, / Милый, хрупкий мир загадок, / Мне горит твоя дуга*») кажется на этом фоне весьма значимой. По сравнению со стихотворением Фета, у Кузмина несомненно усложнение ритмической схемы.

¹ Гаспаров М.Л. Фет безглагольный. — С. 140.

Далее, уровень рифмы. При внешнем совпадении схемы рифмовки, рифма у Кузмина гораздо сложнее и изысканнее. Отмечу, что у Фета рифмуются между собой первая и вторая, третья и шестая и четвертая и пятая строки: ааВссВ. У Кузмина первая, вторая, четвертая и пятая строки связаны сквозной рифмой, а третья и шестая строки рифмуются между собой: ааВааВ. Но помимо этого, у Кузмина в каждой строфе встречается нерегулярная внутренняя рифма.

Первая строфа	воспета	лета ракета
Вторая строфа	раны	обманы тюбаны
Третья строфа	грядок на ласки краски	сладок падок радуг загадок

Схема чередования внутренней рифмы показывает ее усложнение в последней строфе — вновь знак выделенности этой строфы в тексте стихотворения.

Столь же усложнен и синтаксис стихотворения Кузмина. Перечислительный каталог у Кузмина не становится, как это было у Фета, единственным способом развития лирической темы. Главное отличие синтаксиса Кузмина — наличие именных и глагольных предикатов. Второе отличие — обилие вопросительных предложений. Даже перечисление в первой строфе вводится вопросительной конструкцией (*Кем воспета радость лета*), во второй строфе вопросительные конструкции нагнетаются (*Что белеет; Чей там шепот, чей там вздох*). И только в последней строфе вопросительные интонации исчезают. Даже финальное восклицание осложнено уступительной интонацией (*Пусть минутны краски радуг*). Сплошной восклицающе-утвердительной интонации фетовского стихотворения в кузминском стихотворении противостоит прихотливая смена интонаций в каждом трехстишии.

Наконец, главные отличия касаются словарей обоих стихотворений. Самая обширная тематическая группа в стихотворении Фета — «природа». Первые две строфы организованы почти исключительно словами, входящими в это семантическое поле. Лишь в последней строфе появляются слова, входящие в тематическую группу «человеческий мир»: *вздох, селенье, без сна, мгла и жар постели*. Напротив, у Кузмина тематическое поле «человеческий мир» безусловно главенствует, а слова со значением «природа» занимают гораздо более скромное место.

Из 63 знаменательных слов текста у Фета лишь 7 могут быть отнесены к группе «человеческий мир» (даже при условии, что слово *весна* будет прочитано не только как обозначение времени

года, но и как подъем душевных сил человека). У Кузмина из 11 знаменательного слова лишь 10 могут быть с натяжкой отнесены к тематической группе «природа» (*лето, роса, радуга, свет, лужайка, нежность тумана, вечер, мох, грядки*).

«Натяжка» объясняется тем, что, скажем, *мох* по своему словарному значению, несомненно, природная реалья, но в контексте стихотворения, с эпитетом *искусствен*, он отходит к полю «человеческий мир». Слово *радуга* в начале стихотворения воспринимается как природное явление, но в последних строчках оно оказывается символическим обозначением мира «минутных» радостей, маскарада и вообще может быть воспринято как цветные дуги пускаемых ракет (*Милый, хрупкий мир загадок, / Мне горит твоя дуга*). Слово *свет* у Кузмина тоже, разумеется, относится не к солнечному свету, как в стихотворении Фета, а к искусственному вечернему освещению, и притом у Фета оно связано со словом *мощь* (*мощь и дня и света*), а у Кузмина — со словом *пестрота* (*в пестроте огней и света*).

Главное же тематическое поле в стихотворении Кузмина в самом общем виде можно, конечно, назвать, как и у Фета, «человеческий мир». Но точнее, видимо, будет иное обозначение: «ненастоящее», «искусственное» и даже — «театральное», если учесть, что Арлекин и Коломбина, как и фавн — традиционные театральные персонажи, а маскарад — своего рода «театр в жизни».

Еще точнее было бы назвать всю эту группу слов «мирискусническим» словарем, который включает в себя излюбленные в живописи К. Сомова, Л. Бакста, Е. Лансере, А. Бенуа предметы и реалии XVIII в., признаки «дворцовых» пейзажей (кроме уже названных театральных персонажей, само слово *маскарад* — один из самых «знаковых» для этой школы сюжетов: *мотивы менуэта, фонтан, тюрбаны, грот, искусственный мох*).

Особо следует выделить слово *грядки*, которое в контексте этого стихотворения обозначает, конечно, не «огородные грядки», а «клумбы», что соответствует словоупотреблению XVIII в. Кузмин избегает настойчивой словесной стилизации, его словарь и синтаксис вполне современные, и лишь одно слово, пришедшее из словаря другой эпохи, незаметно смещает стилистический спектр стихотворения.

Последнее отличие словаря стихотворения Кузмина от фетовского — более весомая роль прилагательных. У Фета их всего 2 — в первой (*синий свод*) и в последней (*вздых ночной*) строфах. У Кузмина их удельный вес увеличивается от строфы к строфе. В первой, более всего напоминающей исходный текст Фета, — всего один эпитет (*стройный фавн*). Во второй — два (*в серой нежности тумана и искусствен в гроте мох*). Наконец, в третьей строфе, самой важной для обозначения позиции лирического «я», — их число резко возрастает, вся строфа насквозь оценочна, эпитеты есть

во всех строчках, кроме последней. Описание перешло в оценочную декларацию, выбор между «природой» и «театром в жизни» совершен. Если фетовское стихотворение в финале объединяло природный и душевный мир, то кузминское стихотворение вообще редуцирует природный мир, заменяя его миром искусства.

Последнее замечание относительно словарей Фета и Кузмина. В словаре Фета важную роль играют слова со значением «силы», «мощи», «полноты» жизни: *радость, мощь и дня и света, крик, говор вод, зык, свист, жар*. У Кузмина, как это уже было показано на примере слова *свет*, значение «силы», «мощи» редуцируется, а самым важным становится противоположное значение «минутное», «хрупкое», «неверное» как неотъемлемые атрибуты «театра в жизни», избираемые лирическим героем (*Милый, хрупкий мир загадок, / Мне горит твоя дуга*).

Если вспомнить точное замечание Г. Шмакова о значении «непрямого» взгляда на изображаемый мир в поэтике Кузмина¹, то стихотворение «Маскарад» обнаруживает наличие даже не одной, а двух «непрямых» точек зрения, двух «языков» описания мира: один из них очевиден — это язык «мирискусников», второй становится явен только при сопоставлении кузминского стихотворения с текстом Фета, задающем внутреннюю логику развития темы, ритмическую и строфическую структуру и даже некоторые элементы словаря стихотворения Кузмина. Нельзя сказать, что «фетовское» начало несовместимо с видением мира у Кузмина: в стихотворении Фета — та самая «благостная» упоенность миром и «целесообразная бесцельность», которую так ценил Кузмин в искусстве и жизни. «Мирискуснический» маскарад, прочитанный через фетовскую призму, или мир Фета, увиденный глазами «мирискусников», — таковы начала, организующие художественное единство стихотворения Кузмина.

Может быть, именно наличие фетовского «субстрата» мешает применить к стихотворению Кузмина характеристику, данную им художественному миру Сомова: «Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, *пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг* и — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под масками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и

¹ Ср.: «Этот “мирискуснический”, непрямой взгляд на мир позднее приведет Кузмина к тому, что предметы реального мира и взаимоотношения их будут постоянно рассматриваться Кузминым как бы сквозь культурно-историческое средостение, через фильтр искусства. В образное движение стиха таким путем у Кузмина попадают не только непосредственные переживания, предметы с натуры, но и его отраженные искусством и закрепленные в сознании поэта модели» (Шмаков в Г. Г. Блок и Кузмин: Новые материалы // Блоковский сборник. II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. — Тарту, 1972. — С. 350).

жуткость любезных улыбок. <...> Сама природа его беспокойна, и почти неестественно ветер гнет тонкие деревья, *радуга* неверно и театрально бросает розовый свет на мокрую траву, ночное небо вспорото фейерверком. Фейерверк, радуга, иллюминация — любимые темы Сомова. *Маскарад* и театр, как символ фальшивости, кукольности человеческих чувств и движений — привлекают часто художника. Ироничность, почти нежная карикатурность любовных его сцен бросается в глаза» (курсив мой. — Д. М.)¹.

В этой характеристике есть даже прямые переключки с текстом стихотворения «Маскарад». И все же, как бы ни было велико сходство, в стихотворении Кузмина нет сомовского страха перед изображенным маскарадным миром, а есть обнимающая и любовно принимающая «милый, хрупкий мир загадок» позиция лирического «я». И, может быть, позиция Кузмина ближе той, которую он в той же статье о Сомове называл «моцартовской», видя в ней «предвестие той духовной высоты, где, как у Моцарта, все человеческие коллизии кажутся не более, как игрой, заслуживающей только улыбки»². Скрытый фетовский субстрат в стихотворении «Маскарад», вероятно, и оказался той коррекцией мирискуснического видения, которая лишила его значения единственно возможного суждения.

СИМВОЛИСТСКИЙ ПОДТЕКСТ В СТИХОТВОРЕНИИ Б. ПАСТЕРНАКА «НОЧЬ»

Стихотворение Б. Пастернака «Ночь» уже не раз привлекало внимание исследователей, вызывая в памяти те или иные параллели и связываясь с разнообразными культурными традициями. В. А. Рогачев сопоставлял «Ночь» с тютчевскими космическими образами³. В. С. Баевский указал на возможную связь стихотворения с лермонтовским «Демоном», байроновским романтизмом⁴. Однако, несмотря на то что в своей монографии В. С. Баевский неоднократно отмечал огромное значение символистской поэтики для формирования художественного мира Пастернака⁵, стихотворение «Ночь» в контексте этой традиции до сих пор не рассматривалось.

¹ Кузмин Михаил. Условности: Статьи об искусстве. — Томск, 1996. — С. 154—155.

² Там же. — С. 156.

³ См.: Рогачев В. А. Категория космического в поэтическом мире Ф. И. Тютчева // Проблемы творческого метода. — Тюмень, 1979. — С. 78.

⁴ См.: Баевский В. С. Б. Пастернак-лирик. Основы поэтической системы. — Смоленск, 1993. — С. 146—148.

⁵ Там же. — С. 26—27, 39, 98—118.

Возможность сопоставления «Ночи» Б. Пастернака с символистскими текстами в какой-то степени подсказана серией статей М. Л. Гаспарова о ритмико-синтаксических клише и семантическом ореоле метра.

В статье о семантическом ореоле трехстопного ямба выделена особая тематическая группа, сложившаяся на рубеже XIX—XX в. и условно названная «Кредо», — нетрудно догадаться, что речь идет о программных поэтических декларациях. Трехстопный ямба выступает в этой тематической группе в двух разновидностях: с чередованием дактилических и мужских окончаний («Хочу, чтоб всюду плавала / Свободная ладыя») и с чередованием женских и мужских окончаний («Нам вольные кочевья / Сулила Красота»). «Ночь», по словам М. Л. Гаспарова, — «классический образец этой семантики»¹.

В числе стихотворений того же типа (с чередованием женских и мужских рифм), написанных до «Ночи», М. Л. Гаспаров упоминает два стихотворения Вяч. Иванова 1904 г. — «Поэты духа» и «Крест зла». К ним необходимо добавить еще одно стихотворение К. Бальмонта из сборника «Будем как Солнце» (1903) — «Мне снятся караваны...». По крайней мере два из этих стихотворений — «Поэты духа» и «Мне снятся караваны...» — содержат несомненные лексические и тематические переключки с текстом «Ночи», очевидные даже при самом поверхностном чтении.

К. Бальмонт

* * *

Мне снятся караваны,
Моря и небосвод,
Подводные вулканы
С игрой горячих вод.

Воздушные пространства,
Где не было людей,
Игра непостоянства
На пиршестве страстей.

Чудовищная тина
Среди болотной тьмы,
Могильная лавина
Губительной чумы.

Мне снится, что змеится
И что бежит в простор,
Что хочет измениться
Всему наперекор.

Вяч. Иванов

Поэты духа

Снега, зарей одеты
В пустынях высоты,
Мы — Вечности обеты
В лазури Красоты.

Мы — всплески рдяной пены
Над бледностью морей.
Покинь земные плены,
Воссядь среди царей!

Не мни: мы, в небе тая,
С землей разлучены, —
Ведет тропа святая
В заоблачные сны.

¹ Гаспаров М. Л. Семантический ореол метра: К семантике русского трехстопного ямба // Лингвистика и поэтика. — М., 1979. — С. 299.

Б. Пастернак

Ночь

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.

Он потонул в тумане,
Исчез в его струе,
Став крестиком на ткани
И меткой на белье.

Под ним ночные бары,
Чужие города,
Казармы, кочегары,
Вокзалы, поезда.

Всем корпусом на тучу
Ложится тень крыла,
Блуждают, сбившись в кучу,
Небесные тела.

И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный путь.

В пространствах беспредельных
Горят материи.
В подвалах и котельных
Не спят истопники.

В Париже из-под крыши
Венера или Марс
Глядят, какой в афише
Объявлен новый фарс.

Кому-нибудь не спится
В прекрасном далеке
На крытом черепицей
Старинном чердаке.

Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.

Не спи, не спи, работай,
Не прерывай труда,
Не спи, борись с дремотой,
Как летчик, как звезда.

Не спи, не спи, художник,
Не поддавайся сну, —
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

Сравнивая «Ночь» со стихотворением Бальмонта, легко заметить совпадение перечислительных конструкций («Мне снятся караваны, / Моря и небосвод» — «Под ним ночные бары, / Чужие города»), лексические переключки («Воздушные пространства» — «В пространствах беспредельных»; «Моря и небосвод» — «Как будто небосвод»).

В стихотворениях Вяч. Иванова и Пастернака всего ярче переключки программных деклараций («Мы — Вечности обеты / В лазури Красоты» — «Ты — вечности заложник / У времени в плену»), у Вяч. Иванова эта афористичная формула открывает стихотворение, у Пастернака — завершает. Мотив *плена* есть и в стихотворении Вяч. Иванова («Покинь земные плены»). Повторяется и мотив *таяния*: «Не мни: мы, в небе тая» — «И тает ночь».

Во всех трех стихотворениях чрезвычайно важен мотив *сна*. Стихотворение Бальмонта начинается и завершается словами *мне снятся, мне снятся*. Стихотворение Вяч. Иванова завершается образом «заоблачных снов». В конце стихотворения Пастернака звучит на-

стойчивое: «Не спи, не спи, работай... <...> Не спи, не спи, художник, / Не поддавайся сну».

Однако все три стихотворения резко различаются в самом важном: в способе развития поэтической темы, в построении лирического сюжета. Здесь уместно будет сказать, что проблема тематического развития в лирических жанрах как важнейшего аспекта изучения поэтики была поставлена еще в работе Б. В. Томашевского «Теория литературы. Поэтика»¹, но до сих пор не получила надлежащей разработки. На перспективность такого подхода указывал и Н. Коварский, утверждая, что способы развития темы в лирическом стихотворении, как и стихотворные размеры, «отличаются значительно большей устойчивостью, нежели элементы стиховой семантики, зависимость которых от метода и мировоззрения поэта гораздо более непосредственна»².

Стихотворение Бальмонта с точки зрения развития темы — образец символистского «парадигматического» объединения разнородных реалий, сфер бытия: *караваны, моря, небосвод, вулканы, непостоянство, воздушные пространства, могильная лавина губительной чумы* сначала объединены лишь тем, что они сняты лирическому «я», а в конце стихотворения именная цепочка расшифровывается с помощью цепочки глагольных предикатов и обретает подлинное единство: «Мне снится, что змеится / И что бежит в простор, / Что хочет измениться / Всему наперекор». В работах И. В. Корецкой уже говорилось, что в особом пристрастии символистов к тому, «что круглится, ветвится, вьется сказалось стремление уйти от того жестко ограниченного, прямолинейного, угловатого, что присуще противоестественному механическому миру»³. Дважды повторенное слово *игра* («С игрой горячих вод» и «Игра непостоянства») вместе с глагольными предикатами создает прихотливо изменчивый образ мира — и природного и человеческого. Художник же в этом мире оказывается в роли «сновидца», прозревающего текущую глубину мироздания. Характерно, что в стихотворении Бальмонта нет ни одного четко очерченного предмета: названы либо стихийные явления, либо душевные движения («Игра непостоянства / На пиршестве страстей»).

Совершенно иначе мотивирована перечислительная конструкция в стихотворении Пастернака. Во-первых, перечисленные реалии не сновидения, а то, что видит поднявшийся в самолете летчик. Во-вторых, видит он прежде всего материальные предметы и даже (что очень странно) людей вполне земных и про-

¹ См.: Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М., 1996. — С. 230—243.

² Коварский Н. А. Н. Апухтин // Апухтин А. Н. Стихотворения. — Л., 1961. — С. 28.

³ Корецкая И. В. Метафорика «юности» // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. — М., 1995. — С. 255.

стых профессий (*кочегары, истопники*). Художник появляется лишь во второй половине стихотворения, причем «узнается» не сразу, а по мере «приближения» (сначала это «кто-нибудь», затем «он» и лишь затем — «художник»). В-третьих, совпадающие с Бальмонтовскими образы *беспредельных пространств, материков и небосвода* у Пастернака принципиально уравниены в правах с *подвалами, котельными* и даже, кажется, находятся в причинно-следственной зависимости («горят материки» — «не спят истопники»). Сказывается это и в стилистическом спектре пастернаковского текста, где привычные в символистском словаре поэтизмы (*тает ночь, туман* и т. п.) соседствуют с разговорными и бытовыми *идет без проволочек и меткой на белье*. Стилистическая иерархия разрушается так же, как иерархия «земного» и «небесного».

Обратимся теперь к стихотворению Вяч. Иванова. Внутренний мир этого стихотворения организует привычная для «младших» символистов вертикальная композиция, противопоставляющая «земные плены» «заоблачным снам». Путь от «земного» к «лазури Красоты», восхождение к «небу» («воссядь среди царей») и есть подлинное назначение поэта («тропа святая»). И снова обращает на себя внимание отсутствие каких бы то ни было предметов во внутреннем мире стихотворения, а также принципиальная дематериализация лирического «мы» («Мы — Вечности обеты / В лазури Красоты»).

И снова следует сказать, что главный для Иванова мотив восхождения к небу получает у Пастернака «земную» и материалистическую мотивировку: «подъем» доступен не «поэтам духа», а летчику. Более того, художник должен уподобиться не только «звезде», что вполне привычно для романтической и символистской поэтики, но прежде всего «летчику». Самое же главное, в чем должен уподобиться художник «летчику» и «звезде» сформулировано с отчетливостью декларации: «Не спи, борись с дремотой».

Мы подошли к ключевому мотиву *сна*, резко отделяющему стихотворение Пастернака от символистских текстов. И у Бальмонта, и у Вяч. Иванова «сон» — символ творческого освоения мира, а у Иванова еще и возможность выхода за пределы земного плена.

У Пастернака мотиву *сна* вначале возвращается предметное значение («Кому-нибудь не спится»). Затем значение его вновь расширяется, но теперь «сон» становится символом духовной лени. Знаменитые строки «Не спи, не спи, работай, / Не прерывай труда» выглядят как полемическое противопоставление символистской концепции поэтического творчества постсимволистскому осмыслению творчества как труда, как искусства-ремесла в средневековом понимании и, еще шире, как активного духовного соучастия в мировом бытии, принципиально не выстраивающем

иерархию между «вечностью», «космосом» и «временным», «земным» и вещным. Отсюда — незаметное, но существенное переосмысление декларативной формулы «Мы — Вечности обеты / В лазури Красоты» в соседстве с императивным «Покинь земные плены» на полемическое «Ты — вечности заложник / У времени в плену».

СИМВОЛИЗМ ИЛИ ПОСТСИМВОЛИЗМ?

СИМВОЛ «ДУШИ» В «ТЯЖЕЛОЙ ЛИРЕ»

В. ХОДАСЕВИЧА

Четвертая книга стихов В. Ходасевича «Тяжелая лира» (Берлин—Петербург—Москва, 1923) может быть воспринята как художественное целое, «большая форма», что для поэтической культуры начала XX в. было не исключением, а общим правилом.

Единство текста в книге стихов обеспечивается не только архитектурной законченностью, логикой расположения отдельных стихотворений, циклов и больших тематических комплексов, но и созданием семантических полей, которые складываются на протяжении всей книги стихов из повторов отдельных слов. Значимость для «Тяжелой лиры» одного из таких семантических полей (или «гнезд», по терминологии В. В. Виноградова) — а именно семантического поля «душа» — уже отмечалось в исследовательской литературе. По мнению Н. А. Богомолова, «противоречие души и тела» приобретает в поэзии В. Ходасевича «едва ли не всеохватывающий характер. Кажется, что поэт даже повторяется, перепевает одно и то же. Однако это впечатление может создаться лишь на тематическом уровне. На самом же деле тема у него живет в таких неповторимо отобранных подробностях внешнего и внутреннего мира, что каждый раз воспринимается, ощущается по-новому, не так, как прежде. Да и предстает это противоречие в разных вариациях, в разных поворотах, так что мы видим одно и то же, все время его уточняя, по-новому ощущая, постигая те грани, которых прежде не замечали»¹.

Слово *душа* или его мифологический синоним *Психея* повторяется в 18 из 44 стихотворений книги. При этом по меньшей мере в 7 стихотворениях мотив «души» определяет художественную структуру текста, а в 3 назван в заглавиях или в первых строчках («К Психее», «Душа», «Психея! Бедная моя!..», «Искушение», «Пробочка», «Из дневника», «Элегия»). В некоторых стихотворе-

¹ Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. — Л., 1989. — С. 36. Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте.

ниях тема «души-Психеи» существует имплицитно, хотя это слово там ни разу не упоминается («Ласточки», «Сумерки», «Не верю в красоту земную...»).

Лишь в стихотворении «Не матерью, но тульскую крестьянкой...» слово *душа* употреблено в общесловарном значении, не требующем интерпретации, — «внутренний мир»:

Года идут. Грядущего не надо,
Минувшее в душе пережжено.

Во всех остальных текстах слово *душа* семантически осложнено, влечет за собой новые ряды повторяющихся значений, из которых складывается своеобразная «картина мира» этой книги стихов.

Наиболее важна для дальнейших наблюдений синонимическая пара *душа* — *Психея*, которая обнаруживает мифологический план «Тяжелой лиры», отсылая к платоновскому мифу о душе. Фрагменты платоновской картины мира воспроизводятся в одном из первых стихотворений сборника — «К Психее»:

Душа! Любовь моя! Ты дышишь
Такою чистой высотой,
Ты крылья тонкие колышешь
В такой лазури, что порой,

Вдруг, не стерпя счастливой муки,
Лелея наш святой союз,
Я сам себе целую руки,
Сам на себя не наглажусь.

И как мне не любить себя,
Сосуд непрочный, некрасивый,
Но драгоценный и счастливый
Тем, что вмещает он — тебя?

В этом стихотворении заданы многие смысловые оппозиции, важные для сборника в целом: «крылатая» душа в вышине — тело, временный сосуд для души на земле; вечность и красота как атрибуты души — бренность и «некрасивость» как атрибуты тела и т. д. Одна из определяющих тем сборника — своего рода «спор души с телом», тема, вполне традиционная для мировой поэзии¹, но получившая в «Тяжелой лире» непривычное смысловое развитие. На первый взгляд, правда, все это укладывается в платоновскую картину мира. Постоянно повторяющийся мотив — движение души вовне, стремление освободиться от плена телесной оболочки:

¹ См.: Батюшков Ф. Спор души с телом в памятниках средневековой литературы: Опыт сравнительно-исторического исследования. — СПб., 1901.

Пробочка над крепким йодом!
Как ты скоро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

(«Пробочка»)

«Душа! Тебе до боли тесно
Здесь, в опозоренной груди.
Ищи награды поднебесной,
А вниз, на землю, не гляди».

(«Искушение»)

А все-таки порой на небо
Посмотрит смиренный человек, —
И одиночество взыграет,
И душу гордость окрылит:
Он неравенство оценит
И дерзновенья пожелает...
Так нынче травка прорастает
Сквозь трещины гранитных плит.

(«Пускай минувшего не жаль...»)

На все, что людям ясно,
На все, что им прекрасно,
Вдруг стала несогласна
Взыгравшая душа.

(«Ни розового сада...»)

В целом «Тяжелая лира» воспроизводит почти все существенные черты платоновского мифа о душе: стремление души к «нездешней» небесной родине, творчество как «припоминание», «тайнослышание» («Психея! Бедная моя!..»). Одна из наиболее явных реминисценций, уже отмеченная Н. А. Богомоловым (с. 23), — почти дословная цитата из диалога Платона «Федр» в стихотворении «Из дневника»:

Прорезываться начал дух,
Как зуб из-под припухших десен.

Ср.: «Душа кипит и рвется наружу. Когда прорезываются зубы, бывает зуд и раздражение в деснах — точно такое же состояние испытывает душа при начале роста крыльев»¹.

В этом стихотворении вводится мотив убийства, освобождающего душу от телесной оболочки:

¹ Платон. Федр // Платон. Сочинения: В 3 т. — М., 1970. — Т. 2. — С. 187. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера фрагмента и страницы.

Прорежется — и сбросит прочь
Изношенную оболочку.
Тысячеокий — канет в ночь,
Не в эту серенькую ночку.

А я останусь тут лежать —
Банкир, заколотый апашем, —
Руками рану зажимать,
Кричать и биться в мире вашем.

Этот мотив также восходит к платоновскому диалогу «Федр». Говоря о состоянии души, охваченной Эротом, Сократ замечает: «Если Эротом охвачен кто-нибудь из спутников Зевса, он в силах нести и более тяжелое бремя <...> Служители же Арея (бога войны. — *Д. М.*) <...> бывают склонны к убийству, если их одолел Эрот и они вдруг решат, что их чем-то обижает тот, в кого они влюблены; они готовы принести в жертву и самих себя, и своего любимца» (252с—d, 188).

С помощью этого фрагмента платоновского диалога мы можем прокомментировать еще два стихотворения «Тяжелой лиры». Первое из них — «Сумерки», в котором «душа» прямо не упоминается. Смысл стихотворения — убийство, мотивированное любовью, — становится ясен только в связи с аллюзией на текст Платона:

Снег навалил. Все затихает, глохнет.
Пустынный тянется вдоль переулка дом.
Вот человек идет. Пырнуть его ножом —
К забору прислонится и не охнет.

.....
А люди черными сбегутся муравьями
Из улиц, со дворов, и станут между нами.
И будут спрашивать, за что и как убил, —
И не поймет никто, как я его любил.

Та же тема развивается и во втором стихотворении — «Не верю в красоту земную...». Ориентация на платоновский миф здесь еще более очевидна (образ растущих крыльев как освобождения души):

Не верю в красоту земную
И здешней правды не хочу.
И ту, которую целую,
Простому счастью не учу.

По нежной плоти человеческой
Мой нож проводит алый жгут:
Пусть мной целованные плечи
Опять крылами прорастут!

Фрагменты платоновского мифа о душе обнаруживаются и в стихотворении «Элегия». Кроме того, здесь особенно очевиден характерный тематический сдвиг, меняющий семантику мифа и позволяющий сделать некоторые выводы об изменении традиционной символистской картины мира у Ходасевича. Обратимся к первым двум строфам стихотворения, где рисуется момент освобождения души от тела:

Деревья Кронверкского сада
Под ветром буйно шелестят.
Душа взыграла. Ей не надо
Ни утешений, ни усад.

Глядит бесстрашными глазами
В тысячелетия свои.
Летит широкими крылами
В огнекрылатые рои.

Детали картины не вполне понятны: что, например, означают *тысячелетия*, в которые *бесстрашными глазами* глядит душа? Ответ на этот вопрос — также в мифе о душе, который излагается в «Федре». По Платону, душа, павшая на землю, покинув небесную отчизну, не возвращается туда «в продолжение десяти тысяч лет — ведь она не окрылится раньше этого срока» (249а, 184). Понятен и образ *огнекрылатых роев*: он соотносится с платоновским описанием мира душ, названного в стихотворении *родное древнее жилье*. «Души жадно стремятся кверху, но это им не под силу, и они носятся по кругу в глубине... многие калечатся, у многих часто ломаются крылья» (248а—b, 183). Далее Платон говорит о судьбе душ, возвратившихся на небо после первой земной жизни: души «подвергаются суду, а после приговора суда одни отбывают наказание, сошедши в подземные темницы, другие же, кого Дике облегчила от груза и подняла в некую область неба, ведут жизнь соответственно той, какую они прожили в человеческом образе» (149а—b, 185). Отчасти этот фрагмент может служить комментарием к финальным строфам «Элегии», в которых речь идет о посмертной судьбе освободившейся от тела души:

И навсегда уж ей не надо
Того, кто под косым дождем
В аллеях Кронверкского сада
Бредет в ничтожестве своем.

И не понять мне бедным слухом,
И косным не постичь умом,
Каким она там будет духом,
В каком раю, в аду каком.

Но в этих строфах обнаруживаются мотивы, которые в платоновский миф не укладываются. Расставание души с телом совсем не означает у Ходасевича смерти человека: он продолжает свое земное существование. В понимании Платона это совершенно невозможно: только душа дает телу жизнь, а «сопряжение души и тела получило название смертного» (246с, 182). Между тем такой сдвиг у Ходасевича совсем не случаен. Так, в стихотворении «Душа» описана ситуация, когда душа уже отделена от тела, но жизнь и страдания земного человека продолжают:

На высоте горит себе, горит —
И слез моих она не осушит;
И от беды моей не больно ей,
И ей невнятен стон моих страстей;
А сколько здесь мне довелось страдать —
Душе сияющей не стоит знать.

Напомню, что и в финале стихотворения «Из дневника» речь идет о человеке, утратившем душу, но скорее раненом, чем мертвом:

А я останусь тут лежать —
Банкир, заколотый апашем, —
Руками рану зажимать,
Кричать и биться в мире вашем.

Вместо традиционной антиномии души и тела у Ходасевича возникает нетрадиционное противопоставление души и человеческого «я». Для традиционного (в духе платонизма и христианства) мышления «я» человека неотделимо от его души и в ней воплощено. У Ходасевича «я» скорее неотделимо от бедного, страдающего, некрасивого и измученного тела, к которому душа равнодушна. Даже обращения «Легкая моя, падучая, / Милая душа моя!», «Душа! Любовь моя!», «Психея! Бедная моя!» обнаруживают то же внутреннее отчуждение человеческого «я» от собственной души.

Преобразование платоновского мифа о душе в «Тяжелой лире» весьма многозначительно: начав с воспроизведения привычной для символистской традиции картины мира, Ходасевич разрушает ее изнутри. На первый план выдвигается не столько символистское «двоемирие», сколько экзистенциальная ситуация богооставленности человека во враждебном материальном мире, где божеством становится его собственная, но отчужденная душа.

ЛИТЕРАТУРА

Общие работы и справочники

- Гинзбург Л. Я. О лирике. — 2-е изд. — Л., 1974.
- Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. — М., 2002.
- Квятковский А. Поэтический словарь. — М., 1966.
- Краткая литературная энциклопедия. — М., 1962—1979. — Т. 1—9.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001.
- Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. — Л., 1972.
- Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. — М., 1995.
- Павлович Н. В. Словарь русских поэтических образов. Т. 1—2. — М., 1996.
- Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов. — М., 1979.
- Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л., 1977.
- Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. — М., 1964.
- Учебный материал по анализу поэтических текстов. — Таллин, 1982.
- Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений. I. «Воспоминание» Пушкина; II. «Сосна Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М., 1957.
- Эткинд Е. Г. Материя стиха. — СПб., 1998.
- Эткинд Е. Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века. — СПб., 1997.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	8
Глава I. Звуковой уровень текста	8
1. Метр и ритм	8
Терминология	8
Методика анализа	9
Семантический анализ метра и ритма	14
2. Фонетический уровень текста	20
Терминология	20
Семантический анализ звуковых повторов	20
Рифма	30
Глава II. Лексический уровень текста	36
1. Словарь лирического стихотворения	36
Доминирующие части речи	37
Тематические (семантические) поля	40
Поэтическая многозначность	46
2. Историческая семантика и традиционная поэтическая фразеология ...	49
Поэтическая фразеология	49
Основные метафорические архетипы	54
3. «Чужое слово» в поэтическом тексте	58
Речевые структуры текста	58
Стихотворный диалог	59
«Чужое слово» в монологическом тексте	64
Глава III. Грамматический уровень текста	71
1. Наука о «грамматике поэзии»	71
2. Семантика грамматических категорий	73
Именной и глагольный стили	73
Временной план и субъектная структура стихотворения	76
Методика анализа	78
Глава IV. Композиционно-речевое единство текста	88
1. Речевые жанры	88
Первичные речевые жанры	88
Речевые жанры и адресованная речь	92
Методика анализа	92
2. Речевые жанры и риторические структуры	97
Способы развития темы	97
Развитие темы в форме присоединительных перечислительных конструкций	99

Развитие темы в форме сравнения	104
Развитие темы в форме параллелизма	106
Развитие темы в форме периода	111
Глава V. Жанровый анализ лирического стихотворения	114
1. Классические жанры лирики	114
Терминология	114
Идиллия, элегия и послание	115
Баллада	122
2. Взаимодействие речевых и литературных жанров	125
Типы субъекта и адресата речи в лирических жанрах	125
Методика анализа	125
Адресованная речь и диалог	128
Глава VI. «Направленческий» анализ лирического стихотворения	133
1. Символ и символистское стихотворение	134
Определения символа. Поэтика «соответствий»	134
Стихотворение-шифр. Поэтика намека	139
«Мифологический» символ	142
«Реальный» (эмпирический) символ	144
2. Постсимволистское стихотворение	147
Акмеистическое стихотворение. Предметный мир и поэтическое слово	147
Трансформация «рассказа в стихах»	150
«Двоемирие» у акмеистов	151
Миф в поэзии акмеистов	153
ЧАСТЬ ВТОРАЯ	156
Диалогический субъект в лирике XVIII века: М. В. Ломоносов «Разговор с Анакреоном»	156
Об одном пушкинском стихотворении Вяч. Иванова	163
М. Кузмин и А. Фет: к проблеме текста-источника	168
Символистский подтекст в стихотворении Б. Пастернака «Ночь»	175
Символизм или постсимволизм? Символ «души» в «Тяжелой лире» В. Ходасевича	180
Литература. Общие работы и справочники	186

Учебное издание

Магомедова Дина Махмудовна
Филологический анализ лирического стихотворения
Учебное пособие

Редактор *Т. В. Козьмина*
Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*
Компьютерная верстка: *А. А. Исаева*
Корректор *Н. В. Козлова*

*В оформлении обложки использован фрагмент
картины Н. Смирнова «Серебряный век»*

Диaposитивы предоставлены издательством

Изд. № А-1088-1. Подписано в печать 03.06.2004. Формат 60×90/16.
Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Бумага тип. № 2. Усл. печ. л. 12,0.
Тираж 7000 экз. Заказ № 13524.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.003903.06.03 от 05.06.2003.
117342, Москва, ул. Бултерова, 17-Б, к. 328. Тел./факс: (095) 330-1092, 334-8337.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.
410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.