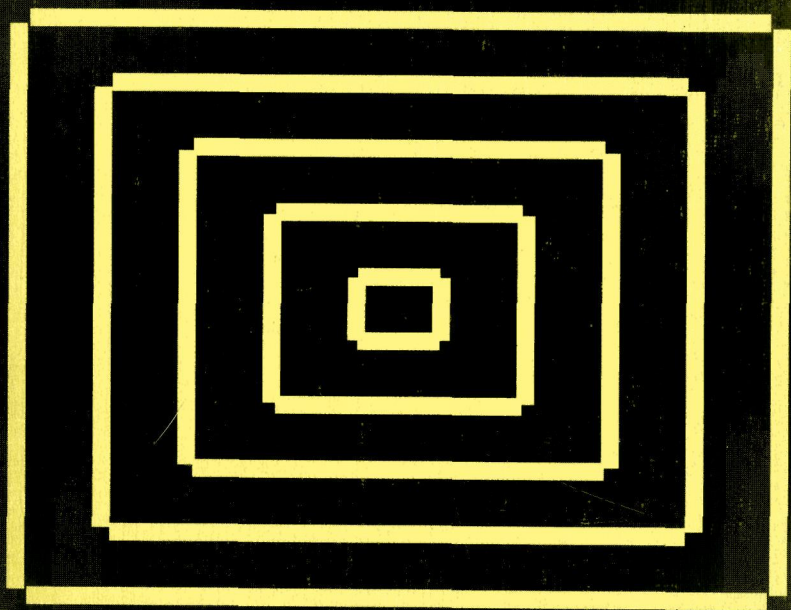


*Анализ  
художественного  
текста*



*Лирическое произведение*

# **Анализ художественного текста**

**Лирическое произведение**

***Хрестоматия***

***Составление и примечания***

***Д.М. Магомедовой***

***С.Н. Бройтмана***

**Москва**

**2005**

УДК 82  
ББК 83я73  
А 64

Составление и примечания  
Д.М. Магомедовой и С.Н. Бройтмана

Художник М. Гуров

© Магомедова Д.М., Бройтман С.Н.,  
сост., примеч., 2005

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2005

ISBN 5-7281-0386-3

## От составителей

Предлагаемая хрестоматия — первая часть серии «Анализ художественного текста», следующие выпуски которой будут посвящены эпосу и драме.

В 1922 г., создавая свой «Опыт лингвистического толкования стихотворений», Л.В. Щерба с горечью говорил об отсутствии отечественной традиции эстетического анализа художественного текста. С тех пор положение изменилось: такая традиция не просто возникла, она успела разветвиться на разные школы, без усвоения аналитического опыта которых сегодня невозможно профессионально работать в филологии.

Цель данной хрестоматии — познакомить студентов с этим опытом. Поэтому в книгу включены работы разной методологической ориентации. Составители надеются, что предлагаемое пособие будет интересно всем филологам, но в первую очередь оно адресовано тем студентам, которые занимаются на специальных курсах или практикумах по анализу художественного произведения.

Учебными задачами обусловлена и композиция хрестоматии, чьи разделы соответствуют той последовательности, в которой, с точки зрения составителей, предпочтительно вести анализ. Общеизвестный сегодня целостный подход к художественному тексту предполагает не только единость, но и единораздельность уровней произведения. Поскольку перед студентами при работе с разными сторонами такого сложного целого, каким является лирическое стихотворение, встанут специ-



альные задачи, требующие каждый раз определенных знаний и навыков, в хрестоматии в самостоятельные разделы выделены анализы *ритма, стиля, композиции и жанра*. Естественно, что научный анализ художественного произведения редко бывает жестко прикреплен к одному из указанных уровней, поэтому членение на разделы в значительной мере условно, но обладает методической и эвристической ценностью.

Предисловие к разделу «Звукопись» написано Д.М. Магомедовой, предисловия к другим разделам и примечания — С.Н. Бройтманом.

# Введение

Современный подход к анализу художественного произведения сформулировал в 20-е годы XX в. М.М. Бахтин: «Совершенно недопустимо исходить из изображенного, минуя первичную реальную организацию изображающего тела. Особенность искусства именно в том и заключается, что, как бы ни было значительно и важно изображаемое, само изображающее тело никогда не становится только технически служебным и условным носителем изображения. Произведение является прежде всего самоценной частью действительности, ориентированною в этой действительности не через изображенное только содержание, но и непосредственно, как данная единичная вещь, как определенный художественный предмет» (Медведев П.Н. [Бахтин М.М.] Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 53).

Такая методологическая позиция позволяет избежать дихотомического рассечения художественного целого на содержание и форму и требует понять не просто то, *о чем* говорится в произведении, и не просто то, *как* об этом говорится, но прежде всего то, *что говорит произведение самим своим «изображающим телом»* — звучанием (ритмом, эвфонией, мелодикой), *стилем* (поэтической грамматикой, лексикой, фигурами, структурой словесных образов), *архитектоникой и композицией* (субъектной структурой, формой высказывания, точкой зрения, пространственно-временной организацией, сюжетом), *жанровой структурой*. Только углубленный анализ этих уров-

ней целого именно как целого может обеспечить адекватность и научность интерпретации лирического произведения и даст возможность избежать исследовательского субъективизма (но отнюдь не субъективности, которая, вопреки еще бытующим представлениям, является не помехой, а необходимым условием литературоведческого творчества).

Названные выше уровни сегодня могут считаться общепринятыми, хотя полного единодушия в этом вопросе среди исследователей нет. Б.И. Ярхо, стремившийся систематизировать научные понятия исходя из идеала «точного литературоведения», различал в произведении следующие стороны, изучаемые разными разделами филологии:

1) фонетику (метрику), в которую входят: метрика, тоника, мелодика, стихология (ритм, системы стихосложения, теория клаузул, рифма, эвфоника);

2) стилистику, включающую в себя фигурацию (фигуры фонетические, морфолого-синтаксические, лексические и семантические), стилистическую композицию (теория стиля: «цветистый», «строгий» и т. д.), стилистические жанры (парафраза, пародия, стилизация, перевод);

3) поэтику, в которую входят эйдология (иконология: образ, символ), сюжетика (сюжетная композиция или тематика, учение о мотивах), концепция (сатира, диатриба, элегия и др., нередко смешиваемые, как замечает Ярхо, с жанрами и литературными родами) (Ярхо Б. Методология точного литературоведения / Публ. М.Л. Гаспарова // Контекст-1983. М., 1984).

Учитывая эту точку зрения, М.Л. Гаспаров предлагает выделять в произведении три уровня с двумя подуровнями в каждом:

1) идейно-образный: а) идеи и эмоции, б) образы и мотивы;

2) стилистический: а) лексика, б) синтаксис;

3) фонический: а) явление стиха (метрика, ритмика, рифма, строфа), б) собственно фоника (звукопись, аллитерация, ассонанс) (см. статью М.Л. Гаспарова в настоящем издании).

Существуют и другие, менее развернутые классификации уровней художественного целого (так, в пособии «Учебный материал по анализу поэтических текстов» [Таллин, 1982] М.Ю. Лотман ограничивается выделением ритмики, фоники, грамматики и семантики).

Методологически важный момент, прямо связанный с проблемой художественного целого и его уровней, акцентирован М.М. Гиршманом. Согласно его точке зрения, «все значимые элементы произведения не могут рассматриваться как заранее готовые детали: каждый из них обретает свою смысловую определенность и художественную значимость лишь в процессе развертывания художественного мира». И далее: «*Возникновение — развертывание — завершение целостности* — эти три характеристики являются принципиально важными для раскрытия сущности литературного произведения и его становления в единстве формы и содержания» (Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. М., 1991. С. 68).

Принятая в данной антологии система учитывает этот динамический аспект отношения целого и его частей, а также уже существующие подходы к проблеме уровней целого.

*М.Л. Гаспаров*

## «Снова тучи надо мною...»

### Методика анализа стихотворного текста

Эта заметка представляет собой вступительную лекцию к небольшому курсу «Анализ поэтического текста» — о технике монографического разбора отдельных стихотворений. В 1960—1980-е годы это был модный филологический жанр: он позволял исследователям тратить меньше слов на общеобязательные рассуждения об идейном содержании произведения и сосредоточиваться на его поэтической технике. Тогда вышло даже несколько книг, целиком посвященных таким разборам: прежде всего, это классическая работа Ю.М. Лотмана «Анализ поэтического текста» (теоретическое введение и серия образцовых конкретных анализов — М.: Просвещение, 1972), затем три коллективных сборника, в которых есть и более удачные, и менее удачные разборы: «Поэтический строй русской лирики» (Л.: Наука, 1973), «Анализ одного стихотворения» (Л.: ЛГУ, 1985), *Russische Lyrik: Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse* (München, 1982). Но в большинстве этих статей авторы старались не задерживаться на на-

чальных, элементарных этапах анализа, общих для любого рассматриваемого стихотворения, и торопились перейти к более сложным явлениям, характерным для каждого произведения в особенности. Мы же постараемся сказать о тех самых простых приемах, с которых начинается анализ любого поэтического текста — от самого детски-простого до самого утонченно-сложного.

Речь пойдет об анализе «имманентном», т. е. не выходящем за пределы того, о чем прямо сказано в тексте. Это значит, что мы не будем привлекать для понимания стихотворения ни биографических сведений об авторе, ни исторических сведений об обстановке написания, ни сравнительных сопоставлений с другими текстами. В XIX в. филологи увлекались вычитыванием в тексте биографических реалий, в XX в. они стали увлекаться вычитыванием в нем литературных «подтекстов» и «интертекстов», причем в двух вариантах. Первый: филолог читает стихотворение на фоне тех произведений, которые читал или мог читать поэт, и ищет в нем отголоски то Библии, то Вальтера Скотта, а то последнего журнального романа того времени. Второй: филолог читает стихотворение на фоне своих собственных сегодняшних интересов и вычитывает в нем проблематику то социальную, то психоаналитическую, то феминистическую, в зависимости от последней моды. И то и другое — приемы вполне законные (хотя второй — это по существу не исследование, а собственное творчество читателя на тему читаемого и читанного им); но начинать с этого нельзя. Начинать нужно с взгляда на текст и только на текст — и лишь потом, по мере необходимости для понимания, расширять свое поле зрения.

По опыту своему и своих близких я знал: если бы я был студентом и меня спросили бы: «Вот — стихотворение, расскажите о нем все, что вы можете, но именно о нем, а не вокруг да около», — то это был бы для меня очень трудный вопрос. Как на него обычно отвечают? Возьмем для примера первое попавшееся стихотворение Пушкина — «Предчувствие», 1828 г.: прошу поверить, что когда-то я выбрал его для разбора совершенно наудачу, раскрыв Пушкина на первом попавшемся месте. Вот его текст:



Снова тучи надо мною  
Собралися в тишине;  
Рок завистливый бедою  
Угрожает снова мне...  
Сохраню ль к судьбе презренье?  
Понесу ль навстречу ей  
Непреклонность и терпенье  
Гордой юности моей?

Бурной жизнью утомленный,  
Равнодушно бури жду:  
Может быть, еще спасенный,  
Снова пристань я найду...  
Но, предчувствуя разлуку,  
Неизбежный, грозный час,  
Сжать твою, мой ангел, руку  
Я спешу в последний раз.

Ангел кроткий, безмятежный,  
Тихо молви мне: *прости*,  
Опечалься: взор свой нежный  
Подыми иль опусти;  
И твое воспоминанье  
Заменит душе моей  
Силу, гордость, упование  
И отвагу юных дней.

Скорее всего, отвечающий студент начнет говорить об этом стихотворении так. «В этом произведении выражено чувство тревоги. Поэт ждет жизненной бури и ищет ободрения, по-видимому, у своей возлюбленной, которую он называет своим ангелом. Стихотворение написано 4-стопным хореем, строфами по 8 стихов. В нем есть риторические вопросы: “Сохраню ль к судьбе презренье?..” и т. д.; есть риторическое обращение (а может быть, даже не риторическое, а реальное): “Тихо молви мне: прости”». Здесь, наверное, он исчерпается: в самом деле, архаизмов, неологизмов, диалектизмов тут нет, все просто, о чем еще говорить? А преподаватель ждет. И студент начинает уходить в сторону: «Это настроение просветленного мужества

характерно для всей лирики Пушкина...»; или, если он лучше знает Пушкина: «Это ощущение тревоги было вызвано тем, что в это время, в 1828 г., против Пушкина было возбуждено следствие об авторстве “Гавриилиады”»... Но преподаватель останавливает: «Нет, это вы уже говорите не о том, что есть в самом тексте стихотворения, а о том, что вне его», — и студент, сбившись, умолкает.

Ответ получился не особенно удачный. Между тем, на самом деле, студент заметил все нужное для ответа, только не сумел все это связать и развить. Он заметил все самое яркое на всех трех уровнях строения стихотворения, но какие это уровни, он не знал. А в строении всякого текста можно выделить такие три уровня, на которых располагаются все особенности его содержания и формы. Вот здесь постараемся быть внимательны: при дальнейших анализах это нам понадобится много раз. Это выделение и разделение трех уровней было предложено в свое время московским формалистом Б.И. Ярхо (Простейшие основания формального анализа // *Ars poetica*. I. М., 1927; Границы научного литературоведения // *Искусство*. 1925. № 2; 1927. № 1). Здесь оно пересказывается с некоторыми уточнениями.

Первый, верхний, уровень — идейно-образный. В нем два подуровня: во-первых, идеи и эмоции (например, идеи: «жизненные бури нужно встречать мужественно» или «любовь придает сил»; а эмоции: «тревога» и «нежность»); во-вторых, образы и мотивы (например, «тучи» — образ, «собрались» — мотив; подробнее об этом мы скажем немного дальше).

Второй уровень, средний, — стилистический. В нем тоже два подуровня: во-первых, лексика, т. е. слова, рассматриваемые порознь (и прежде всего — слова в переносных значениях, «тропы»); во-вторых, синтаксис, т. е. слова, рассматриваемые в их сочетании и расположении.

Третий уровень, нижний, — фонетический, звуковой. Это, во-первых, явления стиха — метрика, ритмика, рифма, строфика; а во-вторых, явления собственно фоники, звукописи — аллитерации, ассонансы. Как эти подуровни, так и все остальные можно детализировать еще более подробно, но сейчас на этом можно не останавливаться.

Различаются эти три уровня по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой, уровень мы воспринимаем слухом: чтобы уловить в стихотворении хореический ритм или аллитерацию на «р», нет даже надобности знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. (На самом деле это не совсем так, и некоторые оговорки здесь требуются; но сейчас и на этом можно не останавливаться.) Средний, стилистический, уровень мы воспринимаем чувством языка: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный, уровень мы воспринимаем *умом и воображением*: умом мы понимаем слова, обозначающие идеи и эмоции, а воображением представляем образы собирающихся туч и взглядывающего ангела. При этом воображение может быть не только зрительным (как в наших примерах), но и слуховым («шепот, робкое дыханье, трели соловья...»), осязательным («жар свалил, повеяла прохлада...») и пр.

Наш гипотетический студент совершенно правильно отметил на верхнем уровне строения пушкинского стихотворения эмоцию тревоги и образ жизненной бури; на среднем уровне — риторические вопросы; на нижнем уровне — 4-стопный хорей и 8-стишные строфы. Если бы он сделал это не стихийно, а сознательно, то он, во-первых, перечислил бы свои наблюдения именно в таком, более стройном порядке; а во-вторых, от каждого такого наблюдения он оглядывался бы и на другие явления этого уровня, зная, что именно он ищет, — тогда, наверное, заметил бы и побольше. Например, на образном уровне он заметил бы антитезу «буря — пристань»; на стилистическом уровне — необычный оборот «твое воспоминанье» в значении «воспоминанье о тебе»; на фонетическом уровне — аллитерацию «снова... надо мною», ассонанс «равнодушно бури жду» и т. п.

Почему именно эти и подобные явления (на всех уровнях) привлекают наше внимание? Потому что мы чувствуем, что они необычны, что они отклоняются от нейт-

рального фона повседневной речи, который мы ощущаем интуитивно. Мы чувствуем, что когда в маленьком стихотворении встречаются два риторических вопроса подряд или три ударных «у» подряд, то это не может быть случайно, а, стало быть, входит в художественную структуру стихотворения и подлежит рассмотрению исследователем. Филология с древнейших времен изучала в художественной речи именно то, чем она непохожа на нейтральную речь. Но не всегда это давалось одинаково легко.

На уровне звуковом и на уровне стилистическом выявить и систематизировать такие необычности было сравнительно нетрудно: этим занимались еще в античности, и из этого развились такие отрасли литературоведения, как стиховедение (наука о звуковом уровне) и стилистика (наука о словесном выражении: тогда она входила в состав риторики как теория «тропов и фигур». Характерен самый этот термин: «фигура» значит «поза» — как всякое необычное положение человеческого тела мы называем «позой», так и всякое нестандартное, не нейтральное словесное выражение древние называли стилистической фигурой).

На уровне же образов, мотивов, эмоций, идей, т. е. всего того, что мы привыкли называть «содержанием» произведения, выделить необычное было гораздо труднее. Казалось, что все предметы и действия, упоминаемые в литературе, такие же, как те, которые мы встречаем в жизни: любовь — это любовь, которую каждый когда-нибудь переживал, а дерево — это дерево, которое каждый когда-нибудь видел; что тут можно выделять и систематизировать? Поэтому теории образов и мотивов античность нам не оставила, и до сих пор эта отрасль филологии даже не имеет установившегося названия: иногда (чаще всего) ее называют «топика», от греческого «топос», мотив; иногда — «тематика»; иногда — «иконика» или «эйдолология», от греческого «эйдон» или «эйдолон», образ. Теорию образов и мотивов стало разрабатывать лишь средневековье, а за ним классицизм в соответствии с теорией простого, среднего и высокого стиля, образцами которых считались три произведения Вергилия: «Буколики», «Георгики» и «Энеида».

Простой стиль, «Буколики»: герой — пастух, атрибут его — посох, животные — овцы, козы, растение — бук, вяз и пр. Средний стиль, «Георгики»: герой — пахарь, атрибут — плуг, животное — бык, растения — яблоня, груша и пр. Высокий стиль, «Энеида»: герой — вождь, атрибут — меч, скипетр, животное — конь, растение — лавр, кедр и пр. Все это было сведено в таблицу, которая называлась «Вергилиев круг»: чтобы выдержать стиль, нужно было не выходить из круга приписанных к нему образов. Эпоха романтизма и затем реализма, разумеется, с отвращением отбросила все эти предписания, но ничем их не заменила, и от этого ощутимо страдают и литературная теория, и литературная практика.

Каждый из нас, например, интуитивно чувствует, что такое детектив, триллер, дамский роман, научная фантастика, сказочная фантастика; или что такое (двадцать лет назад) производственный роман, деревенская проза, молодежная повесть, историко-революционный роман и пр.; или что такое (полтора столетия назад) светская повесть, исторический роман, фантастическая повесть, нравоописательный очерк. Все это предполагает довольно четкий набор образов и мотивов, к которому все привыкли. Например, образцовую опись образов и мотивов советского производственного романа дал в свое время А. Твардовский в поэме «За далью — даль»: «Глядишь, роман — и все в порядке: показан метод новой кладки, отсталый зам, растущий пред и в коммунизм идущий дед. Она и он — передовые; мотор, запущенный впервые; парторг, буран, прорыв, аврал, министр в цехах и общий бал». Но это — в поэме; а хоть в одном теоретическом исследовании можно ли найти такую опись? Для фольклора или средневековой литературы — может быть; для литературы нового времени — нет. А это совсем не шутка, потому что состав такой описи есть не что иное, как *художественный мир* произведения — понятие, которым мы пользуемся, но редко представляем его себе с достаточной определенностью.

Вот этот самый важный и в то же время самый неразработанный уровень строения поэтического произведения — уровень топики, идей, эмоций, образов и моти-

вов, все то, что обычно называют «содержанием», — мы и постараемся формализовать и систематически описать в наших разборах. В самом деле, когда нам дают для разбора прозаическое произведение, то мы можем пересказать сюжет и добавить к этому несколько разрозненных замечаний о так называемых художественных особенностях (т. е. о стиле) — в учебниках обычно это так и делается, и выдать это за анализ содержания и формы. А в лирических стихах, где сюжета нет, как мы будем выявлять и формулировать содержание? Все знают традиционный тип развернутых заглавий китайской классической лирики (примеры условные): «проезжая мост Ханьгань, поэт видит журавлей в небе и вспоминает покинутого друга», «Зимуя в горах Чжицзы, поэт размышляет о беге времени и о судьбе императора Хоу». Так и мы для пушкинского стихотворения предложили пересказ: «Поэт ждет жизненной бури и ищет ободрения у возлюбленной». Было бы драгоценно составить хотя бы по такому типу свод формулировок содержания русской классической лирики. Но это задача величайшей трудности. Я составил такие формулировки к одной только книге стихов позднего Брюсова, и это была каторжная работа.

Как же следует подступаться к анализу поэтического произведения — к ответу на вопрос: «Расскажите об одном стихотворении все, что вы можете?». В три приема. *Первый подход* — от общего впечатления: я смотрю на стихотворение и старюсь дать себе отчет, что в нем с первого взгляда больше всего бросается в глаза и почему. Наш гипотетический студент перед стихотворением Пушкина поступал именно так, только не вполне давал себе отчет почему. Предположим, что мы не умнее его и от общего впечатления ничего сказать не можем. Тогда предпринимаем *второй подход* — от медленного чтения: я медленно читаю стихотворение, останавливаясь после каждой строки, строфы или фразы, и стараюсь дать себе отчет, что нового внесла эта фраза в мое понимание текста и как перестроила старое. (Напоминаем: речь идет только о словах текста, а не о вольных ассоциациях, которые могут прийти нам в голову! Такие ассоциации чаще могут помешать понима-



нию, чем помочь ему.) Но предположим, что мы так тупы, что нам и это ничего не дало. Тогда остается *третий подход*, самый механический, — от чтения по частям речи. Мы вычитываем и выписываем из стихотворения сперва все существительные (по мере сил группируя их тематически), потом все прилагательные, потом все глаголы. Из этих слов перед нами складывается *художественный мир* произведения: из существительных — его *предметный* (и понятийный) *состав*; из прилагательных — его *чувственная* (и эмоциональная) *окраска*; из глаголов — *действия* и *состояния*, в нем происходящие.

(В самом деле, что такое образ, мотив, а заодно и сюжет? Образ — это всякий чувственно вообразимый предмет или лицо, т. е. потенциально каждое существительное; мотив — это всякое действие, т. е. потенциально каждый глагол; сюжет — это последовательность взаимосвязанных мотивов. Пример, предлагаемый Б.И. Ярхо: «конь» — образ; «конь сломал ногу» — это мотив; а «конь сломал ногу — Христос исцелил коня» — это сюжет («типичный сюжет повествовательной части заклинания на перелом ноги», педантично замечает Ярхо.) Все мы знаем, что слова «сюжет», «мотив» и особенно «образ» употребляются в самых разнообразных значениях; но эти представляются всего проще и понятнее, этим словоупотреблением мы и будем пользоваться).

Итак, попробуем таким образом тематически расписать все существительные пушкинского стихотворения. Мы получим приблизительно такую картину:

тучи	рок	презрение	ангел
(тишина)	беда	непреклонность	(2 раза)
буря	судьба	терпенье	рука
(пристань)	жизнь	юность	взор
	разлука	вспоминанье	
	час	душа	
	дни	сила	
		гордость	
		упованье	
		отвага	

Какие у нас получились группы слов? Первый столбец — явления природы; все эти слова употреблены в переносном значении, метафорически, мы понимаем, что это не метеорологическая буря, а буря жизни. Второй столбец — отвлеченные понятия внешнего мира, по большей части враждебные: даже жизнь здесь — «буря жизни», а час — «грозный час». Третий столбец — отвлеченные понятия внутреннего мира, душевного, все они окрашены положительно. И четвертый столбец — внешность человека. Он самый скудный: только рука, взор и весьма расплывчатый ангел. Что из этого видно? Во-первых, основной конфликт стихотворения: мятежные внешние силы и противостоящая им спокойная внутренняя твердость. Это не так тривиально, как кажется: ведь в очень многих стихах романтической эпохи (например, у Лермонтова) «мятежные силы» — это силы не внешние, а внутренние, бушующие в душе; у Пушкина здесь — не так, в душе его спокойствие и твердость. Во-вторых, выражается этот конфликт больше отвлеченными понятиями, чем конкретными образами: с одной стороны, рок, беда и т. д., с другой — презренье, непреклонность и т. д. Природа в художественном мире этого стихотворения присутствует лишь метафорически, а быт отсутствует совсем («пристань», и в прозаическом-то языке почти всегда метафорическая, конечно, не в счет); это тоже не тривиально. Наконец, в-третьих, душевный мир человека представлен тоже односторонне: только черты воли, лишь подразумеваются эмоции и совсем отсутствует интеллект. Художественный мир, в котором нет природы, быта, интеллекта, — это, конечно, не тот же самый мир, который окружает нас в жизни. Для филолога это напоминание о том, что нужно уметь при чтении замечать не только то, что есть в тексте, но и то, чего нет в тексте.

Посмотрим теперь, какими прилагательными подчеркнуты эти существительные, какие качества и отношения выделены в этом художественном мире:

завистливый рок  
гордая юность

неизбежный грозный час  
последний раз  
кроткий, безмятежный ангел  
нежный взор  
юные дни.

Мы видим ту же тенденцию: ни одного прилагательного внешней характеристики, все дают или внутреннюю характеристику (иногда даже словами, производными от уже употребленных существительных: «гордая», «бурная», «юные»), или оценку («неизбежный грозный час»).

И наконец, глаголы со своими причастиями и деепричастиями:

глаголы состояния — утомленный, спасенный, жду, предчувствуя, опечалься;

глаголы действия — собрались, угрожает, сохраняю, заменит, понесу, найду, хочу, сжать, молви, подыми, опусти.

Глаголов действия, казалось бы, и больше, чем глаголов состояния, но действенность их ослаблена тем, что почти все они даны в будущем времени или в повелительном наклонении, как нечто еще не реализованное («понесу», «найду», «молви» и т. д.), тогда как глаголы состояния — в прошедшем и настоящем времени, как реальность («утомленный», «жду», «предчувствуя»). Мы видим: художественный мир стихотворения статичен, внешне выраженных действий в нем почти нет, и на этом фоне резко вырисовываются только два глагола внешнего действия: «подыми иль опусти». Все это, понятным образом, работает на основную тему стихотворения: *изображение напряженности перед опасностью*.

Таков вырисовывающийся перед нами художественный мир стихотворения Пушкина. Чтобы он приобрел окончательные очертания, нужно посмотреть в заключение на три самые общие его характеристики: как выражены в нем пространство, время и точка авторского (и читательского) зрения? Точка авторского зрения уже достаточно ясна из всего сказанного: она не объективна, а

субъективна, мир представлен не внешним, а внутренне пережитым — «интериоризованным». Для сравнения можно вспомнить написанное в том же 1828 г. стихотворение «Анчар», где все образы представлены отстраненно, и даже то, что анчар — «грозный», а природа — гневная, не разрушает этой картины; интериоризация изображаемого прорывается только в единственном слове «бедный (раб)» в конце стихотворения.

А пространство и время — что из них выражено в пушкинском «Предчувствии» более ярко? У нас уже накоплено достаточно наблюдений, чтобы предсказать: по видимому, следует ожидать, что пространство здесь выражено слабей, потому что пространство — вещь наглядная, а к наглядности Пушкин здесь не стремится; время же выражено сильнее, потому что время включено в понятие ожидания, а ожидание опасности — это и есть главная тема стихотворения. И действительно, на протяжении первых двух строф мы находим единственное пространственное указание «снова тучи *надо мною*», и лишь в третьей строфе в этом беспространственном мире распадается только одно измерение — высота: «взор свой нежный *подыми иль опусти*», как бы измеряя высоту. Вширь же никакой протяженности этот мир не имеет. Любопытно и здесь привлечь для сравнения «Анчар» — стихотворение, в котором наглядность и пространственность (вширь!) для поэта важнее всего. В «Анчаре» перед взглядом читателя проходит такая последовательность образов. Сперва: пустыня-вселенная — анчар посреди нее — его ветви и корни — его кора с проступающими каплями ядовитой смолы (постепенное сужение поля зрения). Затем: ни птиц, ни зверей вокруг анчара — ветер и тучи над пустыней — мир людей по ту сторону пустыни (постепенное расширение поля зрения). Короткая кульминация — путь человека пересекает пустыню к анчару и обратно. И концовка: яд в руках принесшего — лицо принесшего — тело на лыках — князь над телом — княжьи стрелы, разлетающиеся во все концы света (опять постепенное расширение поля зрения — до последних «пределов»). Именно таким чередованием «общих планов» и «крупных пла-

нов» обычно организовывается пространство в поэтических текстах; Эйзенштейн блестяще сопоставлял это с кинематографическим монтажом.

Время, наоборот, представлено в «Предчувствии» с все нарастающей тонкостью и подробностью. В первой строфе противопоставлены друг другу прошлое и будущее: с одной стороны, «*тучи собралися*», прошлое; с другой — будущее, «*сохраню ль к судьбе презренье, понесу ль навстречу ей непреклонность и терпенье..?*»; и между этими двумя крайностями теряется настоящее как следствие из прошлого, «*рок... угрожает снова мне*». Во второй строфе автор сосредоточивается именно на этом промежутке между прошлым и будущим, на настоящем: «*бури жду*», «*сжать твою... руку я спешу*»; и лишь для оттенения того, куда направлен взгляд из настоящего, здесь присутствует и будущее: «*может... пристань я найду*». И наконец, в третьей строфе автор сосредоточивается на предельно малом промежутке — между настоящим и будущим. Кажется бы, такого глагольного времени нет, но есть наклонение — повелительное, которое именно и связывает настоящее с будущим, намерение с исполнением: «*тихо молви мне*», «*опечалься*», «*взор свой... подыми иль опусти*». И при этом опять-таки для направления взгляда продолжает присутствовать будущее: «*твое воспоминанье заметит душе моей...*». Таким образом, будущее присутствует в каждой строфе, как сквозная тема тревоги автора, а сопоставленное с ним время все более приближается к нему: сперва это прошедшее, потом — настоящее, и наконец — императив, рубеж между настоящим и будущим.

Таков получился у нас разбор идейно-образного уровня пушкинского стихотворения «Предчувствие»: «Снова тучи надо мною...». Никаких особенных открытий мы не сделали (хотя, признаюсь, что для меня лично наблюдение, что в этом мире нет природы, быта и интеллекта и что в нем прошедшее время через настоящее и императив плавно приближается к будущему, было ново и интересно). Но во всяком случае, мы исчерпали материал и нашли в нем много такого, о чем наш гипотетический студент мог бы доложить преподавателю, если бы описывал

стихотворение не беспорядочно, а систематически — по уровням. Не нужно думать, будто филолог умеет видеть и чувствовать в стихотворении что-то такое, что недоступно простому читателю. Он видит и чувствует то же самое, только он отдает себе отчет в том, *почему* он это видит, какие слова стихотворного текста вызывают у него в воображении эти образы и чувства, какие обороты и созвучия их подчеркивают и оттеняют. Изложить такой самоотчет в связной устной или письменной форме — это и значит сделать анализ стихотворного текста.

И в заключение — еще два вопроса, которые неминуемо возникают при любом подробном анализе стихов.

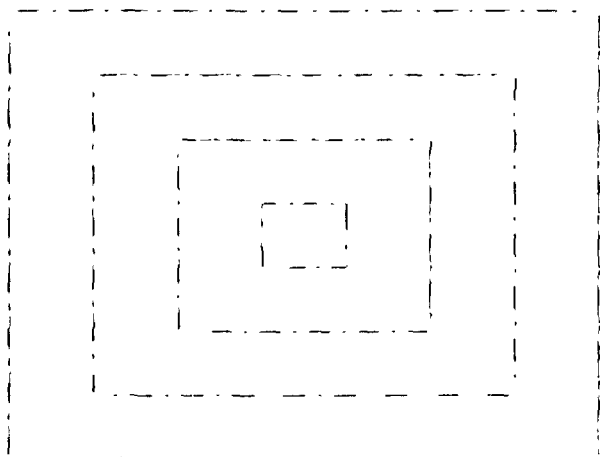
Первый вопрос: неужели поэт сознательно производит всю эту кропотливую работу, подбирает существительные и прилагательные, обдумывает глагольные времена? Конечно, нет. Если бы это было так, не нужна была бы наука филология: обо все можно было бы спросить прямо у автора и получить точный ответ. Большая часть работы поэта происходит не в сознании, а в подсознании; в светлое поле сознания ее выводит филолог. Вот пример. Стихотворение «Снова тучи надо мною...» написано 4-стопным хореем. Пушкин делал это сознательно: он знал, что такое хорей, и к своему Онегину, который «не мог ямба от хорея отличить», относился свысока. Но некоторые строчки в этом стихотворении можно было, даже не выбиваясь из 4-стопного хорея, написать иначе: не «Угрожает снова мне», а «Снова угрожает мне», не «Равнодушно бури жду», а «Бури равнодушно жду», не «Неизбежный грозный час», а «Грозный неизбежный час». Однако Пушкин этого не сделал. Почему? Потому что в русском 4-стопном хорею была ритмическая тенденция: пропускать ударения на I стопе — часто, а на II стопе — почти никогда: «угро-жа-ет...», «равно-душно...». Этого Пушкин знать умом не мог: стиховеды сформулировали этот закон только в XX в. Он руководствовался не знанием, а только безошибочным ритмическим чувством. Таким образом, современный филолог знает о том, как построены стихи Пушкина, больше, чем знал сам Пушкин; это и дает науке филологии право на существование.



Второй вопрос: может ли весь этот анализ поэтического текста сказать нам, хорошие перед нами стихи или плохие или которые лучше и которые хуже? Нет, не может: исследование и оценка стихов — разные вещи. Исследование изолирует свой объект: мы рассматриваем такое-то стихотворение, или такую-то группу стихотворений, или даже все стихотворения такого-то автора или эпохи — но и только. Оценка же соотносит свой объект со всем нашим читательским опытом: когда я говорю «это стихотворение хорошее», то я имею в виду: «оно чем-то похоже на те стихи, которые мне нравятся, и непохоже на те, которые мне не нравятся». А что нам нравится и не нравится, это определяется напластованием огромного множества впечатлений от всего прочитанного нами, начиная с первых детских стишков и до последних самых умных книг. Если новое стихотворение целиком похоже на то, что мы уже много раз читали, то оно ощущается как плохая, скучная поэзия; если оно решительно ничем не похоже на то, что мы читали, то оно ощущается как вообще не поэзия; хорошим нам кажется то, что лежит где-то в середине между этими крайностями, а где именно — определяет наш вкус, итог нашего читательского опыта. Этот наш личный вкус и опыт может частично совпадать со вкусом и опытом наших друзей, сверстников, современников, всех носителей нашей культуры. Здесь филолог перестает быть исследователем и становится сам объектом исследования; поэтому нашему введению в технику филологического анализа здесь — конец.

Печатается по изданию: *Гаспаров М.Л. «Снова тучи над мною...»* // Гаспаров М.Л. Избр. работы. М., 2001.

# I



Анализ ритма и эвфонии

# 1. Эвфония и мелодика

## Предисловие: звукопись

У слова «звукопись» в теоретической поэтике есть целый ряд более или менее употребительных синонимов. Самый широкий из них — *фоника*, звуковая организация стихотворной речи. В сходном значении употребляется слово *эвфония*, а также термин *инструментовка*, предложенный французским поэтом и теоретиком литературы Рене Гилем. Да и само слово «звукопись» имеет и широкое, и узкое значения. В первом случае имеется в виду семантическая усложненность звуковой организации стихотворной речи. Во втором случае речь идет о «соответствии фонетического состава фразы изображенной картине» (*Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 113*).

Но каким бы термином мы ни пользовались, речь идет об одном и том же: о системе звуковых повторов в стихотворной речи, т. е. о повторении групп одинаковых или похожих (например, сонорных, заднегубных, губных и т. п.) звуков. Если повторяются согласные звуки, то такие повторы называются *аллитерациями*, если гласные — *ассонансами*.

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

А значат ли что-нибудь сами звуки нашей речи? Или они приобретают смысл только в составе слов? От-

ветить на этот вопрос непросто. 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» (М., 1916) 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» (С. 57–58). Главным гласным звуком Бальмонт называет «А», главным согласным — «М». «А — первый звук, произносимый человеком, который 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 восклицающее 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» (С. 59–60). Таким же образом у Бальмонта описываются другие звуки: О, И, В, Л и др.

Андрей Белый посвятил звуку целую прозаическую поэму — «Глоссолалия. 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 слышанному нам.

Так же и 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 образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков» (*Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 3*).

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» (*Хлебников В. Творения. М., 1987. С. 621*).

Язык, построенный только на значениях звуков, вне слов национальных языков, и есть знаменитая футуристическая «заумь».

Однако до недавнего времени научная теория поэтической речи не склонна была рассматривать подобные свидетельства поэтов в качестве доказательства смысловой наполненности отдельных звуков. Г. Шенге-

ли, 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» (*Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960. С. 262–263*). О том, что «звуки сами по себе лишены и вещественного, и эмоционального содержания», писал и В.Е. Холшевников (*Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Л., 1972. С. 86*). 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 значением (см.: *Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1981*). А это значит, что и в стихотворной речи звучание стиха содержательно.

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 и Е): *грозу, гром, резвяся, играя, грохочет, 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» (*Шенгели Г. Техника стиха*. М., 1960. С. 264).

Приведем еще один пример лейтмотивной звукописи. Стихотворение Э. Багрицкого «Арбуз» начинается настойчивой инструментовкой на звуках Р, У, А, несколько реже — Б и З:

Свежак надрывается. Прет на рожон  
Азовского моря корыто.  
Арбуз на арбузе — и трюм нагружен,  
Арбузами пристань покрыта.

.....

В густой бородач ударяет бурун,  
 Чтоб брызгами вдрызг разлететься,  
 Я выберу звонкий, как бубен, кавун —  
 И ножиком вырежу сердце.

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

Я песни последней еще не сложил,  
 А 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 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 и Н:

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 зависи-

мости от состава ключевого слова» (*Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979. С. 251). Гипотеза об анаграммировании была выдвинута в 1906—1909 гг. Фердинандом де Соссюром на материале древних поэтических текстов (греческих, латинских и индийских). По наблюдениям ученого, звуковой состав этих текстов определяется именем бога или героя. Ф. де Соссюр не довел своих наблюдений до создания стройной теоретической системы. Параллельно с исследованиями знаменитого швейцарского лингвиста Вяч. Иванов в 1908 г. опубликовал статью «О “Цыганах” Пушкина», в которой убедительно показал, что звуковой строй поэмы «Цыганы» находится в зависимости от имени «Мариула» (*Иванов Вяч.* Собрание сочинений. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 301—302, 744—746). 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 звуко сочетания, явно имеющего для поэта... символическую значимость» (Там же. С. 345).

Позже проблема анаграмм в русской поэзии исследовалась в работах Р.О. Якобсона, Вяч. Вс. Иванова, В.Н. Топорова, В.С. Баевского и А.Д. Кошелева (см., например: *Баевский В.С., Кошелев А.Д.* Поэтика А. Блока: анаграммы // Творчество А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сб. III. Тарту, 1979). 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*). 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, грудь, перед*). В пятой строке повторяется слово, появившееся 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 появляется и в восьмой строке — «явлением». 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 в работах отечественных лингвистов, и прежде всего В.П. Григорьева. Под паронимией в художественных текстах понимается сближение разнокорневых, 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 “сверхорганиза-

ция", соединяющая не связанные между собой в языке слова в новые смысловые группы. Фонологическая организация текста имеет, таким образом, непосредственное смысловое значение» (Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 64).

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» (Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы: Поэзия. М., 1977. С. 202–203).

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 Луны.

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



создающий образ «выламывающегося» из системы традиционных и ложных ценностей художника.

Тема истинных и ложных ценностей во второй половине стихотворения сопрягается 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 красотой. Так уровень паронимических звуковых повторов непосредственно подводит к интерпретации смысла стихотворения.

*К. Ф. Тарановский*

## Звукопись в «Северовостоке» М. Волошина

Стихотворение «Северовосток» написано Волошиным в г. Коктебеле в 1920 г., «перед приходом советской власти в Крым». Стихотворение и программно, и злободневно. В нем поэт выразил не только свое понимание исторического момента, но и свой взгляд на русскую историю вообще.

Для «Северовостока» характерны две темы, сплетающиеся между собой: тема пути и тема ветра:

Сотни лет мы шли навстречу выюгам  
С юга вдаль на северовосток...

Сотни лет навстречу всем ветрам  
Мы идем по ледяным пустыням...

Выстуженный, черный, жгучий северо-восточный ветер — это не только символ революции и гражданской войны, —

В этом ветре — вся судьба России —  
Страшная, безумная судьба...

Эпиграфом к стихотворению предпосланы слова святого Лу, архиепископа Труаского, обращенные к Атилле: «Да будет благословен приход твой — Бич Бога, которому я служу, и не мне останавливать тебя». И стихотворение заканчивается парафразой этих слов:

Жгучий ветер полярной Преисподней, —  
Божий Бич, — приветствую тебя.



Эта формула характеризует отношение поэта к гражданской войне. С одинаковым спокойствием (или одинаковым волнением?) поэт говорит и о «бреде разведок», и об «ужасе чрезвычайек», соединяя их параномазией (звуковой повтор *рзв*), и, таким образом, уже в первом стихотворении, открывающем цикл «Усобица», определяет свою позицию, выраженную еще более ясно во втором стихотворении цикла («Гражданская война»):

А я стою один меж них  
В ревушем пламени и дыме  
И всеми силами своими  
Молюсь за тех и за других.

Если тема пути у Волошина суггестивно подчеркивается ритмическим движением стиха (5-ст. хорей)<sup>1</sup>, то для выявления темы ветра Волошин употребил ненавязчивую, но очень искусную звукопись.

Уже с первых строк звуковая фактура текста выявляется очень четко: она построена на повторении резких (*strident*) согласных *в/ф*, *в'/ф'*, *з/с*, *з'/с'* и дрожащих плавных *р* и *р'*. Отдельные строки осложняются еще и добавочными повторами других фонем, например *т*, *ж*, *ц* и *ј*, еще более крепко сцепляющими основные элементы звуковой фактуры стиха и образующими вместе с ними своеобразные параномазии, а в одном случае даже ономотопею.

В целом звукопись «Северовостока» можно определить как лейтмотивную. Ключ к ней хотя и содержится в самом заглавии (*сврвс*), более явно подчеркивается автором в 4-й строке I четверостишия. Тут он подготовлен и первыми тремя строками, в которых отчетливо повторяются резкие *з/с* (9 раз) и дрожащее *р* (6 раз). Во всем четверостишии нет ни одной словесной единицы, которая не содержала бы хотя бы одного из упомянутых звуков:

Расплясались, разгулялись бесы  
По России вдоль и поперек —  
Рвет и крутит снежные завесы  
Выстуженный Северовосток.

Следует отметить, что в этой последней строке ключ подается очень броско: он подчеркнут «ритмическим курсивом», ибо находится в необычайно редкой ритмической вариации, совершенно разбивающей привычную ритмическую инерцию русского 5-ст. хорей с сильными иктами на третьем, пятом и девятом слогах.

Случайно или не случайно звукопись ключевой строки (*вст-с'в'р-вст*) содержит криптограмму *свист* — трудно решить. Но совершенно очевидно, что изысканный эпитет *выстуженный* не случайно найден: скрепленный звуковым повтором с существительным, он образует с ним довольно прозрачную паронوماзию (*стужа* — северный ветер).

Уже грубый статистический подсчет показывает повышенную употребляемость звуков *в/ф*, *з/с* и *р* (твердых и мягких) в первых пятидесяти строках «Северовостока». В следующей таблице приводятся данные для разговорного языка (текст, записанный Пешковским), для 5-ст. хорей Есенина («Мечта»), Гумилева («Звездный ужас») и для двух стихотворений самого Волошина («Dmetrius» и «Северовосток»)².

Тексты	в/ф	з/с	р	Всего
Разг. язык:	4,5%	6,1%	3,7%	14,3%
«Мечта» (1918 г.)	7,6%	7,2%	6,6%	21,4%
«Звездный ужас» (1921 г.)	4,2%	6,0%	3,5%	13,7%
«Dmetrius» (1917 г.)	4,2%	6,3%	4,3%	14,8%
«Северовосток» (1920 г.)	5,0%	6,3%	4,6%	15,9%

Эти цифры говорят сами за себя. <...> И все же, — им не следует придавать слишком большое значение. Так, повышенная встречаемость звуков *в/ф* и *з/с* может быть вызвана грамматическим строем текста, например, частым употреблением падежных форм с предлогами *в* и *с*, что, между прочим, как раз в «Северовостоке» не наблюдается: предлог *в* в нем встречается 5 раз, а *с* только однажды. Повышенная употребляемость тех или иных

фонем несет функциональную нагрузку, если фонемы организованы в те или иные «фонетические сгустки», обыкновенно содержащие ту или иную дополнительную информацию. И как раз такая организованность характерна для «Северовостока». При ее наличии и сама повышенная встречаемость фонем становится эстетически значимой.

Разберем несколько самых интересных «фонетических сгустков» в «Северовостоке». Мы уже видели, что ключевая строка «Выстуженный Северовосток» содержит в себе паронوماзию (звуковой повтор *вст* - *с'в'-вст*). Этот повтор возникает снова в 13-й и 14-й строках: «*Сотни лет мы шли навстречу выюгам // С юга вдаль на северовосток*», напоминая нам о ключе. В качестве лейтмотива этот повтор появляется и в 53-й строке, еще в более сгущенном виде: «*Сотни лет навстречу всем ветрам...*». Конец 13-й и начало 14-й строки смело зарифмованы (*выюгам* — *с юга*), причем резкие *в* и *с* скрепляются в рифмах последующим йотом, варьируя привычную ономотопею свиста: *фью-фью*. И когда *в-*' и *с-*' появляются в следующей (15-й) строке в аллитерационном порядке (*Вейте, вейте, снежные стихии*), то аллитерирующие слова связаны между собой не только попарно, но и общим различительным признаком для обоих согласных — признаком резкости. В четверостишии, начинающемся этой строкой, нет ни одной словесной единицы, которая не содержала бы ни резкого согласного, ни *р*, причем в третьей строке основная звукопись сгущается (*в-в'р'-фс'-с-рс'*), в четвертый раз подчеркивая мотив ветра:

*Вейте, вейте, снежные стихии,  
Заметая древние гроба.  
В этом ветре — вся судьба России —  
Страшная, безумная судьба.*

Явной паронوماзией является и строка «Свежевателей живого мяса» (*с'вжв-жвв-с*), в которой резкие *в* и *с* скрепляются также резким *ж*. Пожалуй, самым интересным примером парономазии, построенной на фонемах,

входящих в общую звукопись «Северовостока», является строка «Взрывы революции в царях». В ее основном повторе дрожащее *p* объединяется с резким *в/ф*, *з* и *ц* (*взрв-р'вц-фцр'*), образуя двойную паронوماзию: по сходству (взрыв—революция) и по контрасту (революция—цари).

Не приводя дальнейших примеров, постараемся ответить на вопрос: почему Волошин строит всю основную звукопись «Северовостока» именно на резких *в/ф*, *з/с* и дрожащем *p*? Объяснение, что эти звуки содержатся в слове *северовосток*, нам не кажется достаточным. Тут, конечно, важную роль играет и артикуляционно-акустическая структура этих звуков. По сравнению с нерезкими — резкие согласные артикуляционно характеризуются более сложной преградой, а именно наличием дополнительного препятствия в месте артикуляции; акустически они отличаются большей интенсивностью шума и благодаря острым краям преграды (на зубах), образованию специфического звукового эффекта, так называемого Schneidenton'a. В аффектированном произнесении резких согласных этот звуковой эффект значительно усиливается. Что же касается дрожащего *p*, то и оно в более энергичном произношении становится сильно раскатистым, — характеризуется несколькими ударами (смыканиями) и вследствие этого значительным усилением интенсивности шума. Мы знаем, что русские поэты начала XX века в своем чтении нарочно подчеркивали звуковые повторы. И можно себе представить, как должны были звучать в таком чтении строки: «*Расплясались, разгулялись бесы*» или «*Вейте, вейте, снежные стихии*». Можно смело утверждать, что артикуляционно-акустическая структура резких *в/ф* и *з/с* и раскатистого *p* ассоциировалась у Волошина с порывами ветра. Вот почему он не только использовал эти звуки в лейтмотивных строках, но и вообще насытил ими свое стихотворение<sup>3</sup>. И тут дело вовсе не в звукоподражании, а в сближении двух типов моторно-акустических ощущений, т. е. в синестетическом их восприятии.

Случай такой звукописи на тему ветра не уникален в русской поэзии. Как другой пример напрашивается

строка Бальмонта: «Вечер. Взморье. Вздохи ветра...». Но у Бальмонта эта удачная звукопись переходит в немотивированную игру звуками: «Чуждый чарам (?) черный челн». Но вот поистине замечательный пример: «Се ветри, стрибожи внуци, веют съ моря стрелами на храбрыя плъкы Игоревы». Очевидно, что тут имеем дело не с литературными влияниями, а с конвергентными явлениями.

Как мы уже упомянули, повышенное употребление звуков *в/ф*, *з/с* и *р* (твердых и мягких) наблюдается в «Северовостоке» в первых 50 строках. В последнем десятистишии эта звукопись еще два раза проходит лейтмотивом в 53-й и 55-й строках, к которым мы еще вернемся, но в общем к концу стихотворения она постепенно затихает: если в первых пяти десятистишиях *в/ф*, *з/с* и *р* составляют 21,9 — 22,6 — 22,4 — 17,1 — 22,4% всех звуков, то в последнем десятистишии этот процент падает на 15,4, т. е. дает цифру, равную соответствующей цифре для «Dmetrius» (15,9%), в котором нет установки на эти звуки. Этим замиранием одной звуковой темы подготавливается новая звукопись в последних строках стихотворения, звукопись с низкотональными (grave) губными согласными, в первую очередь *б* и *п*.

В 51-й и 52-й строках «Северовостока» основная звукопись «держится» все еще на резких фонемах, на этот раз — *ж* и *ш* (морфонологически и графически четыре *ж*): «Бей в лицо и режь нам грудь ножами, // Жги войной, усобьем, мятежами». Нелишне напомнить, что *ж* как звуковой повтор здесь встречается не впервые, но в последнем примере фонемы *ж* и *ш* участвуют в звукописи на тему ветра. В следующей (53-й) строке эта тема ветра подчеркнута лейтмотивной звукописью: «Сотни лет навстречу всем ветрам» (*фстр-фс-фс-втр*) и — менее ощутимо — в 55-й: «Не дойдем... и в снежной выюге сгинем» (*фс-в-з*). Уже в 54-й строке повторяются губные согласные (четыре *м* и два *п*): «Мы идем по ледяным пустыням». Это единственная строка во всем стихотворении, в которой только один резкий звук (*с*) и ни одного *р*. Губные согласные характерны и для последнего четверостишия:

Нам ли *весить* замысел господний?  
Все поймем, все вынесем любя. —  
Жгучий ветер *полярной Преисподней*, —  
Божий Бич, — приветствую тебя.

В первых двух строках этого четверостишия резкие согласные как бы вступают в спор с низкотоновальными, причем *в* и *ф* участвуют в этом споре двумя своими признаками: признаком резкости и признаком низкого тона. В последних двух строках губные *б* и *п* уже явно доминируют: они проходят в виде аллитерации через обе строки, а кроме того, *б* три раза выступает в последней строке в качестве опорного согласного в ударных слогах; другими словами, губные *б* и *п* образуют в финальном аккорде стихотворения особенно заметные повторы.

Акустически все губные фонемы характеризуются концентрацией энергии в нижних частотах спектра. Как и в музыке, так и в поэзии низкая тональность ассоциируется в нашем восприятии с более спокойными, нередко грустными настроениями в противоположность возбуждающей высокой тональности. И именно эта низкая тональность нужна была Волошину для последнего, примирительного, спокойного аккорда. Разве не так же использована низкая тональность аллитерирующего *п* в эпической грусти пушкинской строки: «*Пора, перо покоя просит*»?

Из предыдущего разбора можно сделать и один обобщающий вывод: анализ звукописи поэтического текста по дифференциальным элементам является более продуктивным, чем анализ по отдельным фонемам. Только анализ, принимающий во внимание дифференциальные элементы языка, может дать нам объективный ключ к расшифровке той информации, которую во многих случаях содержит звуковая фактура текста и которую чуткий читатель или слушатель воспринимает синестетически.

## Примечания

- <sup>1</sup> Об «экспрессивном ореоле» русского 5-стопного хорея см. в моей статье «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики», а в особенности — о стихе «Северовостока» и о своеобразной «полюемике» Волошина с Маяковским...
- <sup>2</sup> Для разговорного языка взяты «Десять тысяч звуков» (Сборник статей А.М. Пешковского. М.; Л., 1925. Табл. I)... Из «Мечты» Есенина, «Звездного ужаса» Гумилева и обоих стихотворений Волошина взято по 50 начальных строк, т. е. больше 1000 звуков для каждого текста.
- <sup>3</sup> Остальные резкие согласные *ж*, *ш*, *ч* и *ц* не рассыпаны по всему стихотворению, как *в*, *ф*, *з* и *с*: процент их встречаемости в «Северовостоке» не выше, чем в разговорном языке. Но все же и они участвуют в «фонетических сгустках» именно своей резкостью. <...> Вот пример строки, в которой нагромождены все резкие согласные в сочетании с повторяющимися *р*: «Жгучий свист шпицрутен<sup>1</sup>ов и розг» (*жч-с'в'с-шцрф-рс*). Не случайно и все эпитеты ветра в стихотворении содержат хотя бы один резкий согласный: выстуженный (*всж*), черный (*ч*), жгучий (*жч*).

Печатается по изданию: Тарановский К.Ф. Звукопись в «Северовостоке» М. Волошина // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 358–363.

## Мелодика русского лирического стиха

*Когда* мечтательно я предан тишине  
И вижу кроткую царицу ясной ночи,  
*Когда* созвездия заблещут в вышине,  
И сном у Аргуса начнут смыкаться очи,

И близок час уже, условленный тобой,  
И ожидание с минутой возрастает,  
И я стою уже, безумный и немой,  
И каждый звук ночной смущенного пугает,

И нетерпение сосет больную грудь,  
И ты идешь одна, украдкой озираясь,  
И я спешу в лицо прекрасной заглянуть,  
И вижу ясное, и тихо, улыбаясь,

Ты на слова любви мне говоришь: «люблю!»,  
А я бессвязные связать стараюсь речи,  
Дыханьем пламенным дыхание ловлю,  
Целую волосы душистые и плечи

И долго слушаю, как ты молчишь, и мне  
Ты предаешься вся для страстного лобзанья, —  
О друг, *как* счастлив я, — *как* счастлив я вполне!  
*Как* жить мне хочется до нового свиданья!

Чрезвычайно характерно для Фета, что союз «когда», с его временным значением, совершенно ликвидируется после первой же строфы — вместо него длинной цепью идут анафорические «и», напрягающие интонацию и доводящие ее наконец до предельной высоты, откуда она



опускается при помощи восклицательного, трехстепенного каданса. Характерно также, что в кадансе даже нет логического ответа на «когда» — естественное следствие потери союзом своего логического значения. Это совершенно музыкальный период — недаром перед кадансом происходит слияние двух строф, которым достигается обычное в мелодической лирике увеличение интонационной амплитуды.

Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода. И действительно, в противоположность Фету, стихотворение которого ни один синтаксис не решился бы предлагать в качестве образца, у Лермонтова мы находим полную симметрию частей и строгий порядок:

*Когда* волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка;

*Когда*, росой обрызганный душистой,  
Румяным вечером иль утра в час златой  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;

*Когда* студёный ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу  
Про мирный край, откуда мчится он, —

*Тогда* смиряется души моей тревога,  
*Тогда* расходятся морщины на челе, —  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу бога.

Подъем явно членится на три части с повторением в начале каждой союза «когда», который, таким образом, не стушевывается, как у Фета, а наоборот — укрепляется. Это подтверждено и ответными «тогда» в кадансе. Син-

таксическая форма побуждает нас воспринимать этот период как логический, в котором временное значение и соответственная смысловая градация должны присутствовать в полной силе. На деле, однако, оказывается, что градация эта почти не осуществлена. Обычно указывается на то, что от первой строфы к третьей усиливается тема общения с природой — в этом видят смысловое повышение, которым оправдывается и поддерживается повышение интонационное. Но градация эта, во-первых, слишком слабо проявлена, так что ссылка на нее представляется нам искусственной, а во-вторых — она (даже если признавать ее реальность) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временной формой. Желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студеный ключ — все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с временным построением периода. Если бы не синтаксическая форма — мы могли бы принять все построение за перечисление, а не восходящий период. Специфических смысловых ступеней, соответствующих трем «когда», не ощущается. Получается несоответствие между синтаксической схемой, резко выглядывающей из-за текста, и смысловым построением. Кажется, что стихотворение написано на заданную схему — отсюда чувство неловкости, неудобства при его произнесении: интонационный подъем логически недостаточно оправдан, не вполне мотивирован.

Однако если мы на этом основании попробуем переставить строфы — сделать, например, вторую строфу первой, а первую поставить на второе место, — то ощутим ритмико-интонационную фальшь. Есть, очевидно, какие-то особенности ритмико-интонационного характера, которыми, независимо от смысла, утверждён данный порядок строф и самое восхождение. Действительно, через все стихотворение проведена определенная интонационно-синтаксическая система. Она заключается в том, что, *независимо от смысла*, первые три строфы находятся в отношении интонационной градации, так что каждая следующая звучит напряженнее предыдущей. Мы видим

знакомые нам приемы — увеличение интонационной амплитуды, торможение, инверсии и т. д.

В периоде такого типа носитель главной интонационной высоты — подлежащее; его положение в фразе имеет, следовательно, большое значение. Первые две строфы сходны тем, что в обеих интонация повышается к концу третьей строки и понижается в четвертой. Но в первой строфе мы имеем три предложения, а во второй — одно, развернутое на всю строфу. Уже одно это делает вторую строфу в интонационном отношении более напряженной. Рассмотрим внутреннее строение каждой.

В первом предложении начальной строфы подлежащее находится на самом конце строки — ему предшествуют сказуемое и определение («волнуется желтеющая нива»); во втором — подлежащее со своим определением стоят в начале строки, перед сказуемым («свежий лес шумит»), а остальную часть строки занимают второстепенные члены. Получается инверсия (abc — bca), благодаря которой подлежащие обоих предложений оказываются рядом и разделены только ритмической паузой, отделяющей первую строку от второй. Иначе говоря, рядом оказываются интонационные высоты, объединяя обе строки в одно восходяще-нисходящее движение. В третьем предложении возобновляется первоначальный порядок слов («прячется малиновая слива»), и подлежащее опять находится на краю строки, после чего целая следующая строка занята второстепенными членами. Возвращение к первоначальному порядку ощущается как повторение, результатом чего, естественно, является бо́льшая интонационная напряженность третьей строки по сравнению с первой. Кроме того, нисходящая часть, которой во втором предложении отведено было только полстроки («при звуке ветерка»), занимает здесь целую строку («Под тенью сладостной зеленого листка») и увеличена в своем синтаксическом составе (два определения). Таким образом, усиленное повышение сменяется развернутым, медленным нисхождением, которое знаменует собой частичный мелодический каданс. Отметим еще интересную ритмическую особенность этой строфы: шестистопный ямб в

начальной и конечной строках лишен цезуры и расчленяется не на две половины, а на три группы, почти тождественные в своем слоговом составе («Когда волнуется / желтеющая / нива — Под тенью сладостной / зеленого / листка», т. е. 6+5+2 и 6+4+2, и в своей тонической характеристике <...>); средние же строки имеют мужские цезуры и распадаются на две половины. Получается своего рода ритмическое кольцо — начальное восхождение, которое наделено именно как вступление особой ритмической характеристикой, корреспондирует с первым строфическим кадансом.

Во второй строфе мы видим последовательное торможение интонации: вперед вынесены второстепенные члены, так что подлежащее со своим определением («ландыш серебристый») оказывается только в конце третьей строки, а сказуемое — в четвертой. Таким образом, интонация, не дробясь частичными нисхождениями (как было в начальной строфе), поднимается вплоть до конца третьей строки, после чего переходит в нисхождение. При этом определение к подлежащему стоит не *перед* ним, как было до сих пор («желтеющая нива», «свежий лес», «малиновая слива»), а *после* него, так что именно оно, а не подлежащее, оказывается в рифме; тем самым высокая часть интонационной дуги как бы растягивается, захватывая и определение. С другой стороны, нисхождение менее сильно, чем в первой строфе, потому что в нем находятся не второстепенные члены, а главные — сказуемое с относящимися к нему членами. Как видим, мелодический рисунок второй строфы действительно в общем смысле тот же, что и в первой, но снабжен особенностями, сообщающими ее мелодическому движению большую напряженность и удерживающими ее на большой интонационной высоте. В ритмическом отношении эта строфа отличается прежде всего появлением пятистопного ямба (строки 1, 3 и 4) — это находится, очевидно, в связи с свободным отношением Лермонтова к цезуре и к ямбу вообще. Лермонтов разрушает классический канон ямба ослаблением цезуры и смешением разностопных строк. Интересно, что в пятистопных строках этой строфы классическая цезура после

второй стопы встречается только раз («из-под куста»). В первой строке метрическая цезура есть («Когда, росой»), но синтаксически она настолько ослаблена, что вместо членения на две части (4+6 или 4+7) получается деление на три группы («Когда, росой / обрызганный / душистой») ... сходное с ритмическим движением крайних строк начальной строфы ... Сходно с ним и движение последней строки этой строфы: «Приветливо кивает головой» (тоже деление на три <...>. Если начальное «Когда волнуется» примем за особую ритмическую единицу, своего рода стопу (UUU — UU), то на ее фоне «Когда, росой» и «Приветливо» можем считать ее видоизменениями: первое — усеченной формой (UUU —), а второе — анакрузной вариацией (U — UU). Получается видоизмененное начальное кольцо — тем более что в средних строках мы имеем членение на две части («Румяным вечером / иль утра в час золотой» и «Из-под куста / мне ландыш серебристый»). Таким образом, и в мелодическом, и в ритмическом отношениях вторая строфа повторяет движение первой, но с характерными вариациями, делающими это движение более напряженным.

Уже тот факт, что вторая строфа ощущается как повторная вариация первой, заставляет, как мы не раз видели это раньше, встречать *третью* строфу как новый подъем. Чуткий слушатель может после второй строфы предвидеть, что интонационный климакс будет завершен именно в третьей, что именно она должна быть апогеем всего построения. И действительно, мы видим в ней совершенно новые членения и соотношения фраз, подготовляющие переход к кадансу. Первая строка — особое предложение с тем порядком слов, который мы имели во второй строке начальной строфы (ср.: «И свежий лес шумит при звуке ветерка» — «Когда студеный ключ играет по оврагу»), но с тем важным для интонации отличием, что там все главные члены расположились *перед* цезурой, так что после нее естественно создавалось нисхождение, а здесь, при наличности сильной цезуры, *после* нее стоит сказуемое; кроме того, существенно самое положение строки в строфе — *первая* строка есть зачин, и потому в

интонационной схеме четырехстрочной строфы она естественно мыслится в восходящем направлении, а вторая (при системе рифм *abab*, как в данном случае) образует вместе с первой ритмический период (полстрофы) и потому естественно клонится к частичному нисхождению. При этом третья строфа воспринимается на фоне второй, а не первой, и потому появление в первой же строке целого предложения с его главными членами, в естественном для русской речи порядке («студеный ключ играет»), ощущается не как повторение, а как нечто новое, непохожее. Это ощущение еще усиливается, когда во второй строке мы не находим *целого* параллельного предложения, как было в начале, а видим только *начало* другого, так что вместо нисхождения видим медленное повышение, которое тормозится при помощи вставки придаточного предложения («И, погружая мысль»). Является знакомый нам *enjambement*: строфа не членится на два симметричных периода (2+2) с нисхождением в конце второй строки (как было в начальной строфе и до некоторой степени во второй), а вступает после первой строки в новое движение (1+3). Наконец — еще одно чрезвычайно важное и характерное отличие этой строфы, назначение которой — быть интонационным апогеем. Мы имеем здесь два предложения, но с *одним* подлежащим<sup>1</sup>, которое находится в первой строке. В связи с тем, что в периоде такого типа главный носитель интонационной высоты — именно *подлежащее*, это означает, что во втором предложении этой строфы, занимающем три строки и ясно направленном к сильному повышению, нет интонационной вершины. На самом деле эта вершина есть, но она поручена другому члену предложения, интонационная роль которого подготовлена. Фраза, развернувшаяся на три строки, как бы ищет своей вершины — быть сплошным нисхождением она по всему своему строю явно не может, потому что не *примыкает* к первой («Когда студеный ключ»), а, наоборот, — продолжает и развивает ее. Где же эта вершина? В третьей строке ее нет («Лепечет мне таинственную сагу»), потому что ни одно из стоящих в ней слов не может быть выделено как особо важное; но при-

глагольное дополнение (*сагу*) порождает от себя другое, приименное («про мирный *край*»), значительность которого подчеркивается зависящим от него придаточным предложением («откуда мчится он») — вместе с ним оно занимает целую четвертую строку<sup>2</sup>. Здесь и сосредоточен интонационный апогей все восходящей части стихотворения, после которого наступает каданс. Четвертая строка, вместо частичного нисхождения (как было в первых двух строфах), дает *maxim* повышения. Попутно можно наблюдать интересную синтаксическую градацию. Четвертая строка начальной строфы занята второстепенными членами, легко допускающими нисхождение, и при этом сказуемые этой строфы образованы глаголами, которые не могут иметь прямых дополнений (волнуется, шумит, прячется); в четвертой строке второй строфы, как уже было отмечено, мы находим сказуемое с его косвенным дополнением (кивает головой), благодаря чему нисхождение слабее, чем в первой строфе; наконец, в третьей строфе мы имеем сказуемое с прямым дополнением, которое развивает из себя новое дополнение, являющееся интонационной вершиной предложения, — и вот эта вершина и помещается в четвертой строке. После нее наступает легкое нисхождение («откуда мчится он»), подготавливающее к кадансу. В ритмическом отношении строфа построена так, что первые две строки дают шестистопный ямб с мужскими цезурами, не ослабленными синтаксически, а две следующие — пятистопный, причем первая повторяет знакомое нам деление на три группы («Лепечет мне таинственную *сагу*») <...> ...корреспондируя в этом смысле со строкой «Приветливо кивает головой» (характерно, что таким ритмическим движением наделены строки с главными сказуемыми каждой строфы), а вторая представляет собой идеальный пример классического пятистопного ямба с мужской цезурой после второй стопы и с сильным синтаксическим разделом именно в этом месте, чего прежде не было. Ритмическое движение здесь, в апогейной строке, как бы намеренно принимает строгую форму, результатом которой является замедление, так как ритмическое и синтаксическое чле-

нения совершенно совпадают, а предложение закончено в своем интонационном движении (ср.: «Когда, росой обрызганный душистой», где цезуре мешает инверсия, и «Из-под куста мне ландыш серебристый», где синтаксис не поддерживает цезуры, а предложение стремится к следующей строке, к сказуемому). Размещение шестистопных и пятистопных строк и появление строки с тремя группами не на том месте, где мы привыкли видеть ее по первым строфам, тоже отличает эту строфу от предыдущих.

Каданс разрешает всю эту систему восхождения в три приема, соответствующие трем ступеням подъема. Первые две строки состоят из двух предложений с повторяющимся в начале «тогда», а третья и четвертая, хотя и дают тоже два предложения, но уже не независимые, а связанные между собой в синтаксически-интонационном отношении. Они имеют одно и то же подлежащее («я») и сцеплены характерной антитетической инверсией: «И *счастье* я могу постигнуть *на земле* — И в *небесах* я вижу *бога*» (т. е. бас-сб). Главные ударения естественно падают здесь на второстепенные члены — «на земле» и «в небесах» (психологические сказуемые); благодаря инверсии они оказываются рядом — фраза образует одну интонационную дугу. С другой стороны, в первых двух строках мы видим синтаксически-интонационный параллелизм с одинаковой инверсивной постановкой сказуемых, напоминающих вступительную фразу: «Тогда *смирятся* души моей тревога, / Тогда *расходятся* морщины на челе» (ср.: «Когда *волнуется* желтеющая нива»), но с той разницей, что здесь его интонационная роль значительнее, потому что оно является и психологическим сказуемым. В этом перемещении сказуемости и тем самым носителя интонационной высоты заключается своеобразный эффект всего периода: «Когда *волнуется нива...* и *лес шумит...* и прячется *слива...* когда *ландыш* кивает головой... когда *ключ* играет по оврагу и лепечет сагу про мирный край — тогда *смирятся* тревога, тогда *расходятся* морщины, и счастье я могу постигнуть на земле, и в *небесах* я вижу бога». Чрезвычайно интересно и ритмическое строение каданса. Первые две строки дают шестистопный ямб и повторяют ритмическое движение начальной строки (возвра-



щение к ней, таким образом, еще более подкрепляется), образуя параллелизм трех групп («Тогда смиряется / души моей / тревога»... и «тогда расходятся / морщины / на челе»... Третья строка, тоже шестистопная, делится цезурой на две половины, но синтаксис ослабляет силу цезуры, а четвертая строка — четырехстопная. Таким образом, перебой между шестистопным и пятистопным ямбом разрешается в пользу первого — в этом отношении кадансная строфа тоже сближается со вступительной, как бы возвращаясь, после колебаний, к торжественному ритму зачина, но действие пятистопного ямба не исчезает, а, наоборот, подтверждается усечением последней строки. Большое значение имеет и переход от системы перекрестных рифм (abab) к системе рифм опоясывающих (abba). Переход этот ощущается в третьей строке и придает двум последним строкам завершительный характер (ритмическая инверсия).

Подробный анализ ритма и синтаксиса показывает, что у Лермонтова здесь, действительно, имеется определенная мелодическая система, которая выступает на первый план и держит на себе всю композицию периода, почти не считаясь с фактами смысловыми, которые не поспевают за ней. Получается несовпадение, характерное для Лермонтова. Он борется с классическими схемами, отходит от логического стиля, но не свободен от традиций, не может перейти к чисто напевному стилю, как это сделал Фет...

### Примечания

- 1 Такие предложения обычно считались за одно, «слитное», но Пешковский возражает против этого: «Несколько сказуемых при одном подлежащем («птичка гласу бога внемлет, вострепенется и поет») мы не считаем слитным предложением, так как согласно всему, что до сих пор было высказано о сказуемом и сказуемости, должны признать здесь столько предложений, сколько сказуемых. Одно из них, имеющее подлежащее, будет полным («птичка гласу бога внемлет»), а остальные — *неполными*, так как заимствуют подлежащее из первого («вострепенется», «поет»)» (Пешковский А. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1920. С. 335).

- <sup>2</sup> Особенный интерес приобретает все это, если стать на точку зрения А.М. Пешковского и считать, что в этом стихотворении *грамматическое подлежащее* играет роль *психологического сказуемого*, так как на него падает главное ударение (см.: Там же. С. 422–436): «Подлежащее всегда бывает психологическим сказуемым в начале повествования (если только рассказ не ведется в первом лице), когда слушателю как раз важно только, о ком или о чем будет рассказываться: “как ныне собирается вещий Олег”, “прибежали в избу дети”, “белеет парус одинокий”» (С. 432). Вся восходящая часть стихотворения Лермонтова есть «начало повествования», и потому «нива, лес, слива, ландыш, ключ» — психологические сказуемые. В последнем предложении роль психологического сказуемого переходит на дополнение («приглагольное дополнение... чаще всех других членов бывает психологическим сказуемым» — С. 432), причем оно состоит из приглагольной (сагу) и приименной части (про мирный край). Тут приходится не согласиться с Пешковским, который утверждает, что «приименное дополнение может быть психологическим сказуемым только если стоит в родительном падеже (“не стая воронов слеталась на груды тлеющих костей... удалых шайка собиралась!”), причем и в этом случае оно не одно служит психологическим сказуемым, а сливается с управляющим именем в один целый образ (“стая воронов”, “удалых шайка”); в остальных же падежах оно не может совсем быть психологическим сказуемым, потому что, притягивая к себе ударение, превращается в приглагольное... В этом сказывается привычка наша ударять на всем приглагольном и соответственно этому все ударенное сознать как приглагольное» (С. 432–433). Пешковский не берет таких случаев, где приименное дополнение зависит не от подлежащего («стая воронов»), а от приглагольного прямого дополнения, как в данном случае («лелечет сагу про мирный край»); здесь приименное дополнение притягивает на себя то ударение, которое при иной конструкции (т. е. не в восходящей части периода) было бы на прилагательном.

Печатается по изданию: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1968. С. 421–431.

## К работе Б.М. Эйхенбаума

Под «мелодикой стиха» автор, как отмечал Б.В. Томашевский, понимает не «всякую интонацию, а только такую систему интонирования, которая играет композиционную роль, своими соответствиями расчленив произведение и определяя его музыкальную форму» (Томашевский Б., Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха // Книга и революция. 1922. № 6(18). С. 54).

Интонация — до сих пор наименее разработанная область стиховедения. Работа Эйхенбаума была высоко оценена современниками и в то же время подверглась конструктивной критике. Томашевский в уже упоминавшейся рецензии отмечал, что автором «оценка интонации как факта языка совершенно оставляется в стороне», а вопросы методологические — взаимоотношение интонации и речевых явлений иного рода, как сказово-синтаксическая структура, инверсия, ритмика, эвфоника и т. д., вводятся попутно (Там же. С. 54). По Томашевскому, «необходимо при анализе интонационной системы описывать полную картину интонационной структуры произведения, а не только отмечать некоторые “толчки” в форме эмоционально окрашенных интонационных комплексов — вопросительного, восклицательного, эмфатического. Иначе естественно-музыкальная роль интонации отступает перед ее эмоциональной ролью, и слово “мелодика” приобретает метафорический характер» (Там же. С. 55).

О важности изучения интонации в художественной речи писал в 1920-е годы и М.М. Бахтин, видевший в ней не только языковую или композиционную, но архитектурную форму, связанную с категорией ценности. «Существенная оценка, — утверждал Бахтин, совершенно не заключена в содержании слова и невыводима из него, но зато она определяет самый выбор слова и форму словесного целого; наиболее чистое же свое выражение она находит в интонации. Интонация устанавливает тесную связь слова с внесловесным контекстом: живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы» (Волошинов В. (Бахтин М.М.). Слово в жизни и слово в поэзии // Волошинов В.Н., Медведев П.Н., Канаев И.И. Статьи. М., 1996. С. 70). Как замечает далее ученый, «интонация всегда лежит на

*границе словесного и не-словесного, сказанного и не-сказанного. В интонации слово непосредственно соприкасается с жизнью. И прежде всего именно в интонации соприкасается говорящий со слушателями» (Там же. С. 70).*

Все эти стороны интонации не нашли отражения в работе Эйхенбаума, но они должны быть учтены при анализе лирического произведения. Особенно же важно для понимания лирики следующее замечание Бахтина: «...интонация в жизненной речи в общем гораздо метафоричнее слов — в ней как бы жива еще древняя мифотворческая душа. Интонация звучит так, как будто мир вокруг говорящего еще полон одушевленных сил. Она грозит, негодует или любит и ласкает неодушевленные предметы и явления в то время, как обычные метафоры разговорного языка в большинстве своем выветрились, и семантически слова скупы и прозаичны» (Там же. С. 72).

## 2. Ритм

### Предисловие

Значимость ритма в лирическом произведении — факт общеизвестный. По свидетельству самих поэтов, подкрепляемому наукой, ритм является «первообразом» поэзии — той первичной целостностью, из которой возникает стихотворение. Поэтому он — не «украшение», а род бытия лирики, одна из первичных форм, эстетически «разыгрывающая» жизненную речь и превращающая ее в речь художественную — в образ речи.

Обычно принято говорить об эмоциональной природе ритма, его связи с переживанием. Это положение требует уточнения и углубления.

Во-первых, ритм — не просто носитель переживания: благодаря ему в лирике переживание и смысл перестают быть внешними по отношению друг к другу и достигается «имманентизация смысла самому переживанию, цели — самому стремлению; смысл и цель должны стать только моментом самоценного переживания-стремления» (*Бахтин М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 103).

Во-вторых, «ритм не экспрессивен в точном смысле слова. Он не выражает переживания, не обоснован изнутри его, он не является эмоционально-волевой реакци-

ей на предмет и смысл, но реакцией на реакцию» (Там же; курсив мой. — С.Б.). Ритм — реакция на реакцию потому, что он есть выражение межличностных отношений «я» и «другого»: «Где ритм, там две души (вернее душа и дух), две активности; одна — переживающая жизнь и ставшая пассивной для другой, ее активно оформляющей, воспевающей» (Там же. С. 106). Эти положения открывают перспективу понимания ритма (наряду с интонацией) как первичной формы отношений автора и героя в лирике.

Хотя данный аспект ритма еще по существу не освоен стиховедением, серьезные достижения этой области науки позволили ей приблизиться к постановке проблемы «ритм и смысл». Важную роль здесь сыграла гипотеза «семантического ореола» стихотворных размеров (Тарановский К.Ф. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 372–403; Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984; Он же. Метр и смысл. М., 1999).

Другим важным достижением стиховедения стало эмпирическое описание частоты встречаемости разных ритмических форм, а затем выявление законов альтернирующего ритма и восходящего начала. Знание этих законов дает возможность отличать типичные для данной эпохи ритмические формы от редких, несущих повышенную смысловую нагрузку, и тем самым позволяет приблизиться к объективной оценке ритмического своеобразия конкретных стихотворений.

В данный раздел хрестоматии включены статьи, авторы которых подходят к анализу ритма с разных позиций, но стремятся к выявлению его связи со смыслом. В работе Е.Г. Эткинда «Ритм поэтического произведения как фактор содержания» акцент сделан на многообразии форм проявления ритма в лирическом произведении. Статья П.А. Руднева «Стихотворение А. Блока “Все тихо на светлом лице”» содержит описание и интерпретацию собственно метрико-ритмической модели текста. Во фрагменте из книги М.М. Гиршмана «Литературное про-

изведение. Теория и практика анализа» выявляется связь ритма с другими уровнями целого.

Помимо статей, включенных в этот раздел, анализ эвфонии и ритма занимает важное место в работах, вошедших в другие разделы, прежде всего в исследованиях, принадлежащих М.М. Гиршману, М.Л. Гаспарову, И.П. Смирнову, С.Н. Бройтману, — с ними тоже следует ознакомиться для овладения методикой анализа этого уровня художественного целого.

## Ритм поэтического произведения как фактор содержания

О содержательности ритма теории задумывались давно, при этом труднее всего оказалось определить, какой именно элемент ритма несет содержание. В XVII в. шла дискуссия между Ломоносовым и Сумароковым, с одной стороны, Тредиаковским — с другой. Сторонники первой точки зрения утверждали: ямб и хорей отличаются по содержанию, которое способен выразить каждый из этих размеров; Тредиаковский придерживался противоположного мнения. Так, Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) писал: «Чистые ямбические стихи... поднимаясь тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают... Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные стихи, к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся»<sup>1</sup>. Почти через столетие этот же взгляд высказал Гумилев, заявивший: «У каждого метра своя душа, свои особенности и задачи. Ямб, как бы спускающийся по ступеням... свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли. Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область — пение. Дактиль, опираясь на первый ударяемый слог и качая два неударяемые, как пальма свою верхушку, мощен, торжествен, говорит о стихиях в их покое, о деяниях богов и героев. Анапест, его противоположность, стремителен, порывист, это стихи в движении, напряжение нечеловеческой страсти...»<sup>2</sup>. Уже Тредиаковский опровергал подобные неизменно субъективные суждения, показывая, что смысл метра зависит от составляющих стихотворение слов. Напомним,



кстати, что и сам Ломоносов, утверждая эстетическую и смысловую зависимость мужских и женских рифм, в том же сочинении писал: «...подлость рифмов не в том состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое что значат»<sup>3</sup>.

Содержателен ли ритм? Да, разумеется, как все без исключения элементы, образующие художественную систему стихотворения. Но содержательность его начинается с определенной точки, не достигнув которой мы не имеем оснований говорить о семантике вообще. В целом можно формулировать так: за пределами поэтического произведения стихотворный размер вообще лишен какой бы то ни было осмысленности; войдя в состав стихотворения, не только размер, но и всякий другой элемент «материи» стиха семантизируется. И здесь размер становится в один ряд с многочисленными иными ритмическими формами, о которых пойдет речь ниже.

## Ритмические формы

Формы ритма поэтического произведения многообразны, виды его различны. С понятием «поэтический ритм» связаны в общем все регулярные композиционно значимые повторы словесно-звукового материала. К их числу относятся повторы: 1) тождественных или аналогичных слоговых групп (тонический ритм); 2) стиховых строк равной длительности (силлабический); 3) синтаксических конструкций в пределах одной или нескольких соотносимых стиховых строк (синтаксический); 4) звуков в конце строк (рифма); 5) звуков на равных композиционных местах внутри строк (внутренняя рифма); 6) чередования рифмующих окончаний по положению ударного слога от конца стиха — мужское и женское, мужское и дактилическое, женское и дактилическое (каталектика); 7) пауз внутри и в конце стиховых строк (цезура); 8) соотношений между синтаксическим строем предложения и метрической основой стиха (интонационный ритм); 9) тождественных или аналогичных стиховых групп — от

простых парнорифмующих двустий до сложных моно- и полиметрических построений (строфический)<sup>4</sup>. Впрочем, настоящий перечень далеко не исчерпывает всех видов ритма в поэтическом произведении — здесь названы лишь важнейшие; иные виды могут возникать в стихотворении, обладающем той или иной особой структурой. В качестве примера ниже приводится седьмое стихотворение Цветаевой из цикла «Ученик» (1921), построенное на многообразных повторах различного типа:

По холмам — круглым и смуглым,  
Под лучом — сильным и пыльным,  
Сапожком — робким и кротким —  
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,  
Под лучом — жгущим и пьющим,  
Сапожком — робким и кротким —  
За плащом — следом и следом.

По волнам — лютым и вздутым,  
Под лучом — гневным и древним,  
Сапожком — робким и кротким —  
За плащом — лгущим и лгущим.

В стихотворении есть элементы, которые остаются неизменными во всех трех строфах; есть другие, которые меняются. Напишем — для наглядности — эту вещь иначе, графически выделив элементы инвариантные и варианты:

ПО	холм песк волн	АМ	кругл жадн лют	ЫМ И	смугл ржав вздут	ЫМ
----	----------------------	----	----------------------	------	------------------------	----

ПОД ЛУЧОМ	сильны жгуци гневны	М И	пыльны пьющи древни	М
-----------	---------------------------	-----	---------------------------	---

## САПОЖКОМ РОБКИМ И КРОТКИМ

ЗА ПЛАЩОМ	рдяны следо лгуши	М	И	рваны следо лгуши	М
-----------	-------------------------	---	---	-------------------------	---

<...> Опишем те ритмические формы, которые получили отражение в этой схеме повторов:

1. Ритм тонический. Перед нами регулярное чередование одной стороны анапеста и двух стоп (усеченного) дактиля, соединение которых образует каждый стих из двенадцати:

— — ´ ´ — — ´ —

2. Ритм силлабический. Каждый стих — предложение, содержащее восемь слогов. Таким образом, все стихотворение — это двенадцатикратное повторение восьмисложных групп.

3. Ритм синтаксический. Все двенадцать стихов — аналогично или даже тождественно построенные эллиптические предложения, содержащие энергичную инверсию. Их характеризует отсутствие подлежащего и сказуемого, каждое из них — обстоятельственная группа, развернутая за счет двух определений. Трансформируя текст, восстанавливая недостающие элементы и нормативный порядок слов, получим:

[Он шагает] по ...холмам, под ...лучом, ...сапожком, за ...плащом.

Иначе говоря: опущенные подлежащее и сказуемое; обстоятельство места, выделенное предлогом *по*; обстоятельство места, выделенное предлогом *под*; обстоятельство образа действия в форме творительного падежа; обстоятельство образа действия, введенное предлогом *за*. Для нормативной последовательности этих обстоятельств требуется еще одна перестановка:

[Он шагает] за ...плащом, ...сапожком, под ...лучом, по ...холмам.

Таким образом, помимо инверсии внутри каждого из сегментов предложения (которые можно рассматривать и как отдельные синтагмы), налицо и инверсия более высокого порядка: перестановка этих сегментов относительно друг друга (по формуле: 4 — 3 — 2 — 1). Если инверсия первого порядка повторена двенадцать раз, то инверсия второго порядка — трижды.

4. Ритм анафорический. Примыкая к синтаксическому, он имеет самостоятельное значение и выражается в аналогичности начал трех строф (По холмам... По пескам... По волнам... — анафора первого порядка) и тождественности начал всех строк, кроме первой (Под лучом... Сапожком... За плащом... — анафора второго порядка).

5. Ритм интонационный. Каждая из трех строф представляет собой большое четырехчастное предложение; каждый стих — малое предложение, обладающее собственной степенью завершенности. Эти четыре малые интонационные единства трижды объединены в еще более завершенной целостности. Стихотворение же в своей совокупности интонационно завершено звуковым и смысловым кольцом (см. пункты 11 и 12).

6. Ритм внутренних пауз. Он примыкает к тоническому и синтаксическому, имея, однако, значение самостоятельное: двадцатикратно повторяется пауза (цезура) после анапестической стопы, отделяющая существенное от объединенных союзом парных определений.

7. Ритм конечных пауз. Они тоже повторены двенадцатикратно, причем, однако, каждая четвертая, отмечающая конец строфы и одновременно предложения, интенсивнее других. Здесь, таким образом, перед нами тоже регулярно чередующиеся паузы первого порядка (в конце синтагм и строк) и второго (в конце предложений и строф) по схеме:

- | - | - | - || - | - | - | - || - | - | - | - ||

(горизонтальная черта здесь означает стих, вертикальная — конечную паузу).

8. Ритм мужских и женских окончаний. Во всех двенадцати стихах перед цезурой — окончание мужское,

перед конечной паузой — женское. Ритмическое начало усилено и подчеркнуто тем, что в обоих случаях в конце стоит согласный звук *м* (см. пункт 10). Схема одной из строф будет выглядеть так (прописная буква — женское окончание, строчная — мужское):

```

- - м | - - - - М ||
- - м | - - - - М ||
- - м | - - - - М ||
- - м | - - - - М ||

```

9. Ритм внутренних рифм. Слова, стоящие перед цезурой, рифмуют, причем слово первого стиха — с соответствующими словами первых стихов всех трех строф, а слова второго, третьего и четвертого стихов — между собою. Рифменная схема такова:

```

abbb | abbb | abbb

```

10. Ритм конечных аллитераций. В женской клаузуле каждого из двенадцати стихов — согласный *м*, образующий не рифму, но именно аллитерацию. Ударный (т. е. второй от конца) слог содержит разные гласные, и эта разность в правой стороне стихотворения обращает на себя внимание прежде всего благодаря тому, что она приходит в противоречие с одинаковостью в левой. <...>

Итак, разнообразие в эту повторность вносится движением ударных гласных правой половины: *у - ы - о - а; а - у - о - е; у - е - о - у*. Как видим, только в последней строфе имеется повтор ударного *у*, образующего кольцо, которое замыкает строфу, подчеркивая ее концовочный характер. Концовочность подчеркнута особенно энергично тем, что *у* последнего стиха подхватывает и *у* первого, начального стиха стихотворения.

11. Ритм словесных пар. Правая часть одиннадцати стихов представляет собой пары прилагательных или причастий в совпадающем по форме дательном падеже множественного и творительном падеже единственного числа. Фонетически они объединены большинством звуков и прежде всего ударным гласным. <...>

Эта ритмическая схема говорит об особом композиционном принципе вещи: господствующим гласным звуком оказывается у, поддержанный согласными г, л, м. Этими звуками стихотворение начинается (в правой части):

...круглым и смуглым (У - г - л - м).

Ими же оно и завершается:

...лгушим и лгушим (л - г - У - м).

12. Ритм заключительных стихов каждой из трех строф. Замечательно, как меняется последний стих каждой из трех строф. После повторяющегося сочетания «за плащом» идет двучленное определение. Выпишем все три варианта, сгруппировав их вместе:

ЗА ПЛАЩОМ	рдяным и рваным следом и следом лгушим и лгушим
-----------	---

В отличие от других стихов этот — трижды заключительный — содержит нарастающую повторность звуков, которая приводит к повторности целых слов. Сочетание «за плащом» как будто постепенно нащупывает для себя такие определения, которые были бы ему фонетически максимально родственны и таким образом вскрывали бы его внутренний смысл. Звуковому комплексу «плащом» более всего соответствует определение «лгушим»; рождается последний стих, заключительный не только для строфы, но и для всего стихотворения, — стих, в котором трижды совпадают согласные звуки л - щ - м:

за пЛаЩоМ ЛгуЩиМ и ЛгуЩиМ

Так оказывается, что определение «лгушим» — важнейшее, итоговое слово; к нему сводится смысл всего стихотворения. Автор не сказал прямо, что учение вождя, за которым следует робкий и кроткий ученик, лживо, — эта мысль выясняется на ритмико-фонетической композиции стихотворения.

13. Ритм аналогий и тождеств. В рассматриваемом стихотворении регулярно чередуются повторяющиеся словоформы (анalogии) и слова (тождества). Обозначим аналогии через А, тождества через Т; схематически это будет выглядеть так (Т<sup>1</sup> означает тождество внутри А):

А-А	А-А	А-А
Т-А	Т-А	Т-А
Т-Т	Т-Т	Т-Т
Т-А	Т-А (Т <sup>1</sup> )	Т-А (Т <sup>1</sup> )

14. Ритм строф. Из сказанного выше ясно, что строфическое целое, отчетливо формируемое всеми рассмотренными элементами, повторено трижды и группа из трех строф образует новое целое, которое отличается интонационной завершенностью.

15. Ритм семантический (образный). Во всех трех строфах левая сторона (стопа анапеста — до цезуры) содержит образ метонимический. В самом деле, меняющееся аналогичное сочетание «по холмам (пескам, волнам)» значит: всюду, по всей земле, по суше и морю (впрочем, можно считать, что здесь, в первых стихах, слово берется в прямом значении); «под лучом» значит: под жарким, палящим солнцем; «сапожком» значит: робкой стопой, походкой и т. п.; «за плащом» значит: следом за учителем. Левая сторона стихотворения, представляющая собой два обстоятельства места и два обстоятельства образа действия, существует отдельно от правой, как бы независимо от нее: «По холмам (пескам, волнам) — под лучом — сапожком — за плащом»; в сущности это метонимии (синекдохи), которые можно развернуть так: «По всей земле, по суше и воде, он шагает под палящим солнцем робко и доверчиво следом за учителем». Правая сторона, содержащая определения к обстоятельствам—метонимиям левой, в основном метафорична; здесь 24 слова, из них 20 метафор; исключения составляют определения к «плащу» в стихе четвертом: «рдяным и рваным», которые являются прилагательными в прямом значении, и словесная пара в стихе восьмом: «следом и следом», которая яв-

ляется обстоятельством образа действия и выпадает из общей композиции или, вернее, оказывается вследствие своей инородности ее центром.

Обозначив метонимию символом МН, метафору — МФ, слово в прямом значении — ПР, получим следующую схему:

ПР-2МФ	ПР-2МФ	ПР-2МФ
МН-2МФ	МН-2МФ	МН-2МФ
МН-2МФ	МН-2МФ	МН-2МФ
МН-2ПР	МН-2ПР	МН-2МФ

Метонимия, как известно, троп интеллектуальный, метафора — эмоциональный. Однако степень эмоциональности различных метафор различна. С этим свойством тропа связана еще одна ритмическая форма стихотворения. Рассмотрим ее в следующем пункте.

16. Ритм интеллектуальных и эмоциональных элементов. Левая часть отличается интеллектуальностью, которую несколько разнообразит эмоционально-уменьшительный суффикс в стихе третьем всех трех строф («сапожком»); правая часть — неуклонно нарастающей эмоциональной напряженностью. Это нарастание можно проследить в каждой из следующих параллелей. Первая параллель:

- По холмам — круглым и смуглым а)  
 По пескам — жадным и ржавым б)  
 По волнам — лютым и вздутым в)

В ней а) дает характеристику внешнюю и, так сказать, мирную — эстетизированную; б) — драматическую и антиэстетическую (жадные пески — т. е. готовые поглотить; ржавые — т. е. уродливые); в) — еще более драматическую (лютые волны — т. е. тоже готовые поглотить, враждебные человеку; вздутые — усиливает первое определение). Образуются два параллельных ряда (по вертикали): круглые — жадные — лютые; смуглые — ржавые — вздутые; в каждом из них эмоциональная напряженность нарастает.



Вторая параллель:

<b>ПОД ЛУЧОМ</b>	сильным и пыльным	а)
	жгущим и пьющим	б)
	гневным и древним	в)

В ней а) дает характеристику внешнюю; б) — драматическую по воздействию на субъекта (жгущий луч — т. е. мучительный для человека; пьющий — т. е. уничтожающий благотворную влагу); в) — еще более драматическую (гневный луч — т. е. враждебный человеку, стремящийся его уничтожить; древний — т. е. враждебный ему испокон веку).

Третья параллель:

<b>ЗА ПЛАЩОМ</b>	рдяным и рваным	а)
	лгушим и лгушим	б)

В ней а) — тоже характеристика внешняя, дающая как бы вещественные приметы — цвет и фактуру; б) — обобщающая оценка, эмоциональный итог.

Обозначим интеллектуальное начало символом И, эмоциональное — Э, степень эмоциональности — звездочками. Тогда получим:

И—Э	И—Э*	И—Э**
И—Э	И—Э*	И—Э**
И(Э)—Э	И(Э)—Э	И(Э)—Э
И—Э	И—И	И—Э**

Такова ритмическая система небольшого стихотворения. В нем, как видим, шестнадцать разных форм ритма, которые не суммируются, не накладываются друг на друга, а как бы пересекаются в одной общей точке. Можно сказать, что это динамическая система пересекающихся ритмических форм. Назовем эту динамическую систему — по аналогии с музыкальной терминологией — системой полиритмической.

## Полиритмия

Рассмотрим динамический принцип полиритмии на другом весьма несложном примере — стихотворении-песне Давыдова (из Парни, 1817):

Сию на берегу потока,  
 Бор дремлет в сумраке; все спит вокруг, а я  
 Сию на берегу — и мыслию далеко,  
     Там, там... где жизнь моя!..  
 И меч в руке моей мутит струи потока.

Сию на берегу потока,  
 Снедаем ревностью, задумчив, молчалив...  
 Не торжествуй еще, о ты, любимец рока!  
     Ты счастлив — но я жив...  
 И меч в руке моей мутит струи потока.

Сию на берегу потока...  
 Вздохнешь ли ты о нем, о друг, неверный друг...  
 И точно ль он любим? — ах, эта мысль жестока!..  
     Кипит отмщеньем дух,  
 И меч в руке моей мутит струи потока.

1. Первая прежде всего бросающаяся в глаза форма ритма — повтор во всех трех строфах-куплетах этой песни одинаковых начального и конечного стихов, которые к тому же связаны не просто рифмой, но повтором последнего слова. Заключительный стих каждого куплета кажется лишним — он как бы произвольно прибавлен к обычному по структуре четверостишию с перекрестной рифмовкой. Все три куплета построены одинаково: их завершает тот же стих, возвращающий нас к последнему слову трижды повторенного первого стиха:

AbAbA  
 AcAcA  
 AdAdA

2. В этих строфах-куплетах регулярно чередуются элементы тождественные (Т, Т<sup>1</sup>) и варьируемые (В). Последовательность этих чередований такая:

ТВВВТ<sup>1</sup>

ТВВВТ<sup>1</sup>

ТВВВТ<sup>1</sup>

Здесь третий стих каждой строфы противопоставлен стихам первому и пятому, которые с ним объединены рифмой. В этом единственное противоречие между первой и второй ритмическими формами (там тождество, здесь вариации). В остальном они поддерживают, укрепляют друг друга.

3. Стихи каждого куплета представляют три варианта ямба: 3-х, 4-х и 6-стопники. Расположены они так:

4 – 6 – 6 – 3 – 6

4 – 6 – 6 – 3 – 6

4 – 6 – 6 – 3 – 6

4. В соответствии с законом классического стиха чередуются женские и мужские окончания. В схеме это выглядит так:

ЖмЖмЖ

ЖмЖмЖ

ЖмЖмЖ

Итак, если принять во внимание только рассмотренные четыре ритмические формы, то окажется, что элементы повторов в разных формах разные. <...> В целом перед нами динамическая система пересекающихся ритмических форм, при которой одни и те же элементы и подобны друг другу, и дисподобны.

Каждая из ритмических форм представляет собой определенную систему, управляемую внутренней закономерностью повторов. Одновременное функционирование разных систем ведет к полиритмии; стихотворение существует как соединение нескольких сталкивающихся, противоречащих друг другу, несводимых друг к другу ритми-

ческих форм, причем именно столкновение форм рождает ритмическую динамику стихотворения. Это можно показать на сложных структурах — мы ограничились примером, в котором намеренно констатировали лишь четыре формы ритма. Обнаруженные выше шестнадцать форм в стихотворении Цветаевой можно рассмотреть с этой же точки зрения.

## Композиционный ритм

Некоторые из отмеченных шестнадцати форм легко воспринимаются физическим чувством. Другие постигаются не так отчетливо: они обращены не столько к физическим чувствам воспринимающего, сколько к его ритмическому инстинкту; их можно вычленить лишь посредством анализа. Разумеется, они существуют, проведенный разбор это доказывает с достаточной несомненностью; но читатель улавливает их подсознательно. Наиболее непосредственно осознается ритм тонический, менее всего актуализируется физически ритм композиционный.

Композиционный ритм — иерархически самая высокая ритмическая структура. Иногда он вполне очевиден — таков этот ритм в трех строфах-куплетах песни Давыдова. Однако в большинстве случаев, и в особенности в произведениях обширных по объему, он открывается только пристальному анализу. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Блока из цикла «Итальянские стихи» — «Равенна» (1909):

Все, что минутно, все, что бrenно,  
Похоронила ты в веках.  
Ты, как младенец, спишь, Равенна,  
У сонной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота  
Уже не ввозят мозаик.  
И догорает позолота  
В стенах прохладных базилик.

От медленных лобзаний влаги  
Нежнее грубый свод гробниц,  
Где зеленеют саркофаги  
Святых монахов и цариц.

Безмолвны гробовые залы,  
Тенист и хладен их порог,  
Чтоб черный взор блаженной Галлы,  
Проснувшись, камня не прожег.

Военной брани и обиды  
Забыт и стерт кровавый след,  
Чтобы воскресший глас Плакиды  
Не пел страстей протекших лет.

Далеко отступило море,  
И розы оцепили вал,  
Чтоб спящий в гробе Теодорих  
О буре жизни не мечтал.

А виноградные пустыни,  
Дома и люди — всё гроба.  
Лишь медь торжественной латыни  
Поет на плитах, как труба.

Лишь в пристальном и тихом взоре  
Равеннских девушек, порой,  
Печаль о невозвратном море  
Проходит робкой чередой.

Лишь по ночам, склонясь к долинам,  
Ведя векам грядущим счет,  
Тень Данта с профилем орлиным  
О Новой Жизни мне поет.

В «Равенне» девять строф, распадающихся на три группы, по три строфы в каждой. Вторая и третья группы различаются легко. Во вторую входят три строфы, из которых каждая — сложноподчиненное предложение с

придаточным цели, охватывающее главным предложением первые два стиха, а придаточным — третий и четвертый; связывающий их подчинительный союз «чтоб(ы)» трижды стоит в начале третьего стиха. Третья группа тоже объединена синтаксическим параллелизмом трех предложений, и из них каждое начинается с противительного союза «лишь»; подобие на этот раз менее полное, чем во второй группе, потому что указанная конструкция начинается в первой строфе этой группы с середины, а не с начала; и все же три строфы объединены отчетливым синтаксическим параллелизмом: «лишь медь... поет...», «лишь... печаль... проходит», «лишь... тень Данта... поет».

Остается первая группа. Что объединяет три строфы здесь? В отличие от предыдущих групп не синтаксис, а тема — тема медленно текущего времени. Понятие «время» выражено в лексике: «минутно», «бренно», «в веках», «вечность»; в наречии «уже»; в расположенных на ритмически одинаковых местах, в начале третьих стихов второй и третьей строф, глаголах постепенного изменения: «догорает», «зеленеют»; даже в сравнительной степени прилагательного «нежнее», которое в контексте строфы играет роль сказуемого и воспринимается тоже как глагол (ср. аналогию: догорает — нежнее(т) — зеленеют).

Медленное время — таков центральный образ стихотворения. Оно неуклонно движется из прошлого к настоящему, оно будет с такой же неуклонностью двигаться от настоящего к будущему. «Равенна» дважды содержит слово «века»: в первой строфе («Похоронила ты в веках») и в последней («Ведя векам грядущим счет»); «века» обрамляют стихотворение, открывая две бесконечные перспективы — в прошлое и будущее. Между этими двумя бесконечностями — тот миг, который дан в стихотворении. Принцип композиционного членения, таким образом, выражается в формуле: 3+3+3.

Центральное слово, звуки которого многократно повторены, — слово «гроб». Уже в строфе III — «свод гробниц», причем рядом эпитет «грубый», содержащий те же звуки (г, р, б); в строфе IV — «гробовые залы», на этот раз поддерживающим словом является союз (чтоб —

гроб); в строфе VI — «в гробе»; в строфе VII наиболее энергично звучит «гроба», и слово это поставлено в рифме, так что звуки его подхвачены через стих словом «труба». Можно заключить, что звуковой комплекс «гроб — гробница» содержится в четырех строфах стихотворения; его нет в двух первых и двух последних строфах, а также в одной центральной, пятой. Это другой архитектурный элемент, создающий как бы еще одну композиционную структуру, приходящую в противоречие с первой: там принцип членения был  $3+3+3$ , а здесь  $2+2+1+2+2$ .

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
	грубый	гробовые			в гробе	всё	гроба	
	свод	залы						
	гробниц							

Однако противоречие это снимается общей динамикой сюжета, а также указанной выше общностью звуков, особенно в рифмующих клаузулах (*a, o*).

Отметим семантическое движение слов, идущих от корня «гроб»: 1) гробницы, 2) гробовые залы, 3) гроб, 4) гроба. В первых двух случаях — это синонимы (подземные склепы), в третьем — гроб в значении «могила», в четвертом — метафора, восходящая к библейскому образу. С этим связана еще одна композиционная особенность стихотворения: в первых двух и последних двух строфах дан мир «наружный», в средних пяти — подземный. Получаем еще одну композиционную формулу:  $2+5+2$ . Но эта схема требует существенного уточнения:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Символ	Реальная		Подземный мир				Реальная	Символ
(Вечность)	Равенна						Равенна	(«тень
	(базилика)						(девушки)	Данта»)

Формула несколько меняется:  $1+1+5+1+1$ . Оказывается, что рамку стихотворения образует не только слово «века», повторенное в первой и последней строфах, но и символические образы: в первой строфе — аллегория

Времени, Вечности, данная в виде женской фигуры, дремлющей матери, на руках у которой, «как младенец», «покоится» город Равенна; в последней строфе — другое олицетворение Времени, данное в образе пророческой «тени Данта», поэта, вещающего о будущем. В обеих этих строфах прошлое слито с будущим, хотя первая обращена в прошлое, а последняя — в будущее.

С этим связан еще один важнейший элемент кольцевой композиции стихотворения. В первой и последней строфах рядом с аллегорически выраженной темой Вечности звучит голос автора, появляющегося здесь как лирический персонаж. В первой строфе он звучит в двойном обращении к Равенне: «Похоронила ты...», «Ты, как младенец, спишь...»; в последней строфе — в личном местоимении «мне»: «О Новой Жизни мне поет». В остальных же семи строфах авторского голоса нет — он уступает место объективным описаниям надземного и подземного миров. Значит, возникает еще один вариант симметричной композиции стихотворения, который схематически можно представить так:

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
Субъективное	Объективный мир							Субъективное

Формула этой схемы такова: 1+7+1.

Замечательно, что субъективно-лирическое начало объединяется с символическим, максимально отвлеченным, аллегорическим: в первом случае с Вечностью, убаюкивающей в своих объятиях Равенну; во втором с «тенью Данта», прорицающего грядущее; это лирическое начало объединяется также с уже отмеченными «веками», вереница которых в первой строфе уходит в прошлое, а в девятой строфе — в будущее. Таков блоковский образ поэта: он носитель времени, он на ты с вечностью; с ним через головы столетий беседует Данте — символ бессмертия поэзии, искусства.

Характерна двуплановость сочетания «о Новой Жизни»: конечно, имеется в виду книга молодого Данте «Vita Nuova» («Новая жизнь», 1291), первая в западной литера-



туре лирическая повесть и в то же время цикл лирических стихотворений; это произведение знаменовало переход от средневековой условности провансальской лирики трубадуров к поэзии реального человека, развившейся в эпоху Возрождения. Однако в то же время Новая Жизнь в контексте последней строфы «Равенны» — это и будущее, те «грядущие века», которые в конце стихотворения открываются нам — их провидит Данте, а вместе с ним и Блок.

Впрочем, «тень Данта» присутствует не только в заключительной строфе «Равенны» — она определяет строй всего стихотворения. С ней несомненно связана и троичная композиция (три части по три строфы в каждой), общее число строф, равное девяти: в «Новой Жизни» мистическая символика числа 9, таинственно и постоянно сопутствующая поэту, играет особую роль — это «число Беатриче». В Дантовой «Новой Жизни» читаем: «Причиной же тому, что это число было ей (Беатриче. — Е.Э.) столь дружественно, могло бы быть вот что: ввиду того что, согласно с Птоломеем и согласно с христианской истиной, девять существует небес, которые пребывают в движении, и согласно со всеобщим астрологическим мнением, упомянутые небеса действуют сюда, на землю, по обыкновению своему, в единстве, — то и это число было дружественно ей для того, чтобы показать, что при ее рождении все девять движущихся небес были в совершеннейшем единстве. Такова одна причина этого. Но если рассуждать более тонко и согласно с непреложной истиной, то это число было ею самой; я заключаю по сходству и понимаю это так: число три есть корень девяти, ибо без любого другого числа, само собой, оно становится девятью, как то воочию видим мы: трижды три суть девять. Итак, если три само собой дает девять, а творец чудес сам по себе есть Троица, то есть: Отец, Сын и Дух Святой, которые суть три и один — то и Донну число девять сопровождало для того, дабы показать, что она была девятью, то есть чудом, которого корень находится в дивной Троице». Значит, вместе с Данте в стихотворении Блока присутствует и тень Беатриче: число девять, на котором основана его архитекtonика, — это число-чудо и в то же время число Беатри-

че. Напомним читателю также девять кругов Ада и девять небес Рая в «Божественной Комедии».

С Данте же связана и символика стихотворения, приближающаяся к аллегоричности, прежде всего в первой и девятой строфах. Наконец, возможно, что движение от поверхности земли в подземный мир и снова на поверхность подсказано путем Данте, который в «Божественной Комедии» спускается в Ад и поднимается в Чистилище и Рай. Однако подобно тому, как в словосочетании «Новая Жизнь» объединяется прошлое (книга Данте) и будущее, все отмеченные реминисценции из Данте играют двойную роль: они обращены в средние века, и они же, определяя художественную архитектуру стихотворения Блока, обладают непосредственной силой поэтической впечатляемости.

Таким образом, сама композиционная структура «Равенны» оказывается не только структурой формы, но и фактором сложного разветвленного содержания.

«Равенна» — яркий пример композиционного ритма, представляющего собой ритмическую форму более высокого уровня, чем ритмы тонический (четырёхстопный ямб), силлабический, рифмовой (рифма по формуле AbAb), каталектики (ЖмЖм), строф (четверостишия), синтаксический (предложение охватывает два стиха; сложное предложение — четыре стиха; четверостишие отличается синтаксической завершенностью) и т. д. Все эти формы в стихотворении «Равенна» имеются, но здесь есть и другие, композиционные, накладывающиеся на эти формы и сложно взаимодействующие с ними. Однако и сами виды композиционного ритма вступают друг с другом в противоречие. Вот как они выглядят, если рассмотреть их рядом:

[illegible]

Все эти четыре композиционных вида подчинены общему принципу симметрии, причем ось симметрии проходит через строфу 5. В остальном же они решительно расходятся друг с другом. Доминирующим видом оказывается I (3+3+3), но III и IV с ним не только не совпадают, они его как бы опровергают. Могут ли они сосуществовать в пределах одного произведения? Оказывается, могут — именно потому, что словесно-художественное произведение по самой своей сути — структура динамическая, хотя одновременно оно существует и как пространственная целостность. Накладываясь друг на друга, дополняя друг друга, взаимодействуя и сталкиваясь друг с другом, различные формы ритма, от тонического и силлабического до сложных видов композиционного, образуют динамическое единство поэтического произведения<sup>5</sup>.

\* \* \*

Как всякий элемент поэтической формы, ритм участвует в конструировании содержания. На уровне одного только его тонического вида понять содержательность ритма трудно или невозможно (между тем именно это пытаются делать некоторые теоретики, стремящиеся установить осмысленность тех или иных чисто тонических форм). Содержателен ритм в целом, в сопряжении и соотношении всех его видов. Ритм сопоставляет явления близкие и далекие, сходные и противоположные, относящиеся к области логического и эмоционального, материального и духовного, низкого и высокого, прозы и поэзии. Многообразные сопоставления, осуществляемые посредством ритма, дают, в частности, возможность достижения той сжатости, которая является внутренним законом поэтического искусства (максимально широкое содержание, выраженное на минимальном словесном пространстве). Соотношения, выявленные ритмическими фигурами, заменяют привычные для прозы логические формы взаимозависимости элементов текста: причинно-следственные связи, выражаемые синтаксическими формами подчинения или сочинения, последовательность

или симультанность, выражаемые деепричастными конструкциями, и проч. Отсюда особые черты поэтической грамматики (прежде всего синтаксиса), в которой логические средства со- и противопоставления оттесняются или компенсируются ритмическим параллелизмом.

Формы и виды ритма, рассмотренные выше, редко встречаются все вместе, поддерживая друг друга в системе одного произведения. Чаще один или несколько отсутствуют, но тогда отсутствие (или ослабление) того или иного ритмического фактора компенсируется за счет других. Количество ритмических видов внутри стихотворения обратно пропорционально семантической весомости каждого: эта закономерность реализуется если не всегда, то все же достаточно часто. Очевидна эволюция поэтических принципов от классических форм с характерным для них господством жанрово-строфических структур (ср. одические строфы у Ломоносова и Сумарокова, повествовательную строфику — октавы и балладные строфы — у Жуковского, Катенина, Пушкина, включая «онегинскую строфу», и даже не организованные в строфы, но подчиненные строфическому принципу александрийские стихи со свойственной им предельной композиционной системностью) к формам астрфическим, от рифмованного стиха к белому, от регулярной каталектики к неупорядоченной, от монометрии к полиметрии (то, что в XVIII в. было возможно лишь в баснях и речитативных партиях кантат, становится в поэзии XX в. ритмическим принципом лирики и больших поэм, как у Блока и Маяковского, Цветаевой и Есенина); эта эволюция приводит в последние десятилетия к верлибру, в котором утрата всех или почти всех внешних традиционно-ритмических фигур сопровождается усилением внутренних ритмических форм, обращенных подчас к восприятию не одним из физических чувств, а подсознанием.

Последнее принципиально свойственно и ритмическому строю художественной прозы, где лишь в исключительных случаях встречаются ритмические фигуры, установленные нами для стиха (например, элементы тонического ритма в так называемой ритмической прозе,

чаще — синтаксический ритм в прозе риторического типа). Попытки обнаружить в прозе ритмы стиховые или близкие к стиховым обречены на неудачу. Разумеется, проза, как и все другие искусства, обладает своим ритмом, но он столь же далек от стихового, как, скажем, от музыкального, архитектурного или живописного. Ритм прозы основан на соотношениях словесно-образных масс и поэтому скорее всего может быть охарактеризован как композиционный, проявляющийся в пределах большого контекста.

### Примечания

- 1 Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. VII. М.; Л., 1952. С. 15.
- 2 Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 215.
- 3 Ломоносов М.В. Указ. соч. Т. VII. С. 16.
- 4 См.: Эткинд Е. Разговор о стихах. М., 1970. С. 68–75. Другие классификации ритма в широком смысле термина см. в работах Б.В. Томашевского, С.Д. Балухатого, С.М. Бонди, В.В. Кожина, М.М. Гиршмана. У Б.В. Томашевского: 1) ритм словесно-ударный, 2) ритм интонационно-фразовый, 3) ритм гармонический (в кн.: О стихе. Л., 1929); у С.Д. Балухатого: 1) ритм ударности, 2) ритм созвучности, 3) ритм образности и 4) ритм строфичности (см.: К вопросу об определении ритма в поэзии / Известия Самарск. гос. ун-та. 1922. Вып. 3); у В.В. Кожина: 1) полиритмия (размер — словоразделы), 2) фонический ритм (аллитерация и ассонансы), 3) грамматический ритм (повторение и взаимодействие однородных синтаксических конструкций), 4) семантический ритм (чередование напряжений и разрешений поэтического смысла) (в кн.: Как пишут стихи. М., 1970. С. 151–152, со ссылкой на лекционный спецкурс С.М. Бонди); у М.М. Гиршмана: 1) акцентный ритм (ритм ударений, в сферу которого вовлекаются: а) слоговой объем строк, б) количество и расположение ударных и неударных слогов, в) относительная сила и значимость ударений во фразовом единстве, г) размещение словоразделов и цезур, расположение анакруз и клаузул); 2) грам-

матический ритм (учитывающий: а) грамматические формы и значения слов и синтаксические отношения между ними в стихе, б) соотношение фразовых и синтагматических границ с междустрочными и внутрострочными ритмическими разделами, в) величину фраз и синтагм в стихе и порядке слов в них); 3) звуковой ритм (качество звучания, акустико-артикуляционные признаки речевого потока) (в кн.: *Гиришман М.М., Громяк Р.Т.* Целостный анализ художественного произведения. Донецк, 1970. С. 25–26).

- <sup>5</sup> См. в связи с этим: *Благой Д.Д.* Мастерство Пушкина. М., 1958; *Эткинд Е.* Тень Данта... // Вопросы литературы. 1970. № 11; *Эткинд Е.* «Демократия, опоясанная бурей» (О музыкально-поэтическом строении поэмы А. Блока «Двенадцать» // Блок и музыка. Л.; М., 1972; *Эткинд Е.* Композиция поэмы Блока «Двенадцать» // Русская литература. 1972. № 1.

Печатается по изданию: *Эткинд Е.Г.* Ритм поэтического произведения как фактор содержания // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 104–121.

П.А. Руднев

## Стихотворение А. Блока «Все тихо на светлом лице...»

(Опыт семантической интерпретации  
метра и ритма)

*Постановка проблемы.* Имея в виду современное стиховедение, можно с уверенностью сказать, что в постановке и решении вопроса о смысловом (семантическом) анализе стиха наиболее плодотворным считается подход к стиху как к эстетически значимой форме, представляющей собою структурное единство компонентов разных уровней (от метро-ритма до стихотворного слова и интонационно-синтаксической организации). Дискуссионность вопроса заключается в том, что следует считать *фундаментом, трамплином анализа* — содержание стихотворения, лирическую эмоцию, воплощенную в нем, или же его всегда значимую форму, общий каркас его метрической композиции? Большинство современных советских исследователей, занимающихся этой проблемой (Л.И. Тимофеев и его ученики, А.Л. Жовтис и др.) предпочитают первый путь<sup>1</sup>. Автору этих заметок методологически более плодотворным, наоборот, представляется путь второй — говоря грубо, от *формы к содержанию*<sup>2</sup>. Отсюда *цель предлагаемой работы* — дать описание метрико-ритмической структуры конкретного небольшого текста и, основываясь на данном описании, сделать попытку его семантической интерпретации.

*Анализ.* Перед нами метрико-ритмическая модель текста, фиксирующая *основные* (далеко не все) уровни его стиховой структуры: размер с его ритмическими формами; словоразделы; систему ударных гласных (для простоты — без вариантов фонем); рифмическую композицию

(строчной буквой обозначены сплошь мужские рифмы); синтаксическую организацию. Что дает подобная, *обозримая* модель? На наш взгляд, очень много. Именно: она, во-первых, позволяет уверенно характеризовать интонационный тип данного текста в целом; во-вторых, — *увидеть* горизонтальные и вертикальные корреляции ряда элементов его ритмической структуры разных уровней, что, в свою очередь, поможет установить наличие определенных ритмико-семантических курсивов (или курсива), на чем уже вполне можно строить собственно семантический анализ.

*Описание. А. Блок. «Все тихо на светлом лице...»<sup>3</sup>*

Текст	Ритм. схема
1. Все тихо на светлом лице.	У́ — УУ — УУ —
2. И росистая полночь тиха.	УУ — УУ — УУ —
3. С немым торжеством на лице	У — УУ — УУ —
4. Открываю грани стиха.	УУ — У — УУ —
5. Шепчу и звеню, как струна.	У — УУ — УУ —
6. То — ночные цветы — не слова.	УУ — УУ — УУ —
7. Их росу убелила луна.	УУ — УУ — УУ —
8. У подножья Ее торжества.	УУ — УУ — УУ —

В соответствии с принятой в стиховедении типологией интонационных стиховых структур<sup>4</sup> данный текст, бесспорно, должен быть отнесен к стихотворениям напевной (или мелодической) интонации. Позитивные признаки: а) четкое строфическое членение (два четверостишия аналогичной мужской перекрестной рифмовки: абаб); б) полное совпадение синтаксических и ритмических доминант (каждая строка представляет замкнутое — или относительно замкнутое — интонационно-ритмическое целое); в) полная аналогия в синтаксической структуре обеих строф: (1+1)+2. Негативные признаки: а) отсутствие enjambement; б) отсутствие перебоев ритма на синтаксическом уровне.



Обратимся к метру. Бросающиеся в глаза признаки:

а) трехсложная основа (из 16 междуиктовых интервалов 15 равны двум слогам); б) композиционно неупорядоченная вариация анакруз (в пределах 1–2 слогов); в) единственный случай односложного междуиктового интервала локализуется в четвертом стихе, представляющем собою II ритмическую форму трехиктового дольника с анапестической анакрузой<sup>5</sup>. Вывод: размер стихотворения — один из видов переходных метрических форм (в данном случае — переходная метрическая форма между классическим трехсложником с вариацией анакруз и трехиктовым дольником).

Описание и определение метра дают уже некоторые *предварительные* основания для семантических интерпре-

Словоразделы	Ударн. гласн.	Рифмовка	Синтаксис
М–Ж–Ж Д–Ж	о-и-э-э и-о-а	а б	{ (1+1) +
М–М Ж–Ж	ы-о-э а-а-а	а б	{ 2
М–М М–Ж–М	у-у-а о-ы-ы-а	а б	{ (1+1) +
М–М–Ж Ж–М	и-у-и-а о-о-а	а б	{ 2

таций. Именно: строка № 4 оказывается курсивной по своей ритмической структуре, сигнализируя тем самым о своей смысловой выделенности. Проверка этого предположения анализом уровня словоразделов и системы ударных гласных делает это предположение почти бесспорным. По «игре» словоразделов четвертая строка отчетливо выделяется благодаря: а) единственной на весь контекст вариацией Ж – Ж; б) контрасту с соседними стихами (третьим и пятым), дающими резко противоположное сочетание: М – М. По характеристике ударных гласных фонем — и того больше: а) опорная фонема «а» в первых трех стихах встречается лишь однажды, да и то в рифме (что способствует композиционно-ритмической соотне-

сенности второго и четвертого стихов в границах строфы — единства смыслового и ритмико-интонационного); б) четвертый стих дает уже *тройной* ассонанс на «а», включая рифму; в) звуковая инерция рифмы на «а» во второй строфе устанавливается окончательно: «струна — слова — луна — торжества», что происходит, очевидно, под влиянием композиционно-переломного, *курсивного*, характера все того же четвертого стиха.

В приведенном выше схематическом описании структуры данного текста отсутствует *грамматический уровень*. Между тем он здесь «работает» очень активно. Ограничимся лишь одним его параметром — *глагольность*. Из 27 знаменательных слов текста глаголов оказывается четыре: *открываю, шепчу, звеню, убелила*. Из них — 3 последних находятся во второй строфе; первый («открываю»), локализуясь опять-таки в четвертом стихе, дает вновь начало «глагольной инерции» всего текста.

Таким образом, все ведет к четвертой строке. Подобное столь ярко выраженное структурное единство метрической композиции всего текста едва ли можно признать случайным.

Собственно семантическое рассмотрение данного текста (на уровне «идейного» содержания) с привлечением некоторых внетекстовых связей должно подтвердить или опровергнуть (или — скорректировать) сказанное выше.

Стихотворение Блока «Все тихо на светлом лице...» датируется 19 марта 1903 г., т.е. уже эпохой «Распутий». Характерно, однако, что оно впервые опубликовано Блоком в 1907 г. в альманахе «Белые ночи» и не было введено им впоследствии в основной текст первого тома. По своему образно-семантическому строю «Все тихо на светлом лице...» явно тяготеет к лирическим произведениям Блока, так сказать, «умиротворенно-классического» периода «Стихов о Прекрасной Даме» (1901 г.) с их отчетливо воспринимаемой философско-мистической семантикой слов — символов двойного плана. Это, несомненно, облегчает его анализ: в нем совершенно нет той намеренной импрессионистской расплывчатости, которая столь присуща многим вещам цикла «Распутья» и стихо-

творениям второго тома, связанным, в частности, с семантическим комплексом так называемого «мистицизма в повседневности».

По интонационной фактуре (напевный тип) данное стихотворение также сближается с подавляющим большинством вещей «Ante Lucem» и «Стихов о Прекрасной Даме». Интонационный тип большинства стихотворений 1903 г., напротив, тяготеет, скорее, к различным вариантам говорной интонации, что, очевидно, обусловлено общей дисгармоничностью смятенного внутреннего мира героя «Распутий», в целом представляющего явную антитезу гармонической цельности (пусть — доминантно!) «отрока» и «рыцаря» «Стихов о Прекрасной Даме».

Подобные внетекстовые связи подтверждаются и на уровне системы размеров Блока, взятых в диахроническом разрезе. По данным «Метрического справочника к произведениям А. Блока», составленного автором этих строк, значительная часть метрических экспериментов поэта в области неклассических размеров (дольники, тактовики) падает опять-таки на период «Распутий» — 1903 г. Именно: 33 произведения, 473 строки (29,7 и 16,0% от общего числа оригинальных *монометрических* произведений и строк Блока, написанных неклассическими размерами). С другой стороны, *пятилетний* период (1898—1902) дает такие показатели по тем же типам стиха: 33 произведения, 536 строк (23,2 и 18,1% от того же общего количества). Это — суммарно. Метрический же тип анализируемого стихотворения, вообще очень редкий у Блока, падает на более поздний период (1905—1914). В 1903 г. этот размер, напротив, встречается лишь однажды, коррелируя с двумя относительно близкими по переходному метрическому типу стихотворениями раннего этапа («Долго искал я во тьме лучезарного бога...», 1898 — I, 380 и «Старые письма», 1899 — I, 441). Причем оба названных стихотворения, как анализируемое нами, не включены Блоком в первый том канонического трехтомника (они были опубликованы посмертно, лишь в 1926 г. — см. I, 649).

Думается, что отмеченные внетекстовые связи на уровне интонации и метра весьма убедительно подтверждают наше предположение о близости этого стихотворения Блока 1903 г. к вещам, созданным в течение предшествующего периода его творчества.

Теперь можно приступить непосредственно к семантическому анализу данного текста на высшем уровне — уровне композиционно-идейном.

Лирическая ситуация, возникающая в смысловом контексте стихотворения, варьирует нечто подобное, встречавшееся в таких вещах «Стихов о Прекрасной Даме», как «Тихо вечерние тени...» (I, 77), «Кто-то шепчет и смеется...» (I, 89) и др. Правда, в анализируемом стихотворении традиционная для Блока 1901 г. лирическая ситуация осложнена еще мотивом, связанным с поэтизацией акта творчества (впрочем, ср. также такие вещи предшествующего этапа, как «Я шел к блаженству. Путь блеснул...» — I, 20; «Сама судьба мне завещала...» — I, 21).

В стихотворении «Все тихо на светлом лице...» отчетливо прослеживаются три «пространственные» семантические сферы, располагающиеся в вертикальной плоскости. 1) *Высшая* — Ее сфера («Все тихо на светлом лице...»; «У подножья Ее торжества...» — первая и заключительная строки, реализующие кольцевую композицию, столь характерную опять-таки для лирики раннего Блока. Причем здесь ощущение кольцевого принципа возникает на основе «чистой» семантики — никаких *формальных* соответствий между первым и восьмым стихами внешне не обнаруживается)<sup>6</sup>. 2) *Промежуточная* сфера — сфера природы (точнее — пейзажа, интерпретированного в мистико-философском плане: «И росистая полночь тиха...»; «То — ночные цветы — не слова. / Их росу убелила луна...»). 3) *Низшая* сфера — мир героя стихотворения, который соприкасается с идеальным миром Прекрасной Дамы (с миром *высшей* сферы) благодаря своей сопричастности искусству, акту поэтического творчества, в то же время соотносясь и с *промежуточной* сферой «*росистой*» (т. е., видимо, *белой*, что очень значимо в системе поэтики Блока той эпохи) *полночи*» («С немим торжеством на

лице // Открываю грани стиха...»; «Шепчу и звеню, как струна...»).

В этой «пространственной» иерархии семантических сфер своеобразным переломным моментом экспрессивной динамики поэтической идеи вновь оказывается четвертый стих, ибо *по направлению к нему* усиливается напряженность экспрессии, а *по направлению от него к финалу* (прозрение причастившегося акту творчества героя совершилось!) в развитии лирической ситуации ощущается своего рода «катарсис» — герой снова через природу, но уже в новом качестве (просветленный высоким искусством поэзии) соприкасается с миром «Ее торжества». Кольцо лирического сюжета замкнуто, но не по кругу, а по спирали. «Развязка» лирической ситуации такова: пафос Творчества и пафос Любви — Служение Идеалу оказываются слитыми воедино.

Столь же едиными и взаимно дополняющими друг друга оказываются семантический анализ низшего метрического уровня и высшего уровня поэтической структуры — уровня идей. Следовательно, поставленная в настоящей заметке задача решена более или менее удовлетворительно.

### Примечания

- <sup>1</sup> См., например, из новейших работ: Тимофеев Л.И. «Анчар» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969. С. 39–48; Жовтис А.Л. Стихи нужны... Алма-Ата, 1968. С. 116–127.
- <sup>2</sup> Ср.: Гаспаров М. «Стихovedение нужно...» // Вопросы литературы. 1969. № 4. С. 205–206 — здесь аналогично поставлен вопрос. См. также: Якобсон Р.О. Разбор тобольских стихов Радищева // Роль и значение литературы XVIII века в истории русской культуры: К 70-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР П.Н. Беркова. М.; Л., 1966. С. 228–236.
- <sup>3</sup> Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 528. В дальнейшем ссылки на это издание — в основном тексте (первая цифра обозначает том, вторая — страницу).

- 4 См.: Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Л., 1962 (гл. «Интонация»).
- 5 Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX в. // Теория стиха. Л., 1968. С. 67 и след.
- 6 Видимо, здесь мы сталкиваемся с таким прецедентом, когда «автор намеренно нарушает единство формы и содержания, чтобы лучше выделить содержание» (Лихачев Д.С. Принципы историзма в изучении единства содержания и формы литературного произведения // Вопросы методологии литературоведения. М.; Л., 1966. С. 144).

Печатается по изданию: Руднев П.А. Стихотворение А. Блока «Все тихо на светлом лице...» (Опыт семантической интерпретации метра и ритма) // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 450–455.

*М.М. Гиршман*

«Толпе тревожный день приветен,  
но страшна...»  
Е.А. Баратынского

Толпе тревожный день приветен, но страшна  
Ей ночь безмолвная. Боится в ней она  
Раскованной мечты видений своевольных.  
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,  
Видений дня боимся мы,  
Людских сует, забот юдольных.

Ощупай возмущенный мрак —  
Исчезнет, с пустотой сольется  
Тебя пугающий призрак,  
И заблужденье чувств твой разум улыбнется.

О сын фантазии! ты благодатных Фей  
Счастливым баловень, и там, в заочном мире,  
Веселый семьянин, привычный гость на пире  
Неосязаемых властей!  
Мужайся, не слабей душою  
Перед заботою земною:  
Ей исполинский вид дает твоя мечта;  
Коснися облака нетрепетной рукою —  
Исчезнет; а за ним опять перед тобою  
Обители духов откроются врата<sup>1</sup>.

В этом стихотворении, опубликованном сначала в «Отечественных записках» в 1839 г., а затем в книге «Сумерки», разворачивается традиционная антитеза поэта и толпы, мечты и действительности — одна из наиболее типичных форм романтического двоемирия. Оно поэтически интерпретируется по-разному, предстает в различных,

исторически изменяющихся формах. Одно дело: «Я мыслю, чувствую: для духа нет оков...» — из послания Баратынского Гнедичу (1823), и совсем другое, скажем, финал опубликованного в 1830 г. стихотворения, заглавная героиня которого та же «благодатная Фея», что и в одном из определений поэта в «Толпе...»:

Знать, самым духом мы рабы  
Земной, насмешливой судьбы;  
Знать, миру явному дотоле  
Наш бедный ум порабощен,  
Что переносит поневоле  
И в мир мечты его закон!

*Фея*

Между «для духа нет оков» и «самым духом мы рабы» большая дистанция, и в основе этих различий — коренные перемены общественно-исторической деятельности и связанная с ними эволюция романтизма, а также более укрепляющийся реалистический анализ традиционных романтических противоречий. Этапный момент в таком освоении антитезы «поэт и толпа», — безусловно, стихотворения Пушкина (особенно «Поэт и толпа», 1828), где герои-антагонисты принадлежат внутренне противоречивому единому миру и где обнаруживаются не только взаимные связи, но даже необходимость их друг для друга.

Есть прежде всего естественная необходимость: поэт не может не обращаться к миру и людям, которые, в свою очередь, не могут жить без поэзии. Но есть и своего рода «превращенные формы» этого естественного закона, когда противостоящий миру романтический поэт, оказывается, не может обойтись без толпы, которую он беспощадно бранит (вспомним слова Б. Пастернака о «романтической манере»: «Это было понимание жизни как жизни поэта... Вне легенды романтической этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немыслим без непоэтов, которые бы его оттеняли... Эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной,



как всегда нуждается в филистерстве романтизм, с утратой мещанства лишаящийся половины своего содержания»<sup>2</sup>), а «толпа» при всем этом нуждается в мифе о романтическом «безумце», которого она одновременно и унижает, и славит, и учит пользе дела, и боится<sup>3</sup>.

У Баратынского этот внутренний конфликт предстает в очень многообразных формах и разных, порой прямо противоположных разрешениях. И мечта преодолевает земные заботы:

Прощай, владенье грустной были,  
Меня смущавшее досель,  
Я от твоей бездушной пыли  
Уже за тридевять земель.

*Бесенок*

И суета одолевает поэзию:

Так мгновенные создания  
Поэтической мечты  
Исчезают от дыханья  
Посторонней суеты.

*Чудный град порой сольется...*

Но ведь и сама противоположность этих решений не может не стать предметом лирического осмысления.

Словом, конфликт все более и более углубляется, проясняется не только взаимосвязанность мечты и действительности, но и собственная раздвоенность в каждом из этих «миров». И даже если развести противоречие между «для духа нет оков» и «самым духом мы рабы» на две стадии человеческого развития или, как в раннем стихотворении Баратынского, «две доли»: «кипящих юношей» и «испытывающих судьбину», — то еще острее встанет вопрос о том, как же связаны эти стадии в «полном и ясном изображении жизни»: в том «полном описании», которое, по Баратынскому, «есть в то же время и самое верное» в противоположность «истинам относительным, которых отдельное выражение внушает должное понятие» (431).

Критикуя «прежних романистов» за то, что «одни выражают только физические явления человеческой природы, другие видят только ее духовность», поэт утверждает: «Нужно соединить оба рода в одном. Сблизив явления, мы представим их в новом порядке, новом свете» (497).

Баратынский не написал романа, но установку эту он осуществил в своей зрелой лирике. Действительно, многое, существовавшее по отдельности в разных произведениях, сводится воедино в анализируемом стихотворении. Общая антитеза толпы и поэтов, «раскованной мечты» и посторонних ей «людских сует» сразу же порождает две другие: и у толпы, и у поэтов выявляется своя, вполне аналогичная раздвоенность мира с противоположными оценками «составных частей» — реального «тревожного дня» и фантастической «волшебной тьмы». Энергичный и бесстрашный ход размышления не только расчленяет, но и в еще большей степени углубляет первоначальное противоречие: «нагой меч» и «острый луч» мысли в одном случае обращает в призрак «возмущенный мрак», а в другом — делает все дневные заботы моментально исчезающим обманом. Стало быть, и в том и в другом случае страх исчезает. «Толпе нечего бояться в незнакомом ей мире творчества: едва она узнает его, как исчезнет пугавший ее призрак... А земная забота только кажется исполненной, пока ее не коснулась "нетрепетная рука". И тому, кто не дрогнет, откроются врата в знакомую "обитель духов", новые пути в мир творчества»<sup>4</sup>, — разъясняет смысл этого противопоставления Л.Г. Фризман.

Сказано верно — страх, безусловно, исчезает. Но что остается? Исчезает, сливается с пустотой призрак страха или весь призрачный мир волшебных грез, боязнь забот и тревог или сам тревожный день земной жизни? Что оказывается иллюзорным: страх или его причина — самый мир поэтической мечты или в другом случае — «юдовый мир явлений»?

Вслушаемся, всмотримся в текст поэтического размышления, в его строение, композиционную организацию стихотворения. И начнем наш путь с внешних очертаний его ритмической композиции.

Две десятистрочные части стихотворного текста одновременно и равны и противоположны друг другу. Первая графически расчленена на шестистишие и четверостишие. Вторая, графически не расчлененная, ритмико-синтаксически делится на аналогичные доли, следующие друг за другом в обратном порядке. Эта «зеркальность» усиливается зеркальным же чередованием разностопных ямбических сочетаний в каждом звене. Таким образом, стихотворение представляет собой кольцевую ритмическую композицию:

$$\begin{array}{cccc} (4+2) & - & (3+1) & - & (3+1) & - & (2+4) \\ Я_6 Я_4 & & Я_4 Я_6 & & Я_6 Я_4 & & Я_4 Я_6 \end{array}$$

В четверостишиях при аналогичном следовании стиховых групп одного размера меняются местами размеры (Я4 — Я6, Я6 — Я4), а в шестистишиях зеркальность полная: и объединения разностопных строк (4 — 2, 2 — 4), и чередование размеров (Я6 — Я4, Я4 — Я6), и вся эта прямая и обратная симметрия образует вместе с тем четкое ритмическое кольцо со строгим соблюдением всех правил классического альтернанса (чередования мужских и женских рифм) в этом равенстве «неравных» строф.

Проступающий в этих внешних очертаниях целого композиционно организующий принцип подобия противоположностей проявляется в макро- и в микроэлементах стихотворения. Особенно характерна в этом смысле первая строка. Сочетание цезурного и междустрочного переносов подчеркивает расчленение строки сначала на два полустишия, а затем второго полустишия в свою очередь на две «половинки», в различных отношениях и подобных и противоположных одновременно: одинаковый слоговой объем — разная акцентная структура; грамматический параллелизм — противоположные родовые признаки; звуковой повтор согласных (рнт-трн) — отличия по звуковому составу, особенно по характеру «передних» и «непередних» гласных (и-е-е, а-а). Это «приветен, но страшна» при явном лексическом и синтаксическом противопоставлении образует столь же явное семантическое и интонационное

единство. В нем наиболее отчетливо первичное проявление внутренне противоречивого смыслового целого.

Вся первая строфа стихотворения разделяется на подобные трехстрочные «половинки». Обе они сходны по лексико-стилистическому составу: традиционные для романтических элегий и посланий метафоры («раскованной мечты видений своевольных», «легкокрылых грез», «волшебной тьмы») и прямые оценочные определения тревожного дня, безмолвной ночи, людских сует и юдольных забот. Но порядок следования этих лексико-стилистических элементов противоположен, наиболее близки последняя строка первого трехстишия и следующая за ней первая строка трехстишия второго.

Противоположны эти «половинки» и по характеру ритмико-интонационного движения — прежде всего по соотношению интонационно-синтаксической протяженности или, по выражению Б.М. Эйхенбаума<sup>5</sup>, «амплитуды» фраз и их частей. Расширению интонационной амплитуды в первых трех строках шестистопного ямба противостоит ее энергическое сужение — переход к четырехстопным строкам, разделенным на полустишия с нарастающим параллелизмом: сначала только ритмическим («Видений дня боимся мы»: (◡ — ◡ — / ◡ — ◡ —), а потом и синтаксическим, и лексико-семантическим, смысловым («Людских сует, забот юдольных»). Еще более нарастает внутренняя расчлененность, вплоть до расщепления только что приведенной последней строки на четыре ямбические доли с однотипными мужскими словоразделами (◡ — / ◡ — / ◡ — / ◡ — ◡).

Новая строфа — и новая противоположность, обратное движение от четырехстопных строк к шестистопным, и новый виток: не сужения, а расширения интонационной амплитуды. И дело не только в перемене мест четырехстопного и шестистопного ямба — меняется качество преобладающего здесь четырехстопника. В полнударных ямбических строках первой строфы наиболее сильными были ударения на четвертом и восьмом слогах, а теперь перед нами две из трех четырехстопных строк с безударным четвертым слогом, и акцентными центрами в этом звене являются второй и восьмой слоги. Как пока-

зали стиховедческие исследования<sup>6</sup>, такая ритмическая структура характерна для ямба XVIII в. и особенно для одического четырехстопника. Вообще, если ритмика первой строфы соотносится по преимуществу с романтическими элегией и посланием (вольный ямп с преобладанием шестистопной основы), то во второй явно преобладают четырехстопные строки, соотносимые с типом ритмического движения классической оды. Аналогичные изменения происходят и в лексико-стилистической тональности этих стихов (характерны «возмущенный мрак» и «призрак» второй строфы), и в нарастающей образности, метафорической насыщенности, в сопряжении «далековатых идей»<sup>7</sup> (типа «ужас улыбнется»).

А дальше снова первые четыре строки третьей — заключительной — строфы четко и симметрично контрастируют с только что рассмотренным четверостишием. Вместо начальных трех строк четырехстопника с одической доминантой на первом икте (сильном слоге) — одна, но конечная и принципиально иной ритмической структуры; вместо одной шестистопной строки с пропуском первого схемного ударения — три с неизменно ударным зачином. При переключках традиционных для романтической лирики «благодатных Фей» и «легкокрылых грез» здесь в то же время сохраняются метафорическая насыщенность и образная контрастность, свойственные стихам предшествующего четверостишия. «Заочный мир», «неосязаемые вести» — совсем иная смысловая стихия, нежели «баловень» или «семьянин», к «заочному миру» гораздо ближе «призрак» второй строфы.

Так уже самое начало заключительной части стихотворения заставляет перейти к осознанию еще одного композиционного организующего принципа. По аналогии с музыкальными композициями этот принцип можно назвать суммированием — особого рода объединением всего ранее расчлененного. Наиболее явным его выражением является переход от графически расчлененных шестистишия и четверостишия к десятистишию с зеркальной симметрией компонентов. Но это лишь внешнее проявление общего композиционного организующего

принципа: он охватывает различные слои целого.

Почти все ритмические формы и четырехстопного, и шестистопного ямба, соотносимые с традициями оды и романтической элегии и взаимодействующие друг с другом в первых двух строфах, снова проходят перед нами. Строка типического одического четырехстопника («Мужайся, не слабей душою») оказывается в окружении стихов, представляющих прямо противоположный тип ритмического движения, более характерный для поэзии 20–30-х годов XIX в. («неосязаемых властей! /<...>/ Перед заботою землею»). В первой строфе у стихов шестистопного ямба первое схемное ударение пропускается лишь в четвертом стихе. В шестистопном заключительном четверостишии ритмический порядок зеркальный: первое схемное ударение пропущено только в первом стихе.

Вполне вписываются в это направление ритмического развития и соотношения словоразделов и клаузул. В особенно строгом и в то же время зеркально симметричном порядке следуют клаузулы: в первом шестистишии четыре мужские и две женские (ааБввБ); в последнем шестистишии — четыре женские и две мужские (ААбВВб). Заключительное шестистишие ближе всего к последним шести стихам классической одической строфы, отличие лишь одно, но очень характерное: все женские клаузулы сходнозвучны, их объединяет общая рифма (в оде: ...ВВгДДг, у Баратынского: ...ВВгВВг). Таким образом, энергия рифменных связей нарастает к финалу.

В итоговом десятистишии соединяются различные лексические планы, стилистические тональности, образные структуры. Здесь и прямые лексические повторы «мечты» и «забот» первой строфы, и «исчезнет» второй, и соединение традиционной романтической фразеологии с торжественными славянизмами классической оды, описательных перифраз и прямых оценок, метафорической выразительности и пластической изобразительности. Особенно интересно «суммирование» символизации и пластики, так что эти образные противоположности не просто соединяются, но и своеобразно уравниваются в финале. Сопоставим, например:

Ощупай возмущенный мрак —  
Исчезнет, с пустотой сольется  
Тебя пугающий призрак,  
И заблужденье чувств твой ужас улыбнется.

Коснися облака нетрепетной рукою —  
Исчезнет, а за ним опять перед тобою  
Обители духов откроются врата.

Перед нами своего рода живые картины, представляющие действия мыслящего человека. Но пластическая основа, оживляющая традиционные символы финальной строфы, оказываются гораздо более естественной, а ее образность если не вполне однородной, то, по крайней мере, определенной по своей стилевой доминанте. Она наиболее отчетливо соотносится с одической традицией: свидетельство тому — сходство с одической строфой, черты ораторского периода, лексики и тональности «высокого стиля» — тональности не только в узкостилистическом значении, но и в плане общей интонационно-смысловой атмосферы высокого размышления.

Казалось бы, здесь можно предложить убедительную трактовку итога, основанную на первом осмыслении этого доминирующего тона и нарастающей гармонизации стихового строя в оптимистическом финале. Речь как будто идет о безусловном торжестве духа над суетой, «заботою земною». Но не забудем о том, что перед нами не только противостояние, но и подобие противоположностей. Ведь первая и вторая десятистрочные части стихотворения столь же контрастируют, сколь и приравняются друг к другу, смыкаясь, как мы видим, в удивительном по четкости ритмическом и даже рифмическом круге — кольцевой композиции.

Каков же смысловой итог этого подобия противоположностей? На вершине утверждения и надежды, у самих «врат» духовного мира происходит художественное возвращение к начальной точке. Не превращается ли столь явное композиционное кольцо в заколдованный круг, в котором остается только беспрерывно «вертеться»

от одной антитезы к другой? Можно считать, что одинаково исчезают и «забота земная» (о чем речь в финале), и волшебный мир поэтической мечты (о чем речь в первой части стихотворения). Если так, то оба эти мира — и дневной, и ночной — оказываются равно иллюзорными. Антитеза «поэт — толпа» оказывается непреодолимой: у каждой стороны — свои страхи, свои радости, свои победы, именно свои, не те, что у другой. Два разных мира сходны, но никак между собой не сообщаются. Толпе — «забота земная», поэту — «обитель духов», а все иное может быть превращено сознанием (сознанием толпы или сознанием поэта) в нечто призрачное, исчезающее. В то же время можно настаивать на том, что «земная забота» или «обитель духов» исчезают лишь для субъективного сознания (поэта или толпы), но это еще не значит, что они перестают существовать объективно.

Можно привести и еще доводы в пользу таких различных трактовок. И в то же время эти разные логические выводы вызывают, на мой взгляд, равную внутреннюю неудовлетворенность: кажется, круг «распрямился» в линию, по этой прямой можно двигаться и в ту и в другую — прямо противоположную — сторону, но внутреннее пространство утеряно. А ведь именно там, во внутреннем движении и внутреннем порядке, воплощается живая жизнь, жизнь человеческой мысли, несводимой, конечно, к чисто логическим итогам так же, как не сводима целостность мыслящего человека к теоретическим и практическим результатам рассуждения.

Не зря ли, однако, проделан весь путь, если и после рассмотрения всех повторов и контрастов, соответствий и взаимосвязей в композиционной организации текста мы по существу возвращаемся к исходным вопросам и возможности вроде бы равно обоснованных и не вполне удовлетворительных ответов на них?

Значит, надо идти дальше: ведь композиция — это объединяющее взаимодействие всех значимых элементов всех структурных слоев в последовательном развертывании целого, и самое трудное — перейти от множества внешних соответствий к единству внутренней связи все-



го того, о чем говорится в произведении, и того, как оно построено, как разворачивается перед читателем и слушателем, — осуществить эту глубинную связь.

Впрочем, уместно ли здесь слово «осуществить»? Разве не осуществлена эта связь раз и навсегда в 1839 г. Е.А. Баратынским в созданном им стихотворении? Конечно, осуществлена, но осуществлена *поэтически*, не как готовый результат, который подлежит только разъяснению, а как воссозданный творческий процесс. Постигание его смысла и результатов невозможно без человеческой, читательской субъективности, которая снова дает реальное существование и жизненное значение лишь вновь открываемому единству мысли, чувства, слова и звука.

Лексические контрасты и грамматические параллелизмы, симметричные соотношения клаузул и рифм могут и должны быть точно описаны. Но, например, воплощение смысла в рифме и обращение рифмы в непосредственно воспринимаемый смысл, приносящий «ласку» и весть о спасении, — это может произойти только в том единстве творчества-сотворчества, которое устанавливает поэтическое произведение. Воссоздание этого смысла в рифме не есть, конечно, его создание, но оно не есть и только описание и истолкование его как физического, лингвистического или какого-либо иного объекта. Смысл этот объективен, но не объектен, не мною — читателем — этот смысл создан, но я причастен к его существованию и отвечаю за утверждаемую смысловую определенность, которая постигается в двунаправленности углубления в поэтический текст и самоуглубления.

Филолог — это читатель-«самоед», это самоанализирующий читатель, и для него осознание необходимого субъективного момента во всех предлагаемых трактовках и интерпретациях смысла поэтических произведений — мощный стимул преодоления односторонней читательской субъективности. Не изгнания или уничтожения, а преодоления односторонности только своего «я» в поисках встречи с творческой субъективностью поэта. И ведь это Баратынскому принадлежит гимн рифме, заключаю-

щий «Сумерки», это он сравнил ее с «живой ветвью», которую приносит библейский голубь:

Своею ласкою поэта  
Ты, рифма! радуешь одна.  
Подобно голубю ковчега,  
Одна ему, с родного берега,  
Живую ветвь приносишь ты.  
Одна с божественным порывом  
Миришь его твоим отзывом  
И признаешь его мечты!

*Рифма*<sup>8</sup>

И если в ходе предшествующего анализа мы увидели, как в композиции поэтического текста «части», представляющие явные противоположности: толпу и поэта, мир земных забот и «обитель духов», — предельно разделены, противопоставлены и столь же предельно «срифмованы», уподоблены друг другу, то, может быть, это единство символического («отзыв») и практического, композиционно-организующего значения «рифмы»<sup>9</sup> открывает один из путей и становления, и понимания стилеобразующих принципов и смысла поэтического целого? Дополнительно укрепляет в этом предположении характерность для Баратынского двучастных композиций, «рифмующих» противоположности.

В «Сумерках» примеры такой композиционной организации можно найти не только в «Толпе тревожный день приветен, но страшна...», но и — не столь явные — в «Последнем поэте», «На что вы, дни» и некоторых других стихотворениях, в которых воссоздается «образ контрастного и единого в своей безысходности бытия» (И.Л. Альми)<sup>10</sup>. На вершине этого разлада «рифма» противоположностей заключает в себе тот отзвук «согласия» поэтического мира, которого лишена действительная жизнь:

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

Однако это не примирение или снятие безысходных противоречий, а особая форма их поэтического осмысления. Ведь герой этих и многих других стихотворений Баратынского — не «контрастное и единое в своей безысходности бытие», а познающая его мыслящая личность. Мысль — «нагой меч», «острый луч» — бесстрашно открывает и освещает противоположности, но поэтическое целое воссоздает «образ мысли», т. е. мыслящего человека и сам процесс размышления. Поэтическое воплощение остроты проникновения в разрыв заставляет противоположности неожиданно «откликнуться» друг другу.

Широко известны слова Баратынского: «Виланд, кажется, говорил, что ежели бы он жил на необитаемом острове, он с таким же тщанием отделявал бы свои стихи, как в кругу любителей литературы. Надобно нам доказать, что Виланд говорил от сердца... Наш бескорыстный труд докажет высокую моральность мышления» (519). Очень важна здесь связь «отделки стихов» на необитаемом острове и «моральности мышления». Поэзия и мысль предстают как объективные и абсолютные ценности, необходимо обращенные друг к другу: красота истины питает поэзию («я правды красоту даю стихам моим»), а единство правды и добра («моральность мышления») может быть выражено только в «отдельных стихах» — в красоте, объединяющей людей в бесстрашном и трудном раздумье, обращенном к миру.

Чтобы сделать еще один шаг в осмыслении необходимых связей «отделки стихов» и воплощения жизни мыслящей личности, вспомним, что композиционная организация стихотворения, основанная на «рифме» контрастов, сочетает в себе симметрию и равенство противоположностей со все более явным объединением — «суммированием» — всего расчленяемого в общем строе целого. Становясь стилеобразующим принципом, такое «суммирование» преобразует стихотворный текст в поэтическое воплощение именно *хода*, процесса размышления, его все более интенсивного углубления и включения всего осмысленного в этот бесконечный, неостановимый процесс.

Как пишет И.М. Семенко, «Баратынский не успокаивался ни на чем... Но именно в этом и заключалась сила

его духа, именно это наложило печать бесстрашия на поэзию Баратынского, сумевшего “улыбнуться ужасу”. Недаром в “Осени” способность испугаться отдана “играющему младенцу” и “ветреной младости”. Человек в лирике Баратынского наделен величайшим самообладанием. Силой своего высокого искусства он эстетически преображает жизнь, о несовершенстве которой скорбит...»<sup>11</sup>. Эта превосходная характеристика, однако, не вполне соответствует утверждению автора той же работы о «разрушении гармонического образа мира» у Баратынского. «Роковая скоротечность» человеческой жизни, дисгармония «людских сует», «забот юдольных», бессилие отдельной личности перед лицом незыблемых законов бытия включаются в сферу бесстрашного размышления, реализация которого в поэтическом слове несет в себе «бесконечное уважение к достоинству человека как человека». Эти слова Белинского о пафосе творчества Пушкина важны и для понимания поэзии Баратынского: обращенность к мировой гармонии и равнодостоинство на этой основе человека и мира — общая основа классической поэзии.

К диалектике дисгармонии и гармонии имеют существенное отношение и «рифменные» соответствия и всесторонняя — осознанная и неосознанная — «отделка стихов». Напряженность, энергия, многочисленные «перебои» и контрасты, взаимодействуя друг с другом во внутреннем строе стихотворения, в системе строгих ритмико-композиционных соответствий, образуют особого рода интонационную перспективу: она не только противостоит «разрушению гармонического образа мира», но и причастна к воссозданию гармонии целого — воссозданию в первую очередь интонационному, порождающему аналогию с музыкой. Не случайно в ответ на отзыв И. Киреевского: «Баратынский переносит нас в атмосферу музыкальную и мечтательно просторную» — Баратынский писал: «Твоя фраза заставила меня восторгнуться от радости, ибо это-то самое достоинство я подозревал в себе в минуты авторского самолюбия» (515).

Очень точно здесь связываются музыкальная атмосфера и простор. Совершенно отделанные стихи, вопло-

щая бесстрашное размышление, открывают не новую мысль, а новый мир, и это не просто эстетическое преобразование несовершенства жизни по индивидуальной творческой инициативе, а воссоздание объективно существующих, по мысли Баратынского, мирового порядка и мировой гармонии.

Бесстрашное движение мысли, вбирающее в себя и тем объединяющее все противоположности жизни и сознания, рождает не только субъективное ощущение единства мира: совершенная «отделка стихов», превращаясь в стиль поэтического произведения, призвана сделать это ощущение таким, чтобы оно могло быть передано другим людям (т. е. могло выйти за пределы «этого» субъективного сознания). Коль скоро такая цель оказывается достигнутой (в диалектическом единстве актов творчества и восприятия), бесстрашие мысли, способность претворить противоречия в гармонию, духовное единство людей становятся в представлении Баратынского реальностью. Такой — не логический, а онтологический — выход является развитием всеобъемлющего объединения, в котором углубление в трагически противостоящие друг другу противоположности бытия заставляет их «откликнуться» друг другу.

Так, ритмическое и рифмическое «кольцо» обращается в совершенный «музыкальный круг» с углубляющимся и расширяющимся, «растущим во все стороны» внутренним пространством, а бесконечное «верчение» преобразуется, подчиняясь «неосязаемой власти» таинственного мира гармонии, в осмысленное и высокое проявление этого мира.

«Выразить чувство, — говорил Баратынский, — это значит разрешить его...» (496). Это, безусловно, не примирение противоречий, не указание на внешний выход, а раскрытие новой внутренней перспективы в адекватной человеческому сознанию бесконечности мира. В рассматриваемом стихотворении совершенство художественного воплощения хода мысли и поведения мыслящего человека бесстрашно открывает кризисный разлад действительности и духа, которые по-своему исчерпывают все бытие. И это поэтически воплощенное открытие «разрешает в гармо-

нию», преображает и «земную обитель», и «обитель духов» в поэтическое целое. Финальное «откроются врата» переходит в этом целом из будущего в вечно настоящее — только открываются «врата», так сказать, не вовне, а внутрь, проявляя преображенный в «простор» целостный мир.

Мыслящий человек — основа этой художественной целостности. «Средоточие поздней лирики Баратынского, — пишет И.Л. Альми, — не личность в ее биографической многогранности, а некий персонифицированный интеллект. Напряженность и трагическая острота его поэзии — мука “страстей ума”, трагедия проклятых вопросов бытия. Отсюда — главный принцип стиля “Сумерек”: мысль подается не как “сиюминутное” открытие, а как вневременной итог общечеловеческих раздумий»<sup>12</sup>. В основном это верно, только стоило бы чуть-чуть смягчить оба противопоставления.

Во-первых, в стиле Баратынского воплощается движение, становление мысли как акт поведения мыслящего человека, как действительное сознание в его реальном обнаружении, как здесь и сейчас происходящее открытие и сознательное превращение (или, может быть, точнее: превращение в сознании) сиюминутного в вечно настоящее. Во-вторых, «персонифицированный интеллект» не вполне исключает личность. У Баратынского есть, пожалуй, не душевная, а *духовная индивидуальность*. Ведь «моральность мышления» неразрывно связана с тем, что поэт называл «углубиться в себе», а это углубление преодолевает индивидуально-частные интересы и особенности, но не исключает личности — носителя мысли, субъекта поэтического целого, проявляющего себя в стиле. И стилевое единство поэтического произведения воссоздает уже не просто мысль, а единую и цельную жизнь размышляющего человека, его живое слово, здесь и сейчас высказанное и непременно услышанное.

«Отделка стихов» на необитаемом острове — это не только надежда на «далекого потомка», но и реальное общение. «Сношение душ» человека с человеком происходит не только при помощи поэзии, но и в поэзии, происходит как внутреннее событие создаваемой произведением

художественной целостности. Характерна в этом смысле двусмысленность памятных всем стихов Баратынского:

Мой дар убог, и голос мой не громок,  
Но я живу, и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах; как знать? душа моя  
Окажется с душой его в сношение...

Ритмико-синтаксические связи интонационно присоединяют «в моих стихах» к предшествующей и к последующей фразам, такое совмещение в «стихах» и бытия поэта, и «сношения душ» формирует новое смысловое единство и делает эти слова особенно выразительным проявлением творческих принципов Баратынского. Поэтическая «отделка» человеческого стремления «мысль разрешить», возведение его в «перл создания» открывает глубинное неодинокство мыслящего человека даже на необитаемом острове.

Пронизывающий и анализируемое стихотворение, и многие другие произведения философской лирики Баратынского пафос безбоязненного размышления о коренных проблемах бытия имеет несомненный конкретно-исторический смысл. Не случайно необходимость доказать высокую «моральность мышления» Баратынский связывал с тем, что николаевская Россия стала для передовой мыслящей интеллигенции «необитаемым островом» (519). По справедливому замечанию Л. Гинзбург, тема поздней лирики Баратынского — «трагическое самосознание человека, изолированного, отторгнутого от общих ценностей»<sup>13</sup>. Катарсис этой поэтически воплощенной трагедии — «выход» к ценностям всеобщим, к высшей ценности единого, бесконечного и целостного мира, которым порождается и который отражает поэзия.

В поэтическом слове существует «всеоживляющая связь» людей, а ее предпосылкой являются «одинокое мучение и искания»<sup>14</sup> поэта в реальной действительности. Об этом «жизненном подвиге» сам Баратынский прекрас-

но написал Плетневу «Примись опять за перо не изменяй своему назначению Совершим с твердостью наш жизненный подвиг Дарование есть поручение Должно исполнить его, несмотря ни на какие препятствия» (496)

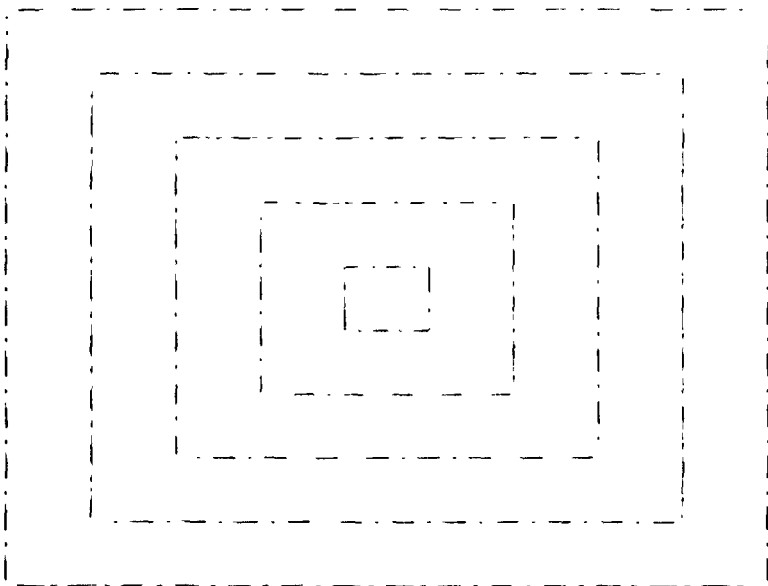
### Примечания

- <sup>1</sup> Баратынский Е А Стихотворения Поэмы Проза Письма М, 1951 (в тексте в скобках приводятся ссылки на это издание с указанием страницы)
- <sup>2</sup> Пастернак Б Воздушные пути М, 1982 С 272–273
- <sup>3</sup> См Корман Б Метод и материал Стихотворение А С Пушкина «Поэт и толпа» и романтическая традиция // Корман Б Лирика и реализм Иркутск, 1986
- <sup>4</sup> Фришман Л Г Творческий путь Баратынского М, 1966 С 107
- <sup>5</sup> См Эйхенбаум Б М Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б М О поэзии Л, 1969 С 359
- <sup>6</sup> Об этом см Тарановский К О ритмической структуре русских двусложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы Л, 1972 С 420–428
- <sup>7</sup> Ломоносов М В Полное собрание сочинений В 10 М, 1952 Т 7 С 111
- <sup>8</sup> См анализ этого стихотворения и символики «отзыва» у Баратынского в кн Боcharов С О художественных мирах М, 1985
- <sup>9</sup> Беру в кавычки это слово, чтобы подчеркнуть широкое — именно композиционно-организующее — его значение, объединяющее и рифму ситуации, и рифму строф, а не только звуковой повтор, отмечающий границы ритмических рядов
- <sup>10</sup> Поэтический строй русской лирики Л, 1973 С 110
- <sup>11</sup> Семенко И М Поэты пушкинской поры М, 1970 С 29
- <sup>12</sup> Вопросы литературы Владимир, 1976 Вып 9 С 71
- <sup>13</sup> Гинзбург Л О лирике Л, 1974 С 91
- <sup>14</sup> Блок А Собрание сочинений В 8 т М, Л, 1962 Т 5 С 616

Печатается по изданию Гиришман М М «Толпе тревожной день приветен, но страшна» Е А Баратынского // Гиришман М М Литературное произведение Теория и практика анализа М 1991 С 105–119



## II



Анализ стиля

## Предисловие

Стиль — одна из центральных категорий литературоведения, понимание которой углубляется с развитием науки. Именно в нем проявляет себя «лица необщее выражение» поэта. Не говоря здесь специально о теории стиля, сосредоточим внимание на том, что важно для практики анализа лирического стихотворения.

В 1920-е годы возник и начал развиваться отдельный раздел науки — стилистика. По В.М. Жирмунскому, «стилистика есть учение о поэтическом языке в узком смысле слова, своего рода поэтическая лингвистика: она рассматривает применение фактов языка к художественному заданию. Сюда относится поэтическая фонетика, или учение о благозвучии (эвфония, и, как основная часть ее, метрика); поэтическая семасиология, или учение о художественном пользовании смыслом слов («учение о тропах» традиционной стилистики); поэтический синтаксис (или традиционное учение о фигурах речи — С.Б.); наконец, вопросы, связанные с художественным использованием исторических наслоений в языке (архаизмы, неологизмы, варваризмы, провинциализмы и т. д.» (*Жирмунский В.М. Композиция лирических стихотворений // Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 434*).

Впоследствии эвфонию начали чаще относить непосредственно к стиховедению, а собственно стилистика

обогадилась разделом «поэтическая грамматика» (см. статью Р.О. Якобсона в настоящем издании).

Своеобразную позицию в интересующем нас вопросе занимал Б.И. Ярхо. По его определению, «стилистика оперирует стилем, то есть формой слова в его отношении к значению. Она изучает применение для эстетических целей всех лингвистических категорий» (Ярхо Б. Простейшие основы формального анализа // *Ars poetica*. М., 1927. С. 12–13). Согласно такому пониманию в стилистику входит: фигурация (фигуры фонетические, морфолого-синтаксические, лексические и семантические), т. е. все, что названо Жирмунским (помимо исторических наслоений в языке). Но, сверх того, Ярхо включает в этот раздел науки стилистическую композицию (типологию стиля: «цветистый», «строгий» и т. д.) и стилистические жанры (парафраза, пародия, стилизация, перевод) (Ярхо Б. Методология точного литературоведения // *Контекст-1983*. М., 1984. С. 218–220).

Идеи Ярхо поздно вошли в научный оборот, и современная практика анализа лирического произведения в основном оперирует категориями поэтической грамматики, лексики, фигур (поэтического синтаксиса) и тропов (поэтической семантики или семантики словесного образа). Понимание словесного образа должно быть оговорено особо, и это вызвано непроясненностью и многозначностью данной категории.

Попытку прояснения ее предпринял в свое время Б. Ярхо. Он считал, что художественный образ — это единица поэтики подобно тому, как фигура — единица стилистики, а стих (колон) — фоника. По формулировке ученого, «образ есть такое значение слова, которое вызывает представление о чувственном или эмоциональном восприятии». Для достижения терминологической строгости ученый предлагал отличать образ от символа, который он называл «заменяющим или дополняющим образом»: «Символ я определяю как образ, отсутствующий (в своем прямом смысле) в реальности, созданной автором, и служащий ему только для живописания другого образа». Так, во фразе «Горбунок летит стрелою» «Горбунок» — образ, а «стрелою» — символ. По Ярхо, методологическая ошибка состо-

ит в том, что «символы часто недостаточно отделяют от тех стилистических приемов, коими они вводятся (сравнения, антитезы, семантические тропы)» (Там же. С. 221).

Помимо подчеркнутой ученым чувственности и эмоциональности образа, с ним издавна привыкли связывать и особого рода «расширение смысла». Уже в античности слова, использованные в широком и непрямом значении, получили название тропов; были описаны их виды и типы, главными из которых являются тропы метафорические и метонимические. В России деление тропов на эти два класса было утверждено авторитетом А.А. Потебни (*Потебня А.А. Из записок по теории словесности*. Харьков, 1862), а позже на этой основе В.М. Жирмунским была выдвинута идея метафорического и метонимического стилей (*Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика*. Л., 1971). В целом до сегодняшнего дня «образность» слова более или менее прямо идентифицируется с его тропеичностью.

Новые подходы к словесному образу обозначились в трудах А.А. Потебни и А.Н. Веселовского.

Потебня предложил назвать образом «внутреннюю форму» слова (его ближайшее этимологическое значение или то представление, которое легло в основу слова при его образовании). Слова, в которых сохранилась осязаемая внутренняя форма, ученый назвал поэтическими (таково, например, «окно», корень которого содержит представление о глазе — око), а слова со стершейся внутренней формой — прозаическими.

Позже переосмысленная потебнианско-гумбольдтовская идея внутренней формы стала основанием для разграничения поэтического и практического языка. По Г.О. Винокуру, специфическая особенность поэтического языка состоит в том, что «действительный смысл художественного слова никогда не замыкается в его буквальном смысле... основная особенность поэтического языка как особой языковой функции как раз и заключается в том, что это “более широкое” или “более далекое” содержание не имеет своей собственной раздельной звуковой формы, а пользуется вместо нее формой другого, буквально понимаемого содержания. Таким образом, фор-

мой здесь служит содержание. Одно содержание, выражающееся в звуковой форме, служит формой другого, не имеющего особого звукового выражения. Вот почему такую форму часто называют внутренней формой» (*Винокур Г.О. Понятие поэтического языка // Винокур Г.О. Филологические исследования. М., 1990. С. 142*).

В другом — историческом — плане расширил представление о словесном образе А.Н. Веселовский. До него исследователи образно-языковых форм (начиная от авторов древнегреческих риторик и поэтик) исходили из убеждения в принципиальной одноприродности («фигуральности») поэтического языка на всем протяжении его истории; возможность существования качественно иных, «нефигуральных» по своей природе (не знающих деления на прямой и переносные смыслы, т. е. принципиально не тропеических) типов образа в расчет не принималась. Веселовский же открыл, что в художественной традиции существуют два качественно различных и разнотадимальных образных языка — параллелизм и троп, которые имеют разную семантику и модальность (*Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940*).

Как ни парадоксально, это фундаментальное открытие ученого менее всего освоено нашей наукой. Продолжающееся весьма интенсивно изучение тропов до сих пор не учитывает уже выработанного исторического взгляда на них и исходит из представления о внеисторическом и универсальном характере этого образного языка. Лишь в трудах О.М. Фрейденберг, И.Г. Франк-Каменецкого, А.Ф. Лосева настойчиво проводится мысль об историчности тропов и их качественном отличии от мифологической образности.

Параллелизм же, открытый как факт поэтики еще в XVIII в., тоже не осознан как особый исторический тип образного языка и обычно воспринимается как стилевая примета фольклора и древней литературы. Поэтому введение в научный оборот открытия Веселовского и использование семантических различий параллелизма и тропа в практике анализа лирического произведения представляется перспективным и актуальным.

# 1. Поэтическая грамматика

*Р. О. Якобсон*

## Поэзия грамматики и грамматика поэзии

И глагольных окончаний колокол  
Мне вдали указывает путь.

*О. Мандельштам*

### I. Грамматический параллелизм

На склоне тридцатых годов редакторская работа над сочинениями Пушкина в чешском переводе наглядно показала мне, как стихи, думалось бы тесно приближающиеся к тексту русского подлинника, к его образам и звуковому ладу, зачастую производят сокрушающее впечатление глубокого разрыва с оригиналом в силу неумения или же невозможности воспроизвести грамматический строй переводимого стихотворения. Становилось все ясней: в поэзии Пушкина путеводная значимость морфологической и синтаксической ткани сплетается и соперничает с художественной ролью словесных тропов, нередко овладевая стихами и превращаясь в главного, да-

же единственного носителя их сокровенной символики. Соответственно в послесловии к чешскому тому пушкинской лирики нами было отмечено, что «с обостренным вниманием к значению связана яркая актуализация грамматических противопоставлений, особенно четко сказавшаяся в пушкинских глагольных и местоименных формах. 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. Едва ли возможно сыскать пример более изощренного поэтического использования флексивных средств»<sup>1</sup>.  
<...>

Необходимая, принудительная роль, принадлежащая в речи грамматическим значениям и служащая их характерной отличительной чертой, была обстоятельно показана языковедами, особенно Боасом<sup>2</sup>, Сепиром (гл. V) и Уорфом<sup>3</sup>. Если дискуссия о познавательной роли и ценности грамматических значений и о степени отпора научной мысли против давления грамматических шаблонов все еще остается открытой, одно несомненно: из всех областей речевой деятельности именно поэтическое творчество наделяет «языковые фикции» наибольшей значимостью.

Когда в заключении поэмы «Хорошо!» Маяковский пишет — *и жизнь | хороша, || и жить | хорошо ||*, то едва ли следует искать какое-либо познавательное различие между обоими сочиненными предложениями, однако в поэтической мифологии языковая функция субстантивированной и тем самым опредмеченной деятельности вырастает в образ процесса самого по себе, жизни как таковой, деятельности, метонимически обособленной от деятелей, «абстрактное взамен конкретного», как в тринадцатом веке определил такую разновидность метонимии англичанин Гальфред в замечательном латинском трактате о поэзии<sup>4</sup>. В отличие от первого предложения с его

именем существительным и согласованным именем прилагательным женского рода, легко поддающегося персонализации, второе из двух сочиненных предложений с инфинитивом несовершенного вида и сказуемостной формой безличного, среднего рода дает протекающий процесс без всяких намеков на ограничение или овеществление и с навязчивой возможностью предположить или подставить «дательный деятеля».

Повторная «грамматическая фигура», которую, наряду с «звуковой фигурой», Джеральд Гопкинс, гениальный новатор не только в поэзии, но и в поэтике, рассматривал как основоположный принцип стиха<sup>5</sup>, особенно наглядно проявляется в тех стихотворных формах, где грамматический параллелизм, объединяющий смежные строки в двустишия, а факультативно в группы большего охвата, близок к метрической константе. Вышеприведенное сепировское определение всецело применимо к таким параллельным рядам: «в действительности перед нами одно и то же основное предложение с различием в одной лишь материальной утвари».

Среди монографий, посвященных литературным примерам регулярного параллелизма, например, вопросу парных словосочетаний в древнеиндийской поэзии<sup>6</sup>, в китайском<sup>7</sup> и в библейском стихе<sup>8</sup>, ближе всего подошли к лингвистической проблематике параллелизма труды Штейница<sup>9</sup> и Аустерлица<sup>10</sup> по финно-угорскому фольклору, а также новейшая работа Поппе о параллелизме в монгольской устной поэзии<sup>11</sup>, тесно связанная с подходом Вольфганга Штейница. Книга последнего, полная новых наблюдений и выводов, поставила наблюдателям ряд новых принципиальных вопросов. Подвергая анализу те фольклорные системы, которые с большей или меньшей последовательностью пользуются параллелизмом как основным средством вязки стихов, мы узнаем, какие грамматические классы и категории способны друг другу соответствовать в параллельных строках и, следовательно, расцениваются данным языковым коллективом как близкие или эквивалентные. Изучение поэтических вольностей в технике параллелизма, подобно разбору



правил приблизительной рифмовки, дает объективные показания о структурных особенностях данного языка (ср., например, замечания Штейница о нередких сопоставлениях аллатива с иллативом и претерита с презенсом в парных карельских строках и, обратно, о несопоставимых падежах и глагольных категориях). Взаимоотношение синтаксических, морфологических и лексических соответствий и расхождений, различные виды семантических сходств и смежностей, синонимических и антонимических построений, наконец, типы и функции «холостых строк» — все эти явления требуют систематического исследования.

Многообразны семантическое обоснование параллелизма и его роль в композиции художественного целого. Простейший пример: в бесконечных путевых и рыболовных песнях кольских лопарей два смежных лица совершают одинаковые действия и служат как бы стержнем для автоматического, бессюжетного нанизывания таких самодовлеющих парных формул:

Я Катерина Васильевна, ты Катерина Семеновна;  
У меня кошелек с деньгами, у тебя кошелек с деньгами;  
У меня сорока узорчатая, у тебя сорока узорчатая;  
У меня сарафан с хазами, у тебя сарафан с хазами и т. д.<sup>12</sup>

В русской повести и песне о Фоме и Ереме оба злополучных брата служат юмористической мотивировкой для цепи парных фраз, пародирующих параллелизм, типичный для русской народной поэзии, обнажающих его плеоназмы и дающих мнимо различительную, а в действительности тавтологическую характеристику двух горбогатырей путем сопоставления синонимичных выражений или же параллельных ссылок на тесно смежные и близко схожие явления (ср. обзор вариантов у Аристова)<sup>13</sup>:

Ерему в шею, а Фому в толчки!  
Ерема ушел, а Фома убежал,  
Ерема в овин, а Фома под овин,

Ерему сыскали, а Фому нашли,  
Ерему били, а Фоме не спустили.  
Ерема ушел в березник, а Фома в дубник.

Различия между сопоставляемыми выступлениями обоих братьев лишены значимости, эллиптическая фраза «Фома в дубник» вторит полной фразе «Ерема ушел в березник», оба героя одинаково бежали в лес, и если один из них предпочел березовую рощу, а другой — дубовую, то только потому, что *Ерёма* и *берёзник* — равно амфибрахийи, а *Фомá* и *дубник* — оба ямбы, такие сказуемые, как «Ерема не докинул, а Фома через перекинул», в свою очередь оказываются, по сути дела, синонимами, сводясь к общему знаменателю — «не попал». В терминах синонимического параллелизма описаны не только братья, но и все, что их окружает: «Одна уточка белешенька, а другая-то что снег». Наконец, там, где синонимия спадает, вторгаются паронимические рифмы: «Сели они в *сани*, да поехали *сами*». <...>

В диалоге «О происхождении красоты» (1865), ценнейшем вкладе в теорию поэзии, Гопкинс отмечает, что при всем нашем знакомстве с каноническим параллелизмом библейского образца, мы в то же время не отдаем себе отчета в той важной роли, которую играет параллелизм и в нашем поэтическом творчестве: «Когда она будет впервые показана, мне думается, каждый будет поражен». Несмотря на единичные рекогносцировочные рейды в область поэтической грамматики<sup>14; 15; 16</sup>, роль «грамматической фигуры» в мировой поэзии всех времен по-прежнему остается сюрпризом для литературоведов, хотя первое указание было сделано Гопкинсом без малого сто лет тому назад. В античных и средневековых опытах различия между лексическими тропами и грамматическими фигурами, правда, есть намеки на вопрос поэтической грамматики, но и эти робкие начатки оказались в дальнейшем забыты. Между тем словесный параллелизм, сопоставляющий мать, наказывающую дочь, либо в порядке *изоколона* (*парисосиса*) — с кошкой, ловящей мышь, или же с машиной, моющей белье, либо в форме *поли-*

птотона — с матерью, наказавшей дочерей, продолжает в утонченных и прихотливых обликах владеть стихами.

Согласно формулировке, предложенной в наших недавних разысканиях о поэтике в свете лингвистики<sup>17</sup>:<sup>18</sup>, поэзия, налагая сходство на смежность, возводит эквивалентность в принцип построения сочетаний. Симметричная повторность и контраст грамматических значений становятся здесь художественными приемами. <...>

## II. Поэзия без образов

По свидетельству Вересаева, ему иногда казалось, что «образ — только суррогат настоящей поэзии»<sup>19</sup>. Так называемая «безобразная поэзия», или «поэзия мысли», широко применяет «грамматическую фигуру» взамен подавляемых тропов. И боевой хорал гуситов, и пушкинское «Я вас любил...» являются наглядными образчиками монополии грамматических приемов, тогда как примером сложного соучастия обеих стихий может послужить вышеназванное стихотворение Марвела [«To His Coy Mistress». — *Сост.*] или насыщенные тропами стансы Пушкина «Что в имени тебе моем», контрастирующие в этом отношении со стихами «Я вас любил», хотя оба послания были написаны в том же году и, по-видимому, оба были одинаково посвящены Каролине Собаньской<sup>20</sup>. Нередко метафорический план стихотворения оказывается противопоставлен его фактическому плану путем четко сопутствующего контраста между грамматическим составом обоих рядов: именно на таком контрасте построено «Прошное» Норвида.

Стихи «Я вас любил...» неоднократно цитировались литературоведами как выпуклый пример безобразной поэзии. Действительно, в их лексике нет ни одного живого тропа, и мертвая, вошедшая в словарный обиход метафора — «любовь угасла», разумеется не в счет. Зато восьмистишие насыщено грамматическими фигурами, но именно этой существенной черте его фактуры не было уделено надлежащего внимания.

Я вас любил: любовь еще, быть может,  
В душе моей угасла не совсем;  
Но пусть она вас больше не тревожит;  
Я не хочу печалить вас ничем.  
Я вас любил безмолвно, безнадежно,  
То робостью, то ревностью томим;  
Я вас любил так искренно, так нежно,  
Как дай вам бог любимой быть другим.

Стихотворение поражает уже самым отбором грамматических форм. Оно содержит 47 слов, в том числе всего 29 флексивных, а из них 14, т. е. почти половина, приходится на местоимения, 10 на глаголы и только пять остальных на существительные отвлеченного, умозрительного характера. Во всем произведении нет ни одного прилагательного, тогда как число наречий достигает десяти. Местоимения явственно противопоставлены остальным изменяемым частям речи, как насквозь грамматические, чисто реляционные слова, лишенные собственно лексического, материального значения. Все три действующих лица обозначены в стихотворении единственно местоимениями: *я in recto*, а *вы* и *другой in obliquo*. Стихотворение состоит из двух четверостиший перекрестной рифмовки. Местоимение первого лица, всегда занимая первый слог стиха, встречается в общем четыре раза — по одному случаю на каждое двустишие: в начальной и четвертой строке первого станса, в начальной и третьей второго. *Я* выступает здесь только в именительном падеже, только в роли подлежащего, и притом только в сочетании с винительной формой *вас*. Местоимение *вы*, появляющееся единственно в винительном и дательном (т. е. в так называемых направленных падежах), фигурирует во всем тексте шесть раз, по одному случаю в каждом стихе, кроме второй строки обоих стансов, причем каждый раз в сочетании с каким-либо другим местоимением. Форма *вас*, прямое дополнение, всегда находится в зависимости (прямой или опосредствованной) от местоименного подлежащего. Таковым в четырех примерах служит *я*, а в одном анафорическое *она*, то есть *любовь* со стороны перво-

го лица, между тем как дательный *вам*, приходящий в конечном, синтаксически подчиненном стихе на смену прямому объекту *вас*, оказывается связан с новой местоименной формой — *другим*, и этот периферический падеж, «творительный производителя действия» при равно периферической дательной форме<sup>21</sup>, вводит в концовку заключительной строки третьего участника лирической драмы, противопоставленного номинативному *я*, с которого начинается вступительный стих.

Шесть раз обращается к героине автор восьми-строчного послания, и трижды повторяется узловая формула *я вас любил*, открывая сперва начальный станс, а затем первое и второе двустипхи заключительного станса и внося в двухстрочный монолог традиционное троичное членение: 4+2+2. Трехчленное построение разворачивается все три раза по-разному. Первый станс развивает тему *предиката*: этимологическая фигура подставляет взамен глагола *любил* отвлеченное имя *любовь*, давая ему видимость независимого, самостоятельного бытия. Вопреки установке на прошедшее время в развитии лирической темы послания ничто не показано завершенным. Здесь Пушкин, непревзойденный мастер драматических коллизий между глагольными видами, избегает изъявительных форм совершенного вида, и единственное исключение — *любовь еще, быть может*, <sup>2</sup>*В душе моей угасла не совсем*, — собственно, подтверждает правило, потому что окружающие служебные слова — *еще, быть может... не совсем* — сводят на нет фиктивную тему конца. Ничто не завершено, но взятию под сомнение совершенного вида с другой стороны отвечает, вслед за противительным *но*, отрицание настоящего времени и самого по себе <sup>4</sup>*(я не хочу)*, и в составе описательного императива <sup>3</sup>*(Но пусть она вас больше не тревожит)*. Вообще в стихотворении нет положительных оборотов с финитными формами настоящего времени.

Начало второго станса, повторив узловую формулу, развивает тему *субъекта*. И приглагольные наречия, и инструментальные формы при побочном страдательном сказуемом, отнесенном к тому же подлежащему *я*, распро-

страняют и на прошлое те, явно или внутренне (латентно) отрицательные термины, которые в первом стансе окрашивали настоящее в тона бездейственного самоотречения.

Наконец, вслед за третьим повторением начальной формулы, заключительный стих посвящен ее объекту: *7Я вас любил... 8Как дай вам бог любимой быть другим* (с местоименным полиптотом: *вас-вам*). Здесь впервые звучит подлинный контраст между двумя моментами драматического развития: оба рифмующихся друг с другом стиха схожи и синтаксически — каждый включает сочетание страдательного залога с творительным — *бревностью томим* — *8любимой быть другим*, но авторское признание другого противоречит прежней томительной ревности, а отсутствие члена в русской речи позволяет не ответить на вопрос, к разным ли «другим» или к одному и тому же относится ревность в прошлом и нынешнее благословение. Две повелительные конструкции в стансах — *3Но пусть она вас больше не тревожит* и *8Как дай вам бог любимой быть другим* — как бы дополняют друг друга. Впрочем, послание заведомо оставляет открытым путь для двух разнородных интерпретаций последнего стиха. Он может быть понят как заклинательная развязка послания, но с другой стороны, окаменевшее речение «дай вам бог», несмотря на императив, причудливо сдвинутое в придаточное предложение<sup>22</sup>, может интерпретироваться как своего рода «нереальное наклонение», означающее, что без сверхъестественного вмешательства другую такую любовь героине встретить едва ли еще придется. В последнем случае заключительное предложение стансов может быть сочтено примером «подразумеваемого отрицания», согласно толкованию и термину Есперсена<sup>23</sup>, и входит в круг разнообразных примеров отрицания в этом стихотворении. Помимо нескольких отрицательных конструкций, прошедшее время глагола *любить* составляет весь репертуар финитных форм в данном произведении.

В числе склоняемых слов здесь — повторим — господствуют местоимения, тогда как существительных мало, и все они принадлежат умозрительной сфере, характеризуя — за вычетом заклинательного воззвания к богу —

психический мир первого лица. Наиболее частым и закономерным расположением в тексте словом является *вы*: только оно выступает в винительном и дательном падежах, и притом только в этих падежах. Тесно сопряжено с ним второе по частоте Я, употребляемое единственно в роли подлежащего и единственно в начале стиха. Часть сказуемых, сочетающихся с этим подлежащим, наделена наречиями, а побочные, неличные глагольные формы сопровождаются дополнениями в творительном падеже: *4печалить вас ничем; 6То робостью, то ревностью томим; 8любимой быть другим*. Прилагательных и вообще приименных форм в стансах нет. Почти вовсе отсутствуют предложные конструкции. Значимость всех этих перераспределений в составе, численности, взаимной связи и расположении различных грамматических категорий русского языка настолько отчетлива, что едва ли нуждается в подробных семантических комментариях. Достаточно прочесть перевод Юлиана Тувима — «*Kochalem panią — i miłości mojej // Może się jeszcze resztki w duszy tlą*»<sup>24</sup>, чтобы воочию убедиться, что даже такой виртуозный мастер стиха, лишь только он поступился грамматическим складом пушкинских стансов, не мог не свести на нет их художественную силу... <...>

#### IV. Грамматическое своеобразие

В грамматическом разрезе может и должен быть поставлен насущный литературоведческий вопрос об индивидуальности и сравнительной характеристике поэм, поэтов и поэтических школ. При всей общности грамматического уклада пушкинской поэзии, каждое его стихотворение индивидуально и неповторимо в художественном отборе и использовании грамматического материала, и, например, стансы «Что в имени тебе моем...», близкие по времени и обстановке к восьмистишию «Я вас любил...», в то же время обнаруживают немало отличительных черт. Попытаемся на немногих примерах показать, в чем же сказывается это «необщее выражение». <...>

Что в имени тебе моем?  
Оно умрет, как шум печальный  
Волны, плеснувшей в берег дальный,  
Как звук ночной в лесу глухом.

<sup>5</sup>Оно на памятном листке  
Оставит мертвый след, подобный  
Узору надписи надгробной  
На непонятном языке.

<sup>10</sup>Что в нем? Забытое давно  
В волненьях новых и мятежных,  
Твоей душе не даст оно  
Воспоминаний чистых, нежных.

<sup>15</sup>Но в день печали, в тишине,  
Произнеси его тоскуя,  
Скажи: есть память обо мне,  
Есть в мире сердце, где живу я.

Здесь в отличие от стихов «Я вас любил» местоимения, общим числом 12, уступают в численности как существительным (20), так и прилагательным (13), но все же продолжают играть капитальную роль. Они составляют три из четырех самостоятельных слов первого стиха: *Что в имени тебе моем?* В авторской речи все подлежащие главных предложений чисто грамматичны, будучи выполнены местоимениями: <sup>1</sup>Что, <sup>2</sup>Оно, <sup>5</sup>Оно, <sup>9</sup>Что. Однако взамен личных местоимений вышерассмотренного стихотворения здесь преобладают формы вопросительные и анафорические, тогда как местоимение второго лица как личное, так и притяжательное в первом и третьем стансе послания появляется единственно в дательном значении, оставаясь лишь адресатом, а не непосредственной темой послания (<sup>1</sup>тебе, <sup>11</sup>Твоей душе), и только в последнем стансе категория второго лица выступает в глаголах, а именно в двух парных формах повелительного наклонения: <sup>14</sup>Произнеси, <sup>15</sup>Скажи.

Оба стихотворения и начинаются, и кончаются местоимениями, но в противоположность восьмистишию



«Я вас любил...» адресат этого послания не означен ни личным местоимением, ни глаголами первого лица, а только притяжательным местоимением, отнесенным, однако, единственно к авторскому имени, да и то чтобы поставить под сомнение какой бы то ни было смысл этого имени для адресата стихов: *<sup>1</sup>Что в имени тебе моем?* Правда, местоимение первого лица обнаруживается за одну строку до конца стансов сперва в косвенной, опосредствованной форме — *<sup>15</sup>Есть память обо мне*, и наконец, в последнем, гиперкаталектическом слоге заключительного стиха впервые дает себя знать остро противопоставленное предыдущим неодушевленным и неопределенным субъектам (*что да оно*) неожиданное подлежащее первого лица с соответствующим сказуемым: *<sup>16</sup>Есть в мире сердце, где живу я*, тогда как *Я вас любил*, наоборот, начинается с *я*. Но и это конечное самоутверждение принадлежит отнюдь не автору, а подсказано автором адресату: заключительное *я* навязано героине послания, тогда как автор дан до конца в безликих терминах либо метонимических (*<sup>1</sup>в имени*), либо синекдохических (*<sup>16</sup>есть в мире сердце*), или в повторных анафорических ссылках на брошенную метонимию (*<sup>5</sup> Оно*) и во вторичных метонимических отображениях (не самое имя, а его *мертвый след на <sup>5</sup>памятном листке*), или же, наконец, в метафорических репликах на метонимические образы, развернутых в сложные уподобления (*<sup>2</sup>как... <sup>4</sup>Как... <sup>6</sup>подобный...*). Обилием тропов это послание существенно отличается, подчеркиваю снова, от стихов «Я вас любил...». Если там грамматические фигуры несут на себе всю нагрузку, то здесь художественные роли грамматически разделены между поэтической грамматикой и лексикой.

Принцип пропорционального сечения... явственно выступает и здесь, но в куда более сложном и причудливом облике. Текст делится на два восьмистишия, каждое с тем же вступительным вопросом, как бы реагирующим на приглашение вписать имя в памятный альбом (*<sup>1</sup>Что в имени тебе моем? — <sup>9</sup>Что в нем?*), и с ответом на свой же вопрос. Вторая пара стансов переходит от охватной рифмовки первых двух четверостиший к рифмам перекрест-

ным, вызывая непривычное столкновение двух разнорифменных мужских стихов (...<sup>8</sup>языке и ...<sup>9</sup>давно). Из метафорического плана двух стансов последние два переносят развитие лирической темы в плоскость буквальных, прямых значений, и соответственно отрицательная конструкция — <sup>11</sup>не даст оно <sup>12</sup>Воспоминаний — сменяет утвердительные построения метафорического порядка. Любопытно, что начальному стансу, сравнившему имя поэта с умирающим «шумом волны», вторит в третьем стансе сродная, но стертая словарная метафора «волнений новых и мятежных», которым, казалось бы, суждено поглотить обесмысленное имя.

Но в то же время все стихотворение подвергнуто иного рода сечению, в свою очередь дихотомическому: заключительный станс по всему своему грамматическому составу выразительно противопоставлен начальным трем. Изъявительному наклонению траурных перфективных глаголов не прошедшего (по значению будущего) времени, господствующих над первыми тремя стансами, — <sup>2</sup>умрет, <sup>6</sup>Оставит мертвый след, <sup>11</sup>не даст... воспоминаний — заключительный станс противопоставляет императив двух в свою очередь перфективных глаголов говорения (<sup>14</sup>Произнеси, <sup>15</sup>Скажи), предписывающих прямую речь, а эта речь упраздняет все пригрезившиеся утраты конечным утверждением непрестанной жизни, противопоставляя заслушанной авторской тираде первую в стихотворении глагольную форму несовершенного вида. Соответственно меняется вся лексика стихотворения: на прежние термины *умрет, мертвый, надгробный* героиня призвана ответить: *Есть в мире сердце, где живу я* — с намеком на традиционную параномазию *не умирающего мира*. Четвертый станс возражает первым трем: для тебя мое имя мертво, но да послужит оно тебе живым знаком моей неизменной памяти о тебе. Согласно позднейшей формулировке: «И шлешь ответ; Тебе же нет отзыва...» (1831).

О том же имени первый станс пророчил: <sup>2</sup>оно умрет, как шум печальный... <sup>4</sup>Как звук ночной, и именно к этим образам возвращается последний станс. Не в ночь, когда звук исчезает, <sup>4</sup>в лесу глухом, согласно словарной

метафоре, воскрешенной Пушкиным, а *13в день печали*, и не под шум волны, а *13в тишине* должно прозвучать забытое имя. Символична не только замена ночи днем и шума тишиной, но и грамматический сдвиг в последнем стансе. Недаром вместо прилагательных первого станса — *печальный* и *ночной* — в последнем стансе функционируют существительные — *13в день печали*, *в тишине*. Вообще в противоположность обилию определяющих прилагательных и причастий, характерному для первых трех стансов (по пяти в каждом), в четвертом их нет вовсе, так же как нет их в стихах «Я вас любил», где, с другой стороны, вдоволь наречий при почти полном их отсутствии в исследуемом стихотворении. Заключительное четверостишие порывает с обстановочным, украшенным слогом первых трех стансов, совершенно чуждым тексту «Я вас любил...».

Итак, антитезис послания, последний станс, введенный противительным *но*, единственным сочинительным союзом на протяжении всего стихотворения, существенно отличается своим грамматическим строем — повторным императивом, противопоставленным неизменно изъявительному наклонению трех первых четверостиший, приглагольным деепричастием, контрастирующим с прежними приименными причастиями; в отличие от предыдущего текста он вносит чужую речь, двукратное предикативное *есть*, первое лицо подлежащего и сказуемого, полное придаточное предложение и, наконец, несовершенный вид глагола вслед за вереницей перфективных форм.

Несмотря на количественную несоразмерность первой, индикативной, и второй, императивной, частей (двенадцать начальных стихов против последних четырех), обе одинаково образуют три дальнейшие ступени подразделений на паратактические пары независимых синтаксических групп. Первая, трехстансовая часть обнимает две синтаксически параллельные вопросо-ответные конструкции опять-таки неравного протяжения (восемь начальных стихов против четырех строк третьего станса). Соответственно вторая часть стихотворения, его заклю-

чительный станс, содержит два параллельных предложения, тематически тесно смежных. Вопросо-ответные конструкции первой части обе состоят из одинакового вопросительного предложения и ответа с одним и тем же анафорическим подлежащим. Этому вторичному членению первой части соответствует в следующей части бинарный характер второго императивного предложения, заключающего в себе прямую речь и распадающегося, таким образом, на вводящую ремарку (*скажи*) и самое цитату (*есть...*). Наконец, первый из ответов распадается на два параллельных предложения метафорического склада и тесно смежной тематики, оба с переносом (*enjambement*) посреди станса (I *Оно умрет, как шум печальный | Волны...*, II *Оно... Оставит мертвый след, подобный | Узору...*). Такова последняя из трех концентрических форм паратаксиса в первой части стихотворения, чему во второй части соответствует разделение цитируемой речи на параллельные, тематически схожие предложения (*Есть память...; Есть... сердце*).

Если последний станс включает в себе столько же независимых паратактических пар, сколько все три предыдущих четверостишия, вместе взятые, то обратно из шести зависимых групп (трех союзных обстоятельственных предложений и трех «атрибутивно-предикативных определений», как их называет Шахматов, § 393 след.) три группы принадлежат первому, наиболее насыщенному метафорикой стансу (*..., как..., | ..., плеснувшей... | ..., как...*), тогда как на три остальных четверостишия регулярно приходится по одному примеру гипотаксиса (II *... подобный...*, III *Забывшее...*, IV *..., где...*).

В результате всех этих размежеваний наиболее остро выступает многосторонний контраст между первым и последним стансом, т. е. завязкой и развязкой лирической темы, при одновременной близкой общности между ними. Как контраст, так и общность находят себе выражение и в звуковой фактуре. Среди ударных гласных под иктом темные (лабиализованные) преобладают в первом стансе, число их последовательно падает в дальнейших стансах, достигая минимума в четвертом стансе (I : 8;

II : 5; III : 4; IV : 3). Между тем максимальное число ударных диффузных (узких) гласных (у и и) приходится на оба крайних станса — первый (6) и четвертый (5) — и противопоставляет их обоим внутренним стансам (II : 0, III : 2).

Проследим вкратце ход темы от завязки до развязки, явственно сказывающийся в трактовке грамматических категорий, особенно падежей. Как дают понять начальные стансы, поэту было предложено вписать свое имя в памятную книгу. Внутренний диалог, чередующий вопросы и ответы, служит отповедью на это подразумеваемое предложение.

Имя отзвучит бесследно, *умрет*, согласно непереходной конструкции первого станса, где только в метафорическом образе *волны, плеснувшей в берег дальный*, предложный аккузатив бросает намек на поиски объекта. Второй станс, заменивший имя его письменным отображением, вводит переходную форму *Оставит... след*, но эпитет *мертвый* при прямом дополнении возвращает нас к теме бесцельности, развернутой в первом стансе. Дательным сравнения открывается метафорический план второго станса (*подобный Узору*), и как бы подготавливается появление дательного в его основной роли: третий станс приносит имя существительное в дательном назначении (*Твоей душе*), но снова контекст, на этот раз отрицательное *не даст*, сводит назначение на нет.

Звукопись последнего станса перекликается с диффузными гласными начального станса, а тематика четвертого станса возвращается от письменного отображения к звучащему имени первого станса. Затихавшим звуком имени начиналась повесть, его звуком *в тишине* она кончается. Соответственно в звукописи стихотворения перекликаются приглушенные, диффузные гласные обоих крайних стансов. Однако развязка существенно видоизменяет роль имени. На не названное, но явствующее из контекста приглашение вписать в альбом свое имя поэт отвечает владелице альбома призывом: *Произнеси его тоскуя*. На смену номинативу *оно*, отсылавшему к имени в каждом из первых трех стансов (I<sup>2</sup>, II<sup>1</sup>, III<sup>3</sup>), приходит аккузатив того же анафорического местоимения (IV<sup>2</sup>) при

втором лице императива, направленного к героине, которая таким образом из бездейтельного адресата *тебе* превращается, по воле автора, в действующее или, точнее, призванное действовать лицо.

Вторя трехкратному *оно* первых трех стансов и звуковой вариации вокруг этого местоимения в третьем стансе — четырехкратному сочетанию *н* с *о* и с последующим или предшествующим *в*, четвертый станс, упразднив это подлежащее, каламбурно начинается с того же сочетания:

Что в нем? Забытое *давно*  
В волненьях *новых* и мятежных,  
Твоей душе не даст *оно*  
*Воспоминаний* чистых, нежных.  
*Но* в день печали, в тишине...

Имя, на протяжении первых трех стансов поданное в полном отрыве от бесчувственного окружения, влагается в уста героине вместе с речью, которая, правда, всего лишь эмблематически, но все же впервые включает ссылку на обладателя имени: *Есть в мире сердце...* Любопытно, что авторское «я» не названо в стихотворении, и когда последние строки последнего станса наконец прибегают к местоимению первого лица, оно входит в прямую речь, навязанную героине авторскими императивами, чтобы обозначить не автора, а героиню. Утрате воспоминаний обо мне — авторе здесь противостоит в антонимическом обрамлении незыблемая память обо мне — беспмятной владелице «памятного листка».

Ее самоутверждение путем апелляции к имени автора, именно автором ей предписанное, подготовлено тою же игрой на колебаниях и сдвигах падежных значений, которую все это стихотворение так интенсивно использовало. К его многочисленным предложным конструкциям следует применить пытливые замечания Бен-Тамма о тесном соприкосновении и взаимном проникновении двух языковых сфер — материальной и абстрактной, — проявляющемся, например, в колебании таких предлогов, как «в», между собственным, материальным,

локализационным значением, с одной стороны, и бесплотным, отвлеченным — с другой. Именно перебой между обеими функциями сочетаний местного падежа с предлогом *в* и *на* в каждом из первых трех стансов подан Пушкиным в нарочито заостренной форме. В первом грамматической рифмой связаны строки *Что в имени тебе моем?* и *Как звук ночной в лесу глухом*. Один и тот же предлог наделен отвлеченным значением в первой из этих строк, конкретно-локализационным — во второй из них. Противопоставленный охватному *в* внеположный предлог *на*, в соответствии с переходом от звучащего имени к его письменной форме, в свою очередь выступает в двух параллельных, связанных с грамматической рифмой стихах второго станса — первый раз с локализационным значением (*на памятном листке*), второй раз в отвлеченной роли (*на непонятном языке*), причем семантическое противопоставление обеих рифмующихся строк находит себе каламбурное заострение: оно *на памятном — на непонятном*. В третьем стансе сопоставление двух сочетаний с предлогом *в* следует в общем схеме первого станса, но эллиптическое повторение вопроса — *Что в нем?* — открывает возможность двоякой интерпретации — отвлеченной (*Что он для тебя значит?*) и подлинно локализационной (*Что же оно в себе заключает?*). Соответственно с этим сдвигом четвертый станс клонится к собственному значению того же предлога (*в тишине; Есть в мире*). На вопрос начального стиха — *Что в имени тебе моем?* — героине стансов предложено подать реплику, подсказанную самим автором и троекратно одаряющую охватный предлог его первичным материальным значением: в имени, подписанном для нее, а ею в ответ призывно произнесенном, заключено свидетельство, что в мире есть человек, в сердце которого оно продолжает жить. Переходу от ночного *оно умрет* к дневному *живу я* вторит постепенная смена темных гласных светлыми. <...>

## Примечания

- <sup>1</sup> *Puškin A S* Výbrané Spisy Ed A Bern, R Jakobson Praha, 1936 S 263
- <sup>2</sup> *Jakobson R* Boas' View of Grammatical Meaning // *American Antropologist* 1959 61 P 139–145
- <sup>3</sup> *Whorf B L* Language, Thought and Reality N Y, 1956
- <sup>4</sup> *Faral E* Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle Paris, 1958
- <sup>5</sup> *Hopkins G M* Journals and Papers L, 1959 P 84–85, 105–109, 267
- <sup>6</sup> *Gonda J* Stilistic Repetition in the Veda Amsterdam, 1959
- <sup>7</sup> *Tschang Tscheng-ming* Le Parallélisme dans le vers du Chen King Paris, 1937
- <sup>8</sup> *Newman L, Popper W* Studies in Biblical Parallelism University of California, 1918, 1923
- <sup>9</sup> *Steinitz W* Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung Helsinki, 1934 S 10, 212
- <sup>10</sup> *Austerlitz R* Ob-Ugrie Metries The Metrical Structure of Ostyak and Vogul Folkpoetry Helsinki, 1958
- <sup>11</sup> *Poppe N* Der Parallelismus in der epischen Dichtung der Mongolen // *Ural-Altaische Jahrbucher* 1958, 30 S 195–228
- <sup>12</sup> *Харузин Н* Русские лопари М, 1890 С 393
- <sup>13</sup> *Аристов Н* Повесть о Фоме и Ереме // *Древняя и новая Россия* 1876 4 С 359–368
- <sup>14</sup> *Davie D* Articulate Energy An Inquiry into the Syntax of English Poetry L, 1955
- <sup>15</sup> *Berry F* Poets' Grammar L, 1958
- <sup>16</sup> *Поспелов Н* Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина М, 1960
- <sup>17</sup> *Jakobson R* Poetyka w świetle językoznawstwa // *Pamiętnik Literacki* 1960 51, 2 S 431–473
- <sup>18</sup> *Jakobson R* Linguistics and Poetics // *Style in Language* / Ed T A Sebeok N Y, 1960 P 350–377 (Русский перевод см в сб Структурализм «за» и «против» М, 1975)
- <sup>19</sup> *Вересаев В В* Записи для себя // *Новый мир* 1960 № 1
- <sup>20</sup> *Цявловская Т* Дневник А А Олениной // *Пушкин Исследования и материалы* Вып 11 Л, 1958 С 289–292
- <sup>21</sup> *Шахматов А А* Синтаксис русского языка Л 1941 § 445 217 С 131



- <sup>22</sup> *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 119.
- <sup>23</sup> *Jespersen O.* The Philosophy of Grammar. L.; N.Y., 1924 (рус. пер.: *Есперсен О.* Философия грамматики. М., 1958. Гл. XXIV).
- <sup>24</sup> *Tuwim J.* Z rosyjskiego. Warszawa, 1954. S. 198.

Печатается по изданию: *Якобсон Р.О.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М., 1982. С. 462–482.

## К статье Р.О. Якобсона

В новаторской работе Якобсона анализируется грамматический уровень поэтического стиля, а образность лирики открывается уже в глубинах грамматики. Важно, что «грамматические фигуры» (до этого было принято выделять звуковые и синтаксические) ученый связывает с явлением параллелизма, правда, интерпретированного главным образом лингвистически (см.: *Якобсон Р.О.* Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Р.О. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987). Открывающиеся здесь возможности соотнесения грамматического параллелизма с психологическим параллелизмом, концептуально осознанным А.Н. Веселовским, к сожалению, остаются неиспользованными. Между тем такое соотнесение напрашивается как в плане общетеоретическом, так и применительно к тому конкретному материалу, которым оперирует исследователь.

В частности, оно могло бы по-новому осветить тот отмеченный Якобсоном факт, что поэзия грамматики начинает у Пушкина соперничать «с художественной ролью тропов». Другой аспект, говорящий об аналогичных тенденциях в творчестве Пушкина, — рождение в его поэзии «нестилевого» или «простого» слова, со-противопоставленного со словом условно-поэтическим (см. об этом: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.; Л., 1964; *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974).

При таком взгляде ограничение у Пушкина традиционных тропеических форм образности и «монополия грамматических приемов» были бы свидетельством не «безобразности» поэзии, а подтверждением наличия в ней иного, нежели тропеический, типа образности.

Большой интерес представляет осуществленный Якобсоном анализ роли местоимений в лирическом тексте. Здесь также намечается возможность (не в полной мере реализованная ученым) выхода к проблеме субъектной структуры лирики и отношениям в ней автора и героя, не укладывающимся в традиционно монологическую их интерпретацию (ср. помещенный в нашей хрестоматии анализ стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальной», осуществленный М.М. Бахтиным, а также анализ стихотворения Пушкина «Что в имени тебе моем?» в работе С.Н. Бройтмана «Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура»).

## 2. Поэтическая лексика

Ю.И. Левин

### Лексико-семантический анализ одного стихотворения О. Мандельштама

Любое слово является пучком,  
и смысл торчит из него  
в разные стороны...

*О. Мандельштам. Разговор о Данте*

#### 1. Текст.

В игольчатых чумных бокалах  
Мы пьем наважденье причин,  
Касаемся крючьями малых,  
Как легкая смерть, величин.  
И там, где сцепились бирюльки,  
Ребенок молчанье хранит —  
Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит.

1933

2. Стихотворение это входит в цикл «Восьмистишия» и многочисленными нитями связано с другими стихами этого цикла и многими другими стихотворениями Мандельштама и с его прозой (особенно с «Путешествием в Армению»). Вне этого контекста невозможен сколько-нибудь удовлетворительный анализ этого стихотворения, особенно если принять во внимание глубокое единство всего творчества Мандельштама. Однако целью настоящего разбора не является исчерпывающее описание всего многообразия смыслов этого стихотворения и тем менее — установление его места в поэтической системе Мандельштама. Наша цель заключается в том, чтобы на примере этого стихотворения выявить многообразие «жизни слова в стихе» и продемонстрировать — как следствие этого многообразия — множественность возможных интерпретаций стихотворения, его многослойный характер, отнюдь не стремясь при этом к (принципиально невозможному, с нашей точки зрения) исчерпанию всех слоев и интерпретаций. Поэтому мы ограничимся анализом, имеющим скорее «читательский», нежели «научный» (литературоведческий или лингвостилистический) характер, отчетливо сознавая при этом некоторую ущербность такого подхода.

3. Отметим прежде всего, что рациональное осмысление<sup>1</sup> этого текста возможно лишь на уровне отдельных слов и словосочетаний (*игольчатые бокалы, наважденье причин, малые величины* и т. д.), большие отрезки текста, даже отдельные высказывания (единственное исключение: «Ребенок молчанье хранит») и тем более весь текст в целом такому осмыслению не поддаются; прозаический пересказ невозможен. Исходный материал здесь не ситуационный, а лексический и понятийный, т. е. стихотворение фундировано не той или иной ситуацией реальной (или воображаемой) действительности, а значениями отдельных слов (*игольчатый, чумный, наважденье...*) и содержанием определенных понятий (*причина, смерть, вселенная...*).

4. Остановимся на членении стихотворения. Каждое из четверостиший равно предложению; каждое дву-

стишие представляет собой синтаксическое и реальное единство; таким образом, синтаксическое членение совпадает со стиховым и с реальным. Строфы связаны друг с другом как реально<sup>2</sup> (*крючья — бирюльки*), так и синтаксически: вторая начинается соединительным *и*. В результате стихотворение воспринимается как единое целое; в создании этого единства важную роль играют сквозные темы<sup>3</sup> и семантические переклички<sup>4</sup> (см. п. 5). При этом логические и реальные связи между двустихиями очень слабы: неясна связь первого со вторым, так же как третьего с четвертым. Связи эти проявляются лишь на уровне интерпретации<sup>5</sup> (см. п. 6, 7), но и выявленные на этом уровне, они не допускают жесткой фиксации в силу множественности и некоторой взаимной противоречивости возможных интерпретаций (см. п. 9).

Таким образом, мы видим здесь синтаксическое (и интонационное) единство, внутри которого ослаблены (или отсутствуют) логические и реальные связи, но имеется сложная сеть семантических связей.

Важное различие между строфами: первая написана в первом лице множественного числа, вторая — в третьем лице. Хотя форма с *мы* нередко воспринимается как «обезличенная» (ср. *мы* в научной статье), в данном случае она кажется, напротив, очень личной, даже интимной — может быть потому, что речь идет о таких «личных», индивидуальных действиях, как питье из бокала или игра в бирюльки, и о таких хрупких, требующих бережности вещах, как «игольчатые бокалы» и «малые величины». Вторая же строфа в соответствии со своим третьим лицом глубоко безлична; это безличие усугубляется темами молчания, сна. Таким образом, в стихотворении проделывается путь от «я» к «не-я», от человека к вселенной.

5. Отметим теперь наиболее явные семантические переклички. Одна из них: *малых — легкая — бирюльки — ребенок — в люльке — маленькой*; она порождает сквозную тему «малое, легкое»<sup>6</sup>; с ней перекликается тема «хрупкое»: *в игольчатых... бокалах*; но та же «игольчатость» несет в себе и тему «колющее», которая в соседстве со словом «чумных» приобретает оттенок жестокости и пере-

кликается с «крючьями». Так мы переходим к теме смерти: *чумных — смерть*. Монтаж *чумных — крючьями* (поддержанный звуковым повтором *чум — учм*) порождает образ смерти-чумы: *крючья*, которые осмысляются в ближайшем контексте как крючки для бирюлек, становятся одновременно и орудием для стаскивания чумных трупов. Тема смерти связана с темой «малое, легкое» и через сочетание *легкая смерть*; подобно *крюжьям*, слово *легкая* также становится в контексте стихотворения полисемантическим: кроме фразеологически связанного значения (безболезненная) оно обретает и свое прямое, словарное значение (отсутствие тяжести).

Противостоит «малому» тема «большое» (*большая вселенная, вечность*), связанная с «малым» непосредственно в амбивалентно-антитетическом сочетании у *маленькой вечности*<sup>7</sup>. С космизмом темы «большое» перекликается слово *причин*, связанное со *сцепились бирюльки* (сцепление причин); слово *сцепились* в результате также становится полисемантическим: одно значение диктуется ближайшим контекстом, другое подсказывается более широким.

Остановимся подробнее на микросемантике первой строки. Слово *игольчатый* при буквальном прочтении вызывает представление о характерных «готических» узорах на хрустале; оно может ассоциироваться также с колющим вкусом шампанского; и то и другое создает — пусть даже очень слабый — оттенок праздничности. Но оно соположено со словом *чумный*; последнее индуцирует в значении слова *игольчатый* оттенок колючести, жестокости. Значение становится амбивалентным. Более того, сочетание «праздничности» с «чумой» вызывает в памяти пушкинский «Пир во время чумы» со всеми сопутствующими коннотациями, что еще более увеличивает семантическую насыщенность строки (и углубляет связь со *смертью* и *крюжьями*). Далее, «игольчатость» через такие компоненты значения, как «острое, колючее» и «жестокое», связана с *крюжьями*, а через «легкое, хрупкое» — с *бирюльками*.

Слово «игольчатый» вообще очень характерно-мандельштамовское; семантика его многопланова и неустой-

чива; монтируясь с другими образами стихотворения, оно как бы поворачивается к нам разными гранями (ср. эпиграф к статье). Сама семантическая структура этого слова в каком-то трудноуловимом смысле подобна его значению, «разыгрывает» его, — она настолько неустойчива, что как бы стоит на острие иглы; более того, она «разыгрывает», моделирует этот сложный и неустойчивый мир, о котором говорится в стихотворении<sup>8</sup>.

6. Перейдем к попыткам интерпретации. В стихотворении накладываются друг на друга и переплетаются слои<sup>9</sup>, относящиеся к различным сферам мысли и действительности, причем попытка отнести каждый фрагмент к какому-либо определенному единственному слою (расчленив тем самым стихотворение на части, в каждой из которых говорится «о своем») терпят неудачу: любой фрагмент соотносится одновременно с несколькими слоями.

Прежде всего, можно выделить бытовой, «домашний» слой, где пьют из игольчатых бокалов, играют в бирюльки, где спит в люльке ребенок.

Далее, многообразен философский слой: тут и «онтология (причинность), и «гносеология» (см. ниже), и «философия жизни»<sup>10</sup>. Отметим также наличие «космологического» (*вселенная, вечность*) и «математического» (*малых... величин*) слоев.

Остановимся подробнее на «физическом» слое. Нам не кажется слишком рискованным утверждать, что скрытым материалом стихотворения являются квантово-механические и релятивистские идеи (ср. «Разговор о Данте» об «ослепительных взрывах современной физики»). Здесь можно усмотреть и мысль о возмущающем влиянии экспериментатора на микрообъект (*касаемся крючьями* — т. е. грубыми орудиями — *малых... величин*), и идею непознаваемости (или неполной познаваемости) микрообъекта (*там, где сцепились бирюльки, ребенок молчанье хранит*), и проблемы физического индетерминизма (*наваждение причин* — может быть, намек на косность человеческого ума, нелегко расстающегося с детерминистскими догмами). Последние две строки проникнуты релятивистскими представлениями: тут можно увидеть на-

меки на относительность пространства (*большая вселенная в люльке*) и времени (*у маленькой вечности*) и даже на взаимную соотнесенность пространства — времени<sup>11</sup>.

7. Тот же текст, который мы только что интерпретировали в «физическом» аспекте, оказывается носителем и другого содержания, относящегося к слою «философии жизни». Можно увидеть здесь идею смертельной неумолимости причинности (*мы пьем наваждение причин*) — современный аналог идеи Рока. Эта «смертельность» усматривается из того, что бокалы — *чумные*, и усугубляется воздействием близкого в тексте слова *смерть*. Близка этому и идея «равнодушной природы», безразличия вселенной (которая *спит*) к человеку.

Далее, игра в бирюльки может интерпретироваться как жизнь человека или, шире, человечества; здесь подчеркивается ее хрупкость, непрочность, ненадежность (но, как нам кажется, отнюдь не ее забавная никчемность или бессмысленность: соседство таких «высоких» понятий, как вселенная, вечность и т. д., и то, что ребенок *молчанье хранит*, а не забавляется, скажем, и весь строй стихотворения предостерегают от такого толкования). Скрытая тема, которую условно можно назвать «осторожно!» (в значении «бережно»), проходит через все стихотворение (например, нельзя касаться малых величин грубыми *крючьями*), та же тема — в хрупком и непрочном сцеплении бирюлек — не разрушить бы! — и в молчанье ребенка, и в хрупкости игольчатых бокалов — ср. черный бокал, сопровождающий надпись «Осторожно! Не кантовать!» — и в том, что *вселенная в люльке... спит* — не разбудить бы!

В аспекте «философии жизни» возможны еще новые (ср. п. 5) толкования словосочетания *легкая смерть*: в контексте, говорящем о хрупкости и непрочности человеческой жизни, легкая смерть может восприниматься и в значении «легко настигающая» (стоит сделать неосторожный шаг — и погибнешь; ср. пастернаковское «а в наши дни и воздух пахнет смертью»). Возможен и другой оттенок — в смысле тютчевского «и так легко не быть». Интересно, что эта столь важная в семантической струк-



туре стихотворения *легкая смерть* входит в качестве второго члена в сравнение, которое совершенно не обязательно и даже не мотивировано. Ср.: «Сила дантовского сравнения... прямо пропорциональна возможности без него обойтись. Оно никогда не диктуется нищенской логической необходимостью» («Разговор о Данте»).

8. До сих пор мы выявляли многослойность стихотворения, исходя лишь из субстанции содержания. Однако, как нам кажется, не меньшую роль в создании «модели мира», конструируемой этим текстом, играет и форма содержания, семантическая структура стихотворения, базирующаяся на множественных и многозначных семантических связях, крайне сложная, напряженная и неустойчивая. Особую роль играет здесь противоречие между формой содержания и формой выражения. Мы уже отмечали контраст между синтактико-интонационной цельностью и реальной и логической несвязанностью. Этот контраст является лишь частным проявлением противоречия между классической ясностью формы выражения (простота синтаксиса, отсутствие инверсий и эллипсов, совпадение синтаксического членения со стиховым, спокойный ритм трехстопного амфибрахия без пропусков ударений и сверхсхемных ударений создают впечатление почти пушкинской ясности: фоном для восприятия становится русский классический стих XIX в. — от Пушкина и Баратынского до Тютчева и Фета) и сложнейшей и неуравновешенной структурой формы содержания (и связанной с этим семантической «темнотой» и многозначностью). Это противоречие, эти черты формы содержания имеют, с нашей точки зрения, характер знака, различные аспекты значения которого проявляются во всех интерпретационных слоях. Так, в физическом, или, шире, натурфилософском, слое этот знак как бы «разыгрывает» современные представления о структуре мира, расшатанность, неопределенность, противоречивость соответствующих физико-философских категорий, далеких от ньютоновско-лапласовской жесткости и определенности, воспроизводя не интеллектуалистскую или прагматическую фикцию застывшей действительности с четкими

контурами и строгой казуальностью, а гераклитовскую действительность во всей ее сложности, текучести и многогранности<sup>12</sup>.

Можно, видимо, говорить и о социально-историческом аспекте этого знака: хотя в тексте стихотворения «шум времени» и не эксплицирован, но в отмеченных выше чертах семантической структуры — и это поддерживается некоторыми оттенками и в субстанции содержания — слышатся отзвуки трагической атмосферы эпохи — неустойчивой, зараженной (*чумных*), полной потрясений, не дающей ответов на извечные вопросы и запросы человека (*молчанье хранит*), отзвуки ощущения неблагополучия, неустроенности, хрупкости и ненадежности (*легкая смерть*) человеческой жизни.

9. Многослойность стихотворения приводит к невозможности его единой связной интерпретации. Дело не только в том, что, скажем, натурфилософская интерпретация оставляет в стороне другие, не менее важные аспекты, но и в том, что ни один из слоев не образует замкнутой в себе и непротиворечивой системы: отдельные фрагменты оказываются многозначными не только при переходе от слоя к слою, но и в пределах одного слоя. В этом легко убедиться, попытавшись изложить «своими словами» какой-либо фрагмент стихотворения, даже ограничиваясь при этом каким-нибудь одним аспектом, например натурфилософским.

Так, игра в бирюльки, очевидно, что-то «моделирует». Но что? Сцепление бирюлек — это, видимо, сцепление причин и следствий; но что такое сами бирюльки? События или объекты, составляющие в совокупности вселенную? Если это так, то третья—четвертая строки означают, что мы подходим к вселенной со слишком грубыми орудиями, не только не позволяющими познать ее, но и грозящими ее разрушить. Но что тогда «моделирует» ребенок, хранящий молчанье? Может быть, это снова мир, в котором теперь подчеркивается его молчанье, нежелание раскрыть человеку свои тайны? Таким образом, вселенная характеризуется одновременно и хрупкостью, и равнодушием к человеку. Но кроме того, можно думать,

что именно ребенок играет в бирюльки, — тогда ребенок — это познающий и действующий субъект, олицетворяющий человечество; но почему же он «молчанье хранит»? Или это — «лирическое Я», сам поэт, хранящий молчанье перед лицом хрупкости и ненадежности мира, который невозможно тронуть (хотя бы словом), не разрушив?

Все эти вопросы — очень немногое из того, что возникает при попытке сколько-нибудь однозначно осмыслить это стихотворение.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Осмыслить* текст — значит поставить ему в соответствие внеязыковую ситуацию, описанием которой мог бы быть данный текст. (Здесь и далее в сносках дается объяснение некоторых терминов, используемых нами не вполне в общепринятом или уже уточненном смысле).
- <sup>2</sup> *Реальная связь* имеется между двумя языковыми элементами, если их денотаты относятся к одной предметной области.
- <sup>3</sup> Если в тексте имеется несколько элементов (напр., слов) с общим семантическим признаком, то этот последний называется *темой*.
- <sup>4</sup> *Семантическая переключка* — отношение между семантически связанными словами (т. е. такими, что их значения содержат хотя бы один общий семантический признак).
- <sup>5</sup> *Интерпретация* — реконструкция ситуации, описанием *фрагмента* которой мог бы быть данный текст (следовательно, интерпретация по сравнению с осмыслением обладает большим произволом — ср. сноску 1; она может оказаться возможной и тогда, когда осмысление невозможно; возможны различные интерпретации одного текста).
- <sup>6</sup> О «семантических полях» в поэзии Мандельштама см. в нашей статье «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах» (*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1969. XII).
- <sup>7</sup> Там же. С. 113. Отметим большую роль амбивалентных анти-тез в семантической структуре стихотворения. Кроме *малень-*

кой вечности, сюда относится легкая смерть, большая вселенная в люльке, в игольчатых чумных бокалах (антитетичность последнего сочетания скрытая, см. ниже); все стихотворение построено на антитезах «большое — малое», «мрачное — светлое» и некоторых более частных (типа «нежное, слабое — грубое»).

- 8 Регистрация семантических переключек, фиксируя их в статике, не дает истинного представления о микросемантической структуре стихотворения — это лишь моментальные снимки (притом не слишком хорошие — запечатлеваются только контуры) с того динамического единства, которое мы ощущаем в живом движении стиха. Отчасти тут дело в неразработанности аппарата семантического анализа, отчасти — и в самой природе вещей, точнее — в «природе слова», видимо, принципиально не поддающегося исчерпывающему семантическому анализу. Так, мы не умеем адекватно описывать «истинную» структуру значения слова, не можем установить, какие семы входят в состав значения данного слова, и т. д. — отсюда грубая приблизительность, «контурность» описания значений; далее, семантические связи мы умеем — в лучшем случае — только регистрировать, а как подойти к описанию динамики семантического развертывания — не знаем, отсюда «алгебраичность» (в лучшем случае) описания там, где нужен аппарат, аналогичный дифференциальным уравнениям (надо описывать не состояние, а процесс!). «Динамический» подход к описанию семантики стиха пока удастся только в виде импрессионистических набросков метафорического характера; лучшие образцы можно найти в русской литературе у самих поэтов — Цветаевой, Пастернака, Мандельштама. Последний — особенно в «Разговоре о Данте» — сделал даже попытку описания «семантической динамики» не только для конкретного поэтического текста, но и «в общем виде», создав своего рода модель развертывания поэтического текста; соответствующие страницы «Разговора о Данте» — видимо, лучшее, что сделано в этом направлении.
- 9 Слой — достаточно широкая предметная область, в которой интерпретируется данный текст.
- 10 Отметим — в порядке отступления от имманентного анализа — наличие у этого стихотворения «подтекста» (в смысле

К.Ф. Тарановского) из Гераклита: «Вечность — дитя, играющее в кости, — царство ребенка» (фрагм. 52 по Дильсу). Вся вторая строфа содержится *in nuce* в этом фрагменте.

- <sup>11</sup> Теория относительности рассматривает «наше» пространство как трехмерную гиперповерхность, вложенную в четырехмерный пространственно-временной континуум; ср. в стихотворении представление о вселенной, спящей в люльке у вечности.
- <sup>12</sup> Подробнее об этом см. нашу статью: «Заметки к “Разговору о Данте”» О. Мандельштама // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1972. XV.

Печатается по изданию: *Левин Ю.И. Лексико-семантический анализ одного стихотворения Мандельштама // Слово в русской советской поэзии. М., 1975. С. 225–233.*

### 3. Словесный образ

## Предисловие

Словесно-образный уровень произведения включен нами в раздел анализа стиля, хотя это не единственно возможный подход к проблеме. Понятие образа шире, чем понятие стиля. Б.И. Ярхо считал, что наша наука «мало подчеркивала значение художественного *образа как единицы поэтики* (подобно тому) как фигура есть единица стилистики, а стих (колон) — единица фоники) и что, стало быть, исходя из него, нужно строить и остальные разделы поэтики» (*Ярхо Б. Методология точного литературоведения // Контекст-1983. М., 1984. С. 221*). Вполне соглашаясь с этим, мы все же включили образ в раздел стиля, ибо в работе В. Жирмунского, представленной в хрестоматии, рассматривается образная сторона именно стиля, да и по давней традиции поэтик и риторик раздел о тропах, т. е. собственно образных средствах языка, входил в стилистику. Нам представляется, что исполнение требований Б.И. Ярхо станет возможно тогда, когда будет разработана теория словесного образа, который в лирике до сих пор сводится исключительно к тропу. Между тем еще А.Н. Веселовский подошел к идее о том, что языку тропов предшествовал образный язык параллелизма, имевший свою специфическую семантику и модальность; многие данные современной науки говорят за то, что

можно реконструировать и еще более архаический, предшествовавший параллелизму, образный язык кумуляции. Подробнее эти проблемы обсуждаются в комментариях к приведенному в данном разделе анализу стихотворения Блока, который выполнен В.М. Жирмунским.

*В.М. Жирмунский*

## Поэтика А. Блока

<Черный ворон в сумраке снежном,  
Черный бархат на смуглых плечах.  
Томный голос пением нежным  
Мне поет о южных ночах.

В легком сердце — страсть и беспечность,  
Словно с моря мне подан знак.  
Над бездонным провалом в вечность,  
Задыхаясь, летит рысак.

Снежный ветер, твое дыханье,  
Опьяненные губы мои...  
Валентина, звезда, мечтанье!  
Как поют твои соловьи...

Страшный мир! Он для сердца тесен!  
В нем — твоих поцелуев бред,  
Темный морок цыганских песен,  
Торопливый полет комет!>

1910

Романтическая поэтика снова вводит в искусство индивидуальную метафору как прием романтического преобразования мира. Вместе с ней появляется и катахреза — признак иррационального поэтического стиха. О Блоке мы можем сказать, что катахреза в его творчестве — постоянный и особо действенный прием. Развертывая метафору по внутренним художественным законам, он не только не избегает логических противоречий с реальным, вещественным смыслом других слов, но как бы намеренно подчеркивает эту несогласованность, чтобы создать впечатление иррационального, сверхреального, фантас-



тического. В тех местах его стихотворений, где мистический экстаз или исступление поэта не находят себе выражения в рациональном слове, как «запредельные звучания» врываются эти диссонирующие метафоры:

В легком сердце — страсть и беспечность,  
Словно с моря мне подан знак.

*Над бездонным провалом в вечность,  
Задыхаясь, летит рысак.*

Источник последней метафоры в явлениях языка совершенно ясен. Мы говорим нередко: «в душе его таятся бездны», «он ходит над бездной», «любовь над безднами» и т. д. Это ощущение полета над бездной реализуется поэтом при развертывании метафорического ряда («Над бездонным провалом в вечность... летит...») совершенно независимо от противоречия, которое возникает при актуализации этого образа в реальной обстановке поездки на лихаче на острова («Задыхаясь, летит рысак»). В некоторых стихотворениях более раннего периода как бы подготавливается эта смелая катахреза, даны ее варианты, более осторожные, психологически и рационально мотивированные; например: «Лишь скакуна неровный топот *Как бы с далекой высоты...*», «И эхо *над пустыней звонкой* от цоканья копыт...», «И мерим ночные дороги, Холодные *выси* мои...». Сопоставлением этих примеров создается постепенно то ощущение высоты и глубины и полета скакуна над бездной, которое потом в цитированной строфе дается немотивированным и в кажущемся противоречии реального и иносказательного смысла.

Впечатление катахрезы возникает также в тех случаях, когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда совершенно неожиданно и неподготовленно, без всякого логического оправдания и явственной связи. Наиболее характерные примеры встречаются опять в изображении любовного экстаза, мистически взволнованного страстного чувства; причем впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани обычного сознания подчеркивается диссонансом. Так, в уже цитированном «послании» к В.:

Валентина, звезда, мечтанье!  
Как поют твои соловьи...

Или:

Страшный мир! Он для сердца тесен!  
В нем — твоих поцелуев бред,  
*Темный морок цыганских песен,*  
*Торопливый полет комет!*

Сходный пример — в одном из «ресторанных» стихотворений:

Взор во взор — и жгуче-синий  
Обозначился простор.  
Магдалина! Магдалина!  
*Веет ветер из пустыни,*  
*Раздувающий костер.*

Таким же образом в реальные исторические образы «Куликова поля» внезапно и логически не подготовленно врывается, как бы из иной реальности, символический образ степной кобылицы:

Пусть ночь. Домчимся. Озарим кострами  
Степную даль.  
В степном дыму блеснет святое знамя  
И ханской сабли сталь...  
И вечный бой! Покой нам только снится  
Сквозь кровь и пыль...  
*Летит, летит степная кобылица*  
*И мнет ковыль...*

Не менее сильно впечатление иррационального, когда начало стихотворения непосредственно и без подготовки вводит нас в метафорический ряд, в последовательность иносказаний, «отгадка» которых не дается:

А под маской было звездно.  
Улыбалась чья-то повесть,  
Короталась тихо ночь.

И задумчивая совесть  
Тихо плавала над бездной,  
Уводила время прочь.

И в руках, когда-то строгих,  
Был бокал стеклянных влаг.  
Ночь сходила на чертоги,  
Замедляя шаг.

Мы сказали бы в последовательном рассказе: «Поэт вернулся из гостей домой. Теперь он один и может снять маску. “А под маской” — в душе поэта, “было звездно”. Воспоминания прежней жизни улыбаются ему, как “чья-то” чужая, но знакомая “повесть”. И, вспоминая о прошлом, совесть его не заглядывала в бездну пережитого, а только тихо наклонялась над ней...» и т. п. Возможно и другое толкование: «Поэт заглянул в глаза незнакомой маске. А под маской было звездно. Чья-то незнакомая повесть улыбалась ему...». Как бы то ни было, в таком изложении метафоры подготовлены, психологически связаны и мотивированы; в рассказе Блока они поражают загадочностью благодаря внезапному началу и внезапным переходам. Ср. наиболее трудное в этом отношении стихотворение, посвященное Ночи?... или Возлюбленной?

Шлейф, забрызганный звездами,  
Синий, синий, синий взор.  
Меж землей и небесами  
Вихрем поднятый костер.

Жизнь и смерть в круженье вечном,  
Вся — в шелках тугих —  
Ты — путям открыта млечным,  
Скрыта в тучах грозových.

Если даже дана «отгадка» — логическое значение метафоры, оно обыкновенно следует после «загадки», а не подготавливает ее, не ослабляет ее неожиданности; например, начало в «Трех посланиях»:

*Черный ворон в сумраке снежном,  
Черный бархат на смуглых плечах...*

Или сродно:

*Лишь бархат алый алой ризой,  
Лишь свет зари — покрыл меня.*

Особой формой катахрезы являются случаи двух различных метафорических рядов (по указанному выше типу «вооружиться против моря забот»). Актуализация всех элементов сложного целого в наглядном образе здесь уже решительно невозможна, впечатление иррациональности всего построения достигает наибольшей силы. Такие случаи у Блока чрезвычайно многочисленны: основная метафора становится тотчас же объектом метафоризации для одной или нескольких производных метафор как бы второй степени, идущих по разным направлениям. Так, к первой метафоре — «вопли скрипок» — присоединяется вторая, производная метафора: «Дальних скрипок вопль туманный...», «Чтоб в пустынном вопле скрипок...»; к основной метафоре — «метель стонет» (ср. у Бальмонта: «...тихий стон метели...») — прибавляется производная из другого метафорического ряда: «И под знойным снежным стоном...» или из третьего: «Пожар метели белокрылой...». Такое же сплетение разнородных метафор в приведенном выше стихотворении «А под маской было звездно...». Уже внезапное начало иносказательного характера «А под маской...» затрудняет логическое понимание; тем более поражает новая метафора, также внезапно переходящая в иной ряд представлений, совершенно диссонирующий: «А под маской было... звездно». Но тот же закон, который управляет соединением разнородных метафор в малой единице — предложении, распространяется на целую строфу и дальше — на целое стихотворение; например, в изображении «Демона» (скорее Врубеля, чем Лермонтова):

В томленьи твоём исступленном  
Тоска небывалой весны

*Горит мне лучом отдаленным  
И тянется песней зурны.*

.....  
И в горном закатном *пожаре*,  
В *разливах* синеющих крыл,  
С тобою, с мечтой о Тамаре,  
Я, горный, навеки без сил...

Таким образом, как поэзия метафоры лирика Блока необычайно смело и последовательно развивает приемы метафорического стиля. Поэт-романтик не только окончательно освобождается от зависимости по отношению к логическим нормам развития речи, от робкой оглядки в сторону логической ясности, последовательности, он отказывается даже от возможности актуализировать словесное построение в непротиворечивый образ (наглядное представление), т. е. вступает на путь логического противоречия, диссонанса как художественного приема, мотивированного иррациональностью общего замысла поэта. В этом отношении Блок вполне оригинален и имеет среди русских поэтов-романтиков и первых символистов лишь робких предшественников. Что касается новейших поэтов, то некоторые из них, как Мандельштам, или Маяковский, или имажинисты, пошли еще дальше Блока в раскрепощении метафорического построения от норм логически понятной и последовательно практической речи, но тем не менее — в основном — они всецело являются его учениками. Так, например, «пожар сердца» у Маяковского, с пожарными в «сапожищах» и т. д., с формальной точки зрения ничем не отличается от сердца, «сгорающего на костре» и освещающего ночью «мрак окрестный» в цитированном выше стихотворении Блока. И в том и другом примере развитие метафоры приводит к ее реализации, а эта последняя — к противоречию метафорической реальности с действительностью жизни, метафорического ряда и ряда реального. Разница только в том, что противоречие, диссонанс, катахреза в романтическом творчестве Блока мотивируется иррациональностью поэтического переживания; у Маяковского

прием лишен этой мотивировки, является самоценным и вследствие того естественно производит впечатление комического гротеска, грандиозной и увлекательной буффонады и вместе с тем может показаться более оригинальным и новым, чем при внимательном сопоставлении с такими же приемами в поэзии Блока. <...>

Печатается по изданию: *Жирмунский В.М. Поэтика А. Блока // Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1973. С. 212–217.*

## К работе В.М. Жирмунского

В своей работе В.М. Жирмунский ставит важный вопрос о соотношении в поэтике Блока, а шире — в поэзии XX в. метафорического и прямого значения слова. Считая Блока (как и всякого настоящего романтика) «поэтом метафоры», ученый видит своеобразие его поэтического мира в широком и смелом использовании катахрезы, о которой пишет следующее: «Под именем катахрезы античная риторика объединяла различные случаи... внутренне противоречивых образов — противоречие между первоначальным реальным смыслом слова и его метафорическим, переносным употреблением (тип “красные чернила”, “паровая конка”) или противоречие между двумя сопоставленными поэтами рядами» (С. 212).

Тонкий анализ В.М. Жирмунского, вскрывающий ряд важных особенностей блоковского образного языка, отличается, однако, некоторой заданностью и оставляет в тени очень существенную его особенность, оказавшуюся чрезвычайно важной для поэзии XX в. Дело в том, что наряду с образным языком метафоры-катахрезы в стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном» (и в других образцах лирики Блока) есть еще один, более архаический образный язык параллелизма, заданный уже с первых строк:

Черный ворон // в сумраке снежном,  
Черный бархат // на смуглых плечах.

Как в фольклорном параллелизме, описанном А.Н. Веселовским, здесь нет сравнения, «предполагающего сознание *раздельности* (курсив мой. — С.Б.) сравниваемых предметов», но картина природы (первая строка) и картина из человеческой жизни (вторая строка) оказываются параллельными и «вторят» друг другу. Благодаря цезуре параллельными оказываются соответствующие части каждой строки: «черный ворон» // «черный бархат» — с одной стороны, «сумрак снежный» // «смуглые плечи» — с другой. Этот параллелизм полустихий подчеркнут анафорой: повторены («черный») или паронимически соотнесены («сумрак» — «смуглый») слова, начинающие полустихия, поэтому фактически соположенными оказываются все слова соответствующих строк. Обратим внимание на то, что в обеих строках движение начинается с «черного», а завершается прямо не названным «белым» («снежный» и «плечи»). Но этот мотив действует не только в двух первых строках, а и во всем стихотворении: в нем сверхсхемными ударениями на первом слоге выделены не только слова «черный» (дважды), «страшный», «темный», но и «томный», «легкий», «снежный». Таким образом, и в микромире первых строк, и в макромире всего стихотворения задается соположение тем *черного—страшного* и *белого—легкого*. Но перед нами не обычный классический контраст. Ведь чернота и белизна (как и страшное—легкое) сходятся у Блока и становятся нераздельными-неслиянными в «сумраке», который и есть взаимопронизанность черного и белого, так же как во второй строке — в «смуглом» (не случайно эти два слова и паронимически соотнесены).

Эти сплошные параллели исключают возможность только условно-поэтического (метафорического) прочтения начала стихотворения. Они не дают нам ограничиться и рационализированным (условно-символическим) истолкованием картины природы (например, ворона) как предвестия несчастья. Структура образа вынуждает нас к большему: за пространственной рядоположенностью мы должны прочитывать сплошные соответствия двух стихий — природы и души-любви. Все дальнейшее развитие стихотворения разворачивает и реализует заданную с самого начала параллель: природа — женщина.

Но наряду с этим параллелизмом, говорящим о нераздельности двух стихий, Блок создает и неслиянность их, и

именно для этого ему нужен метафорический язык (и катахреза), который В.М. Жирмунский считал единственным языком «Черного ворона...». Уже в первых двух строках есть некая недосказанность, выраженная и в самом назывном характере предложений. Мы чувствуем, что нас заставили отождествить очень разные, если не противоположные вещи, не имеющие между собой привычных (в том числе причинно-следственных) связей). Здесь, как писал по аналогичному поводу сам Блок, «выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок», благодаря чему «выводы ума и сердца кажутся дикими, случайными и ни на чем не основанными» (Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 69). Происходит то, что Блок называет «метаморфозой», мгновенным превращением, и что он возводит к архаическим структурам сознания, забытым современностью во всей их реальности.

Разворачивается эта метаморфоза в следующих строфах, которые В.М. Жирмунский прочитывает как реализацию метафоры-катахрезы. Сами по себе метафорические обертоны в блоковском словесном образе несомненны — и они должны быть учтены. Но не должно остаться в тени и другое.

Снежный ветер, твое дыханье... —

это, конечно же, не метафорическая конструкция, а уже знакомый нам по началу стихотворения двучленный параллелизм, создающий не условно-поэтическое сближение или перенос значения, а фольклорно-мифологическое отождествление женщины-природы. Сама внутренняя форма параллелизма вынуждает нас понимать эту строку мифологически буквально: снежный ветер не сравнивается с ее дыханьем, а он и есть ее дыханье, потому что она и есть сама стихия, сам «сумрак снежный». И далее она опять не сравнивается со звездой и мечтанием: сама образная структура параллелизма и экспрессия обымающего перечисления заставляют нас именно отождествить эти облики. В этом контексте последняя строка третьей строфы, трактуемая В.М. Жирмунским как метафора («Как поют твои соловьи»), вовсе не покажется только метафорой: если героиня не просто похожа на природную стихию, но и есть сама стихия, то и соловьи «ее» не в метафорическом, а в буквальном смысле. Но этот прямой смысл не



отрицает того, что соловьи могут одновременно прочитываться и как метафора любовного призыва и страстей героини.

Наконец, последняя строфа завершает движение темы, сводя в одном многочленном перечислении самостоятельные образы: «Страшный мир! Он для сердца тесен! В нем твоих поцелуев бред, Темный морок цыганских песен, Торопливый полет комет!». Благодаря параллелизму отношения тождества устанавливаются не только между рядом стоящими образами, но и между образами, далеко разведенными: «Мне поет о южных ночах» // «Как поют твои соловьи»; «Задыхаясь, летит рысак» // «Торопливый полет комет». «Торопливый полет комет», например, не только простая метафора, как считает В.М. Жирмунский, но и одна из метаморфоз женщины-стихии.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые выводы. Во-первых, исходным началом в структуре блоковского образа в этом стихотворении является именно архаический язык параллелизма. Сам Блок, прекрасно отдававший себе отчет в особенностях своей манеры, писал: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что они всегда создают единый музыкальный напор» (Предисловие к поэме «Возмездие» // Указ. соч. Т. 3. С. 297). Это самонаблюдение Блока часто цитируется, но оно не было всерьез приложено к анализу его образной структуры. Во-вторых, наряду с языком параллелизма в стихотворении Блока развернута метафорическая катахреза. Наконец, поэтический словесный образ у Блока оказывается отношением двух образных языков — параллелизма и метафоры, что обусловливает его специфическую «поэтическую модальность»: он в конечном счете не может быть сведен к мифологическому языку параллелизма, требующему буквального понимания, но и не может быть понят только как условно-поэтическая метафора, а должен быть осознан как нечто большее.

На примере стихотворения Блока мы видим, сколь важную роль могут играть в поэзии взаимоотношение и диалог образных языков параллелизма и тропа. Но этот аспект анализа художественного образа почти совершенно не разработан в нашей науке. Между тем есть основания полагать, что уже начиная с Пушкина, но особенно с Ф. Тютчева, А. Фета и К. Случевского словесный образ в русской лирике начинает становиться «двуязычным» и

строиться на отношении между условно-поэтическим языком тропа, не требующим своего признания за действительностью, и архаическим по своему генезису языком параллелизма, требующим мифологически-буквального понимания. Присмотримся в этом плане к стихотворению Ф. Тютчева

Еще земли печален вид,  
А воздух уж весною дышит,  
И мертвый в поле стебель колышет,  
И елей ветви шевелит  
Еще природа не проснулась,  
Но сквозь редящего сна  
Весну послышала она,  
И ей невольно улыбнулась

Душа, душа, спала и ты  
Так что же вдруг тебя волнует,  
Твой сон ласкает и целует  
И золотит твои мечты?  
Блестят и тают глыбы снега,  
Кипит лазурь, играет кровь  
Или весенняя то нега?  
Или то женская любовь?

Стихотворение состоит из двух строф, связанных отношениями «психологического параллелизма» (А. Н. Веселовский) и представляющих собой соотнесенные картины природы и душевной жизни. Весеннее пробуждение природы в первой строфе само по себе предстает в условно-поэтических образах-олицетворениях, не требующих признания за действительность («земли печален вид», «воздух дышит», «еще природа не проснулась», «весну послышала она, и ей невольно улыбнулась»). Однако эта как будто бы чисто поэтическая картина осложнена двучленным параллелизмом природы-души, в свете которого она приобретает совершенно другой смысл.

Еще В. Брюсов заметил, что «самый любимый и вместе с тем самостоятельный прием творчества Тютчева состоит в проведении полной параллели между явлениями природы и состояниями души. В стихах Тютчева граница между тем и другим как бы стирается, исчезает, одно неприметно переходит в дру-

гое» (Брюсов В. Ф.И. Тютчев. Смысл его творчества // В. Брюсов. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 206).

На глубинный смысл этой образной структуры у Тютчева еще раньше обратил внимание В.С. Соловьев. Говоря о его отличии от предшественников, философ писал, что поэт исходил «из глубокого убеждения в действительной, а не воображаемой только одушевленности природы» и «ощущаемую им живую красоту понимал и принимал не как свою фантазию, а как истину» (Соловьев В.С. Поэзия Ф.И. Тютчева // Вл. Соловьев. Собр. соч.: В 8 т. СПб., [б.г.]. Т. 7. С. 128, 118). Из этого вытекает, по Соловьеву, «непосредственность перехода от внешнего впечатления в мысленный образ из человеческой жизни»: так «струи осеннего дождя осязательно превращаются в бесконечные слезы людского горя» (Соловьев В.С. Импрессионизм мысли // Указ. соч. С. 543–544).

Этим наблюдением, говорящим об отходе Тютчева от условно-поэтического и приближении его к субстанциальному (в своих истоках—мифологическому) восприятию мира, Соловьев положил начало целой традиции истолкования поэта, развитой символистами, а после них Л.В. Пумпянским, Я.О. Зунделовичем, Б.Я. Бухштабом и другими. С точки зрения исторической поэтики очевидно, что описанный эффект возникает потому, что у Тютчева образ начал строиться на своеобразном диалоге двух типов выразительности, разных по своей исторической семантике и отношению к действительности, — условно-поэтическом олицетворении и субстанциальном параллелизме.

Обратимся к стихотворению К. Случевского, оригинально развившему эту тютчевскую линию в русской поэзии:

Снежную степью лежала душа одинокая,  
Только порою заря в ней румянец рождала,  
Только безмолвная лунная ночь синеокая  
Отблеском жизни безмолвную степь наводняла!

Чует земля степь в угрюмом молчании мается  
Дай-ка, подумала, тихо дохну я туманами  
Доброю стала земля! Ось к весне наклоняется,  
Степь обнажилась и вся расцветилась тюльпанами!

Так ли, не так, наяву иль во сне быстротающем,  
В сказке, не в сказке, но некою злой ворожбою  
Ты наклонилась ко мне своим взглядом блистающим...  
Дрогнула степь, я цвету, я алею тобою...

При первом чтении может показаться, что перед нами обычное олицетворение. И действительно, здесь очеловечены и заря, и ночь («синеокая»), и земля (она чувствует, думает, дышит туманами), и степь (которая «в угрюмом молчании мается», обнажается). Само по себе олицетворение — тип поэтического образа, отличающийся тем, что в нем общее еще не равноправно с единичным (как это бывает в метафоре), а подчиняет его себе. Это делает олицетворение (наряду с аллегорией) наиболее условной образной формой. Поэтому и нарисованную в стихотворении картину мы должны были бы понимать условно-поэтически, если бы образный язык олицетворения был в нем единственным. Это, однако, не так.

Стихотворение начиналось строкой:

Снежную степью лежала душа одинокая...

Здесь перед нами отнюдь не олицетворение, а особого рода «сравнение», выраженное творительным падежом (так называемый творительный превращения или метаморфозы). А.А. Потебня считал его (наряду с символом-приложением) самым архаическим типом образа, порождением того времени, когда человек «действительно не отделял себя от внешней природы» и верил в возможность реальных превращений (*Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 3; о семантике творительного превращения см. также: Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1940; Кузьмина Н.А. «Пробиваясь могучим потоком» (творительный превращения в поэтической речи) // Русская речь. 1977. № 2).*

Выраженное в такой образной форме превращение души в степь мы должны понимать мифологически буквально. Так с самого начала стихотворения в нем задается образный язык, вступающий затем в своеобразные отношения с условно-поэтическим олицетворением. Творительный превращения не снимает до конца условности поэтического образа, хотя с самого на-

чала дает некий «наклон» в сторону именно мифологизации природы, «я» и «ты».

Но творительный метаморфозы — не единственный в стихотворении тип образа с мифологической семантикой. Первая и вторая строфы вводят не только олицетворение, о котором мы говорили, — ведь эти олицетворения выступают еще и в качестве одночленного параллелизма, развивающего то мифологическое видение мира, которое было задано начальной метаморфозой. По существу одночленный параллелизм, принявший внешнюю форму олицетворения, развивает природный план исходного превращения «душа = степь», а «степь» становится символом опущенного члена параллели — «души», и все, что говорится о «степи», имеет символическое отношение к «душе».

Но и этим мифологизация текста не завершается. Последняя строфа дает новый поворот темы, выступая по отношению к первым двум строфам в качестве второго члена параллели. Возникает уже двучленный параллелизм, близкий к фольклорному, но менее явный и осложненный уже отмеченными отношениями образных языков:

Доброю стала земля! Ось к земле наклоняется,  
Степь обнажилась и вся расцветилась тюльпанами!

<...>

Ты наклонилась ко мне своим взглядом блистающим...  
Дрогнула степь, я цвету, я алею тобою...

Как и в фольклорном двучленном параллелизме, здесь синкретичны (нерасчленены и близки к отождествлению) не только целые картины — природы и душевной жизни, но соответствиями охвачены все детали этих картин:

земля // ты,  
наклоняется // (ты) наклонилась,  
степь // я  
расцветилась // цвету, алею,  
тюльпанами // тобою.

Так стихотворение, начатое мифологическим образом (творительным превращения), завершается мифологическим же

по своему генезису двучленным параллелизмом, имеющим субстанциальную модальность и требующим понять отношения земли—степи и я—ты — не просто условно-поэтически, но субстанциально.

Необходимо увидеть и то, как введен завершающий параллелизм. В фольклоре он обычно вводится без сравнительных частиц. У Случевского же в данном случае есть оттенок компарации («так ли, не так») и неопределенная («сказочная») модальность, нарушающая семантическую «чистоту» параллелизма. Таким образом, поэт постоянно играет двумя образными языками, а наше восприятие все время колеблется между условно-поэтическим и мифологическим планами, что требует от нас понять стихотворение как несводимое ни к одному из этих планов — как *особую художественную реальность, являющуюся отношением между буквальностью мифа и риторической условностью*.

В заключение этого по необходимости затянувшегося комментария еще раз подчеркнем не только практическую настоятельность, но и неразработанность данного аспекта анализа лирического произведения.

**А. Блок. «Двойник»**

Однажды в октябрьском тумане  
Я брел, вспоминая напев.  
(О, миг непроданных лобзаний!  
О, ласки некупленных дев!)  
И вот — в непроглядном тумане  
Возник позабытый напев.

И стала мне молодость сниться,  
И ты, как живая, и ты...  
И стал я мечтой уноситься  
От ветра, дождя, темноты...  
(Так ранняя молодость снится.  
А ты-то, вернешься ли ты?)

Вдруг вижу — из ночи туманной,  
Шатаясь, подходит ко мне  
Стареющий юноша (странно,  
Не снился ли он мне во сне?),  
Выходит из ночи туманной  
И прямо подходит ко мне.

И шепчет: «Устал я шататься,  
Промозглым туманом дышать,  
В чужих зеркалах отражаться  
И женщин чужих целовать...»  
И стало мне странным казаться,  
Что я его встречу опять...

Вдруг — он улыбнулся нахально, —  
И нет близ меня никого...  
Знаком этот образ печальный,  
И где-то я видел его...

Быть может, себя самого  
Я встретил на глади зеркальной?  
(III, 13–14)\*

Существенное отличие этого стихотворения от подавляющего большинства других, реализующих образы масок—двойников поэта, в том, что образ двойника в нем не оторван рамкой стихотворения от лирического героя, а сопоставлен с ним сюжетно в одном произведении. Перед нами — персонификация одной из сторон авторского сознания, которое в своей нерасчлененной противоречивости присутствует в таких стихотворениях, как «Незнакомка», «Я пригвожден к трактирной стойке...», «В ресторане» и других. Здесь, в «Двойнике», двойник-беспутник является перед лицом авторского я, уже принявшего частицу «страшного мира», но несущего даже в том, что Блок считал «падением», высокие духовные ценности. Существование в душевном мире личности того материала, из которого сделан двойник, — признак трагического кризиса и болезни. Но выделение двойника в той форме, которую мы имеем у Блока, — начало борьбы с кризисом.

Какие бы внутренние издержки ни приносило явление двойника, оно способствует обострению сознания «блоковского человека». Встреча лирического героя с двойником, очная ставка с ним, по своему внутреннему значению — *моральный акт*, направляемый совестью. Эта встреча помогает осознать и объективировать темные наслоения души, т. е. в конечной перспективе ведет к просветляющему и подымающему личность развитию. В этом варианте двойничество у Блока по сути несет тот же моральный смысл, который заключается в... признаниях Толстого и Достоевского, хотя и выражено в другом эстетическом плане, без признаков толстовского рационализма и обнажения целенаправленной этической функции.

---

\* Здесь и далее произведения А. Блока цитируются по изданию *Блок А. А. Собрание сочинений* В 8 т. М., Л., 1960–1965 Римскими цифрами указывается том, арабскими — страница



Такова классическая форма явления двойника в зрелой поэзии Блока.

В основе стихотворения лежит повествование от автора о душевном кризисе, представленном как событие (встреча с двойником), протекающее в объективном мире. Повествование в «Двойнике» определяется временной последовательностью. Интонация его очень сложна, во всяком случае не может быть сведена к одному типовому признаку. В стихотворении мало характерной для Блока завораживающей напевности (она присутствует главным образом лишь в четвертой строфе). Общему строю стихотворения соответствует преобладание повествовательной интонации, но это повествование прерывистое, пульсирующее, перебиваемое взволнованными, драматизированными репликами и вместе с тем — наперекор этим драматическим голосам — приглушаемое монотонными словесными повторами. Так, в интонационной противоречивости «предваряется» и поясняется конфликтная суть стихотворения.

Повествовательная с диалогической фразировкой форма «Двойника», по-видимому, имеет соответствие и в семантическом поле его трехстопного амфибрахического стиха. Этот размер, вообще говоря, в истории русской поэзии, и у Блока в частности, был подчинен, как и все другие размеры, разным мелодическим системам и нес различные смысловые нагрузки, например преимущественно лирические — у Фета и Брюсова («Когда опускается штора...», «На даче», «Приветствие») и преимущественно эпически-повествовательные — у Лермонтова («Воздушный корабль», «Тамара») и Некрасова («Мороз, Красный нос»). Блоковский трехстопный амфибрахий (он представлен у Блока, согласно подсчетам исследователя блоковской метрики П.А. Руднева, 26 стихотворениями)<sup>1</sup> в семантическом и стилистическом отношении унаследовал все три традиции, но вместе с тем и выходит за их пределы. Так или иначе это один из тех размеров, в котором Блок, как и в данном случае, нередко ослаблял свою обычную напевность<sup>2</sup>.

Оригинальнейшей особенностью стихотворения является объединение в нем трех форм речи — повествова-

ния о происходящем, лирического автокомментария к повествованию (своего рода *à parte*) и краткого монолога-признания, исходящего от самого двойника. Автокомментарий в первых трех строфах резко выделяется из основного речевого потока троекратными скобками и продолжается в четвертой и пятой строфах уже без скобок. Это расслоение речи как бы отражает живую сложность сознания, в котором самонаблюдающее и переживающее *я* подымается над *я*, ведущим рассказ. Смысл этого спокойно констатирующего рассказа расширяется горячими, лирически взволнованными репликами. «Локальная» ситуация стихотворения связывается в них с прошлым лирического героя и с авторским самосознанием в целом. Вместе с тем эта расчлененность совмещается с единством сознания, замороженного в моменте самоуглубления, но не потерявшего себя на грани «лунатизма», не переставшего бодрствовать. Расчлененность и единство интуитивного созерцания не имеют прямого отношения к феномену двойника, но они одноприродны этому феномену, окружающей его атмосфере, гармонируют с общим строем стихотворения и подтверждают его.

Исходные данные в содержании стихотворения — «пейзажный фон» и образ бредущего в тумане, как бы потерявшегося в нем человека-прохожего, лирического героя.

Но здесь необходимо вспомнить о контексте.

Содержание «Двойника» во многом подготовлено стихотворениями, стоящими перед ним и непосредственно к нему примыкающими. Эта подготовка проявляется прежде всего в наращивании сумрачной, призрачно-тревожной атмосферы города.

Первое стихотворение — «К Музе». Оно подымается над этим лирическим объединенным рядом и распространяет поле своего действия на весь цикл и на весь том.

Прямая подготовка начинается со второго стихотворения:

Под шум и звон однообразный,  
Под городскую суету

Я ухожу, душою праздный,  
В метель, во мрак и в пустоту.

Я обрываю нить сознания  
И забываю, что и как...

(III, 9)

В третьем стихотворении приблизительно в таком же городском окружении выделяется грозный, inferнальный призрак некоего женского существа:

В эти желтые дни меж домами  
Мы встречаемся только на миг.  
Ты меня обжигаешь глазами  
И скрываешься в темный тупик.  
(III, 10)

В четвертом — еще одно, едва намеченное, почти невоплощенное видение в мареве ресторанного мира:

Из хрустального тумана,  
Из невиданного сна  
Чей-то образ, чей-то странный...  
(В кабинете ресторана  
За бутылкою вина).

(III, 11)

Стихотворение «Двойник» вбирает в себя все эти эманации города — сумрак, туман, фрагменты ресторанной атмосферы — и сгущает эти пасмурные тени в фантастическое видение «второго персонажа», возникшего, чтобы предостеречь первого. Так вполне автономное стихотворение, сохраняя свою индивидуальность, включается в «большую молекулу» блоковского текста, срастается со своим окружением, укрепляя себя его содержанием и его энергией и увеличивая, таким образом, свою выразительность, свою ударную силу.

Стихотворение ориентировано на объективный мир с его материальным содержанием, пространством и временем. Фон стихотворения настойчиво, монотонно, равномерно проводится через весь текст — «вдавливается» в

сознание читателя. Это ночной туман во всех его ипостасях: «октябрьский туман», «непроглядный туман», «промоглый туман», еще дважды о «ночи туманной» и сверх того — строка параллельного содержания, хотя в ней и нет слова «туман»: «от ветра, дождя, темноты». В этих формулах локализация носит более или менее обобщенный характер. Но другие стихотворения цикла, вся поэзия Блока в целом и стоящая за Блоком традиция «петербургской литературы» (особенно Достоевский) требуют прикрепления этого фона к образу осеннего, непогожего Петербурга и таким путем повышают конкретизацию целого (не случаен вариант пятого стиха «Двойника» в первоначальной рукописной записи: «И вот в петербургском тумане»<sup>3</sup>). При этом читателю становится ясным, что пунктирно явленное здесь лицо Петербурга не только совпадает с тем, которое складывалось в «Пиковой даме», в произведениях Гоголя, Некрасова и Достоевского, но и отличается от него. Развернутый этими писателями «петербургский пейзаж» сводится у Блока к лаконическим словесным мотивам, концентрирующим и вместе с тем суживающим картину. В результате «петербургская фантастика» становится еще фантастичнее, призрачнее, угрюмее, чем было у ее первооткрывателей, — одна из особенностей поздней лирики Блока, подготавливавшей образ Петербурга в знаменитом романе Белого.

Но мы улавливаем в «Двойнике» и другие формы посягательства на объективный мир — пространственно-предметный и временной.

В стихотворении можно заметить такой значимый для поэтики Блока момент, как столкновение двух сфер предметной действительности, в которой происходит встреча с двойником. В основных описательных частях это — городская сфера, улица, октябрьский туман, а в заключительном стихе, правда в вероятностной форме («проблематическая модальность»), — «мир зеркал», полуметафорический-полуреальный, ассоциативно связанный у Блока с «ресторанной лирикой»:

Быть может, себя самого

Я встретил на глади зеркальной?

(Ср. с четвертой строфой «В чужих зеркалах отражаться» и со стихотворением «В ресторане», в котором — снова о зеркалах<sup>4</sup>.)

Воспринимающее сознание балансирует между этими мирами, не зная, к какому из них прочнее прикрепить ситуацию стихотворения. Конечно, все то, что относится к «октябрьскому туману», побеждает, вытесняет своей массой вариант последней строки, но некоторое колебание между двумя сферами все же продолжается и как бы отнимает частицу реальности у городской сферы. Процесс дематериализации городского мира на какую-то долю продвигается вперед.

Смещение временного ряда в «Двойнике» связано с повествованием.

Классическая форма повествования подразумевает определенно выраженную однократность воспроизводимых событий, их смену, их несовместимость во времени. Однако впечатление повествовательности может сохраняться и при наличии многократной формы, выражающей повторяемость действия, — чаще всего в очерковом жанре. Такую форму мы имеем, например, в «Незнакомке»: «И каждый вечер друг единственный / В моем стакане отражен...» и т. п., в «Двойнике» по сути — гибрид повествования и описания, отрицающего временной ряд.

В «Двойнике» формально-грамматический принцип повествовательности соблюдается. «Однажды в октябрьском тумане...», «И вот в непроглядном тумане возник позабытый напев», «Вдруг вижу...», «Вдруг он улыбнулся...» — все это выражает действие в прошлом, в однократной форме. И все же само событие — явление двойника — таково, что при его естественно подразумеваемом психологическом проецировании оно скорее мыслится не столько в форме мгновенного акта, сколько в форме процесса. Такое понимание подсказывается и автокомментарием в стихотворении, наводящим на мысль, что событие уже совершалось или не ограничено по длительности: относится к прошлому, и к давно прошедшему, и к будущему. Я имею в виду, помимо прямого повествования, обращенного к прошлому, репризы третьей, четвертой и

пятой строф, комментирующие двойника: «Не снился ли мне он во сне?» (давно прошедшее), «И стало мне странным казаться, / Что я его встречу опять» (будущее), «И где-то я видел его» (давно прошедшее). Все это размыкает представление об однократности встречи с двойником и, распространяя ее во времени, почти вырывая из времени, повышает ощущение значимости этой встречи, а вместе с тем сгущает вокруг нее фантастически-ирреальную атмосферу. Как будто эта встреча (только что) совершилась, уже совершалась где-то на границе сна и яви и, может быть, будет совершаться.

Все это создает в стихотворении особый вид *поэтической* модальности (я позволяю себе ввести этот термин, открывающий еще не определившийся у нас и подлежащий теоретической разработке аспект исследования). Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немыслимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность и тем самым не уместается в границах этого мира, расшатывает его.

Однако этому сопутствует и другая особенность «Двойника», которая соотносится с только что указанной.

Нельзя забывать, что все конкретное содержание поэзии Блока, вся «предметно-эмоциональная» сторона его лирики почти всегда выходит за свои логически очерченные пределы и принимает в себя «дополнительные» символические смыслы, которые определяются его общим мировоззрением и сменой его поэтических идей — мифологем. В связи с этим следует ставить вопрос о символическом характере поэзии не только раннего, но и позднего Блока — и независимо и зависимо от его отношения к литературной школе символизма. И нужно помнить, что сигнал к восприятию символического смысла стихов Блока и их шифр даются и его творчеством в целом, и каждым его стихотворением порознь, в каждом отдельном случае — с различной энергией и различной определенностью. И конечно, весь колорит, сюжет, вся фактура «Двойника» обуславливают присутствие в стихо-

творении скрытых, иерархически расширяющихся символических планов. К ним ведут и сама фигура двойника, и лейтмотивы, словесные повторы, и крайняя обобщенность признаков эмпирического мира, и завещанная традицией эмблематичность образов, отчасти совпадающих с лейтмотивами (туман, ночь, темнота, ветер, человек, идущий во мраке, рассказчик стихотворения и встреча с неизвестным). Так из этих смысловых точек, линий и контуров возникают, *в известном отдалении от них*, обобщенный угрюмо-фантастический образ зловещего города, и, в еще большем отдалении, неуловимое *только* из этого текста стихийно-хаотическое лицо России, которую Блок назвал почти в то же время (III, 259) «сонным марево» (Блок мыслил Россию, конечно, и в другом, светлом облике), и, еще отдаленней и обобщенней, inferнальный призрак «страшного мира», по своей сущности столь же космический, как и социальный, встающий над человечеством и личностью, осеняющий их «тенью Люциферова крыла» («Возмездие», гл. 1).

При этом вся намеченная здесь смысловая перспектива отнюдь не превращает стихотворение в аллегорию. Опорные образы, вошедшие в него из материальной действительности, приобретают в нем символический подтекст, но в известной мере сохраняют свою «первоначальную» эмпирическую достоверность и подлинность: процесс их дематериализации имеет свои границы. Стихотворение отличается от аллегорической, т. е. однозначной, формы и множественностью развивающихся в нем смысловых планов — тех, которые были названы выше.

Монотонии и размягченности лирического фона «Двойника» (лирическая статика) соответствуют его строфическая композиция, организация рифм и словосочетаний.

Отличительный признак структуры стихотворения — необычное для Блока выдвижение ярко выраженного, подчеркнуто-симметрического принципа строфики и фразеологии. И этот признак, конечно, активней и характерней для «Двойника», чем его амфибрахический

стих, который звучит и во многих других лирических произведениях Блока. И симметрия осуществляется здесь в мягких формах, исключая резкие контуры. Она, как и вся композиционная симметрия, как бы упорядочивает и организует те смыслы, которые влекут стихотворение к стихийности и бесформенности. Тем самым она не только отражает, но и оформляет бесформенность, противостоит подавляющему душу «черному сну», превращая его в осознанный, подвластный воле художника объект эстетического исследования («...искусство есть только космос — творческий дух, оформливающий хаос», — писал Блок в 1909 году — VIII, 292). Здесь как бы «предварительное», «априорное» сопротивление «страшному миру», еще не отделенное от него, как будто исходящее еще не от Блока, а только от самого искусства, от «искусства вообще», по природе своей ведущего борьбу с хаосом.

Касаясь вопроса о композиционной симметричности «Двойника», ограничусь лишь самыми общими замечаниями.

В стихотворении обращают внимание редкие в русской лирике, а у Блока едва ли не единственные секстинообразные (шестистрочные) строфы, которые к тому же сочетаются здесь с необычным для секстины трехстопным амфибрахийем. Блок, вообще говоря, резко отталкивался от характерного для многих символистов маньеризма сложных канонизированных строф — даже к форме сонета, широко распространенной в поэзии начала XX в., обращался лишь несколько раз. Но в данном случае секстина, по-видимому, притянула его своей «монотонной» структурой. Хотя Блок по сравнению со старой, так называемой большой секстиной внес в строфы «Двойника» значительные вольности, он сохранил все же общую для старой секстины тенденцию к однообразию рифм и к рифмам-словоповторам. На каждую из строф стихотворения приходятся две пары тройных рифм, распределенных так, что в первых трех строфах 2/3 рифмующихся слов не только рифмуются, но и полностью повторяются. При этом в трех случаях в указанных строфах Блока повторя-



ются и слова, примыкающие к рифмам, или эквиваленты этих слов:

Однажды в октябрьском тумане...

.....

И вот в непроглядном тумане...

И стала мне молодость сниться...

.....

(Так ранняя молодость снится...)

Вдруг вижу, — из ночи туманной...

.....

Выходит из ночи туманной...

Эти симметрические повторы образуются в стихотворении опорными словами и словосочетаниями, создающими его мрачный фон (вся гамма туманов). Но вместе с тем симметрия повторов охватывает здесь и другие слова-мотивы, о которых будет сказано ниже, — слова, контрастирующие с этим фоном, то, что относится к «напеву» и «снам» о молодости. Так, с одной стороны, выявляется и закрепляется в стихотворении «изначальная», «фоновая» его стихия — сонная монотония, ассоциативно связанная с глубоко переживаемой Блоком трагической идеей о «вечной повторяемости» жизни. С другой стороны, в цепь симметрических повторов попадают и словесные темы, противоборствующие мрачному фону, хотя этот фон *количественно* преобладает.

Однако количественное преобладание нельзя отождествлять с поэтическим результатом, с решением. Мы не можем утверждать, что туманы и ночь одерживают победу в стихотворении Блока. Активная сила стихотворения — не монотония «страшного мира», не его застывшая маска, а противостоящее этой безвыходной неподвижности *лирическое событие*: светлое воспоминание («Память» в блоковском смысле), сопровождаемое взрывами живых чувств, а также явление двойника, который возникает из недр «страшного мира», но, как увидим далее, не отождествляется с тем, что его породило. То же и в структурном

аспекте: статическая исходная предпосылка стихотворения преодолевается его наличной драматической динамикой, описательные мотивы перекрываются повествовательными, зловещий покой, никуда не ведущий, — движением, в конечном счете ведущим и обещающим.

«Второй силой» в «Двойнике», противостоящей первой — темному фону с его угрюмой неподвижностью, туманом и ночью, — является мотив «святого воспоминания». Так сталкивается в стихотворении настоящее и прошлое блоковского человека.

Иными словами, можно сказать, что стихотворение Блока построено на основе конфликта «прежде» и «теперь» и в этом отношении напоминает «Двойника» Гейне. Однако то, что у Гейне едва намечено и в сущности сведено к горькому воспоминанию об ушедшей любви, у Блока обогащено и усложнено в сторону прошлого и в сторону настоящего. (В этом сопоставлении не следует видеть сравнительной оценки обоих стихотворений, поскольку «сложность» в эстетическом и во всех других отношениях не обязательно превосходит «простоту».)

Герою стихотворения Блока вспоминается молодость, молодая любовь, чистота. И как обычно у Блока, это конкретное содержание в своей потенции расширяется, превращаясь в синтетический образ «светлого мира». И все это, так же как и темный фон, подготавливается, хотя и в меньшей мере, чем он, в предыдущих стихотворениях (III, 9—12): образом «путеводительного маяка», мыслями о родине («от родины не увела»), о «солнце юга», озаряющем святую землю, видением жены-мироносицы Марии Магдалины, победившей грех («Магдалина! Магдалина!»), и ясными словами о том, что тьма есть тьма (она названа здесь «ночной распутицей»).

Но особенно крепко спаяна с творчеством Блока в целом сама коллизия «прежде» и «теперь». Наиболее рельефно она выступает в стихотворении, написанном за несколько месяцев до «Двойника», — «Ты в комнате один сидишь...». В этом стихотворении, как и в позднейшем, которое служит предметом мой статьи, «прошрое» — «давно забытый час», несущий память о «первой любви»

и «зорях», — возникает, как судья, перед лицом человека, растерявшего прежние ценности и идущего к смерти своим «нищим путем» (не случайно стихотворение включено в отдел «Возмездие»). Блок не хочет абсолютизировать это «прежде» в том содержании и в той форме, в которых его когда-то переживал, и тем более «возвращаться» к нему, забывая об окружающей реальной жизни, т. е. не хочет «свято лгать о прошлом» (III, 35), которое оказалось невоплотимым и прошло. Но идеальный смысл пережитого, сияющий над ним ореол, потенция этого «прошлого», устремленного в далекое будущее, через голову настоящего, сохранили для Блока на всем протяжении его пути свою значимость и святость.

При этом следует заметить, что Блок не вносит в «Двойнике» в светлый образ утраченной молодости оттенка «тайны», эзотеризма «Стихов о Прекрасной Даме» с их темой «вечной женственности» и соответствующими языковыми шифрами, хотя этот комплекс подразумевается в строках стихотворения, обращенных к прошлому. Блок ко времени создания «Двойника» мыслил себя и своего героя уже не столько «носителем тайного знания», посвященным, сколько просто человеком, «как все, как вы», поэтом, который «поет», находясь «в толпе» (пролог к «Возмездию»). Вот почему, чтобы восстановить образ ушедшей светлой поры жизни своего героя, Блок, минуя экзотику символического языка, употребляет наряду с бытующими, все еще распространенными в русской поэтической культуре полустертыми формулами («позабывший напев», «мечтой уноситься», «молодость снится»), откровенно подчеркнутую тривиальную фразеологию:

О, миг непроданных лобзаний!

О, ласки некупленных дев!

З.Г. Минц в своей монографии о Блоке высказывает мысль, что эти два стиха ироничны<sup>5</sup>. Я думаю, что она ошибается. Блок зрелого периода, когда пафос отталкивания от прежнего, от того, что он называл «тезой», ослабел, мог иронизировать не над сутью своих молодых переживаний, а, скорее, над их формой («сказочность») и

над возможностью их скорого и непосредственного воплощения в жизни К тому же, допустив иронию в «Двойнике», построенном на противостоянии «прошлого» с его свежестью и чистотой и «настоящего» с его «непроглядным туманом», он превратил бы стихотворение в «бесконфликтное», т е изменил бы всю его основу Можно думать, что здесь не ирония, а мудро продемонстрированная высокая наивность, незащитность слова, т е того мира, разрушаемого жизнью, который за этим стоял

Здесь — характерное для Блока с его склонностью к усвоению внешних признаков поэтики романса, к романсной линии в лирике А Григорьева, Фета, Апухтина, — исключительно смелое языковое «опрощение», та видимость банальности, которая на самом деле, в блоковском смысловом контексте, конечно, не является таковой Более того, эти «банальные» пассажи Блока под напором строящих его творчество поэтических идей (его «мифа», всей динамики его духовной судьбы), сохраняя налет старинного высокого благородства и чистоты, обогащались новым и совсем не банальным содержанием

В данном случае большое значение в преобразовании «банального» имеет связь «светлого мира», открывшегося герою стихотворения, с блоковской концепцией «музыки» Не случайно выражением мечты о «потерянном рае», лоном, ее рождающим, является «музыкальный звук», «напев» (это слово в стихотворении повторено два раза)

Однажды в октябрьском тумане  
Я брег вспоминая напев

И вот, в непроглядном тумане  
Возник позабытый напев

В системе «Двойника» «напев» — эмпирический символ, совмещающий прямое и «дополнительное», синтетическое содержание Это — символ, несущий всю полноту воспоминаний героя о юности и, в пределе, восходящий к своей вершине — к характерно блоковскому представлению о «музыке» как сущности мира (концеп-

ция «музыки» в указанном смысле была оформлена наиболее четко у Шопенгауэра и раннего Ницше). Закономерность такого толкования подтверждена тем, что в одном из самых проникновенных стихотворений Блока возникновение «звука» («музыка») в такой же мере, как и в «Двойнике», открывает все дальнейшее «мистериальное» действие этого стихотворения:

Приближается звук.  
И, покорна шемящему звуку,  
Молодеет душа.

(1912; III, 265)

И в другом, «программном» стихотворении «Художник» (1913) таинственное дыхание «музыки» — оно названо здесь «звоном» — служит импульсом и основой воспроизводимого процесса творчества.

В жаркое лето и в зиму метельную,  
В дни ваших свадеб, торжеств, похорон,  
Жду, чтоб спугнул мою скуку смертельную  
Легкий, доселе неслышанный звон.

(III, 145)

«Звук» и «звон» в этих контекстах менее конкретны и эмпиричны, чем слово «напев» (оно почти синонимично «мотиву», «мелодии», «песне»), но природа всей этой звуковой символики почти однородна. Общий смысл таких стихов воспринимается каждым чутким к поэзии сознанием. Тем не менее эта символика доступна *в своей полноте* лишь читателю, посвященному в то единое и целостное произведение искусства, которое мы называем творчеством Блока. И если она доступна и раскрывается в восприятии, слово «напев» становится смысловой точкой, *поэтически* радирующей смежные с ней элементы.

Однако «напев», оживший в душе героя стихотворения, «блоковского человека», его сон о потерянном рае, о молодости заключает в себе не только противостояние против «страшного мира», но и некую потенциальную

опасность. Уносясь мечтой «от ветра дождя, темноты», герой в какой-то мере уносится и от окружающей жизни. Еще немного — и он может превратиться в двойника, но не в того, которого он встречает, а в другого, противоположного, о котором писал молодой Блок, — бесплотного мечтателя, «белого призрака» (I, 206), отстранившегося от реального мира. [О соблазне возвращения на этот уже изжитый путь говорится в стихотворении «Повеселясь на буйном пире...» (1912), также, хотя и по-новому, затрагивающем тему двойника.] А. Белый, бегло касаясь в своей характеристике Блока стихотворения «Двойник», прямо называет лирического героя этого стихотворения именно таким двойником-мечтателем<sup>6</sup>. Если бы это действительно было так — получилось бы то, чего Блок не хочет. «Я ведь никогда не любил “мечты”, — писал он Анастасии Чеботаревской в 1915 г., — а в лучшие свои времена, когда мне удастся более или менее сказать свое, настоящее, — я даже ненавижу “мечту”, предпочитаю ей самую серую действительность» (VIII, 451). Даже приняв во внимание полемическую заостренность этого признания, нельзя отрицать его значимость для Блока. Но мечта в стихотворении «Двойник» является только моментом в сознании героя, она не отрывает теперь «блоковского человека» от действительности, серой и мрачной, которая присутствует здесь же рядом. И к тому же, даже в своем моментальном явлении, эта мечта не бесплотна, как не бесплотна молодая любовь, живая женщина («вернешься ли ты?») и «ласки... дев», все то, о чем вспоминает герой. Андрей Белый чутко улавливает потенцию стихотворения, но без достаточных оснований представляет ее реализованной.

Знаменательной особенностью «Двойника» является сочетание его условно-фантастической ситуации со скрытой за текстом реально-психологической мотивировкой.

Столкновение двух сил — «страшного мира» и засветившегося в душе героя образа юности («юность — это возмездие» — полюбившаяся Блоку формула Ибсена), как уже было сказано, составляет в стихотворении его

изначальный конфликт, создающий напряжение смысловых полюсов и приводящий лирический сюжет в движение. Именно этот конфликт, резко выделяющий заложенные в душе ценности, и мотивирует возможность осознания, объективизации противоположного им начала, персонифицированного в образе двойника. Если бы лирический герой не ушел в светлую сферу душевной жизни и оставался бы слитым с темным фоном, он не мог бы разглядеть рядом с собой свою темную тень — двойника. Такая психологически достоверная, реальная мотивировка составляет ядро блоковской фантастики и является основой ее поэтической силы и в данном случае, и вообще.

Отсюда можно вывести и схему тематической структуры стихотворения. Оно построено как *триада*: столкновение двух тем, рожающее третью: «страшный мир» — пронизанное «музыкой» светлое воспоминание — образ двойника.

Двойник — это часть души Блока, его лирического героя, один из ее аспектов. Это про него сказано в стихотворении 1907 года «Клеопатра» (здесь он не отделен от лирического я):

Я сам, позорный и продажный,  
С кругами синими у глаз.

(II, 207)

Двойник — порождение «страшного мира» и одновременно — жертва его. «Стареющий юноша» — смелый и точный оксюморон, который в сочетании с краткой исповедью двойника в четвертой строфе создает образ неприкаянного шатуна, беспутника, душевно бесприютного и опустошенного прожигателя жизни (в черновике третьей строфы говорится и повторяется, что он выходит «из мглы ресторанной» — III, 502). Осознание в себе двойника есть акт выделения и отчуждения «зла». Если в этом акте мы еще не можем увидеть прямого движения индивидуальности по восходящей линии, то во всяком случае, как уже было сказано, должны признать совершившееся

предпосылкой к очищению и духовному росту личности. Нужно найти и назвать зло, чтобы суметь с ним справиться. И Блок это делает: его поэзия в глубочайшей, хотя и не всегда явной, своей основе аксиологична.

«Ваше письмо меня серьезно обрадовало, — писал Блок С.А. Богомолу в 1913 г. — Очень ярко бросается в глаза борьба, происходящая в Вас: борьба *старого*, нейрастенического, самолюбивого, узкого, декадентского — с *новым* — здоровым, мужественным, почувствовавшим наконец, что мир безмерно больше и прекраснее, чем каждый из нас. Что радостнее всего, мне кажется, — *второй побеждает*. Самоосуждение строгое — только к благу. Только “половинное” самоосуждение может приводить к отчаянию. Осуждайте себя, ненавидьте, не бойтесь этого. Вы сами увидите, как из такого самоосуждения рождается новый человек» (VIII, 412). Прямолинейно-учительский, «толстовский» стиль этих высказываний, конечно, мы не можем признать характерным и адекватным поэзии Блока, диалектически сложной и чуждой морализма. И все же мысли, высказанные Блоком, имеют к ее внутренней сущности, к ее *глубинной логике* самое прямое отношение.

Я не ставлю себе здесь задачей прокомментировать текст стихотворения, выявляя его движение последовательно, от этапа к этапу. Однако смысл стихотворения остался бы нераскрытым без некоторых последующих замечаний.

Я уже обращал внимание на то, что тема «страшного мира», за исключением самого образа двойника, пребывает в стихотворении в пассивном состоянии. Она соответствует «пейзажному фону», мареву, уличному туману — и не случайно дается в приглушенной интонации (ни одно из пейзажных вкраплений не вызывает повышение голоса). Наоборот, все то, что лирический герой говорит о своих чувствах, составляет динамический, интонационно повышенный план стихотворения. Промозглый туман, в котором «уютно угрюмствовать» (выражение Блока), не затушил в герое душевного огня. Его горячие признания — его речь с восклицательными и во-



просительными знаками, многочисленными многоточиями и паузами — свидетельство его волнения и сопротивления «страшному миру».

Но самое поразительное в стихотворении, имеющее прямую связь с той линией в его содержании, о которой только что говорилось, — трагический исповедальный шепот двойника:

...«Устал я шататься,  
Промозглым туманом дышать,  
В чужих зеркалах отражаться  
И женщин чужих целовать...»

Дело в том, что и в «шепоте» двойника, и в самой фигуре этого промотавшего себя в чужом ему мире шатуна и беспутника намечаются противоречивые, оксюморонные начала. Двойник шепчет, т. е. не смеет говорить громко, но он и улыбается нахально; он улыбается нахально, но его образ печальный, т. е. лирически наполненный; он шатается по чужим местам и, как потасканный Дон-Жуан, целует «женщин чужих», но он устал шататься и целовать чужих женщин. И в его речи — новая, единственная здесь интонация, шепотливая лишь по форме, а по сути — приглушенно-страстная, горькопокаянная и, конечно, глубоко лирическая («упоеание гибелью»).

В этой краткой речи двойника большая сила. Не случайно здесь уже нет однообразных, возвращающихся на «круги своя» рифм-словоповторов: прерывистая монотония, порожденная беспросветным маревом «страшного мира», нарушается самим его порождением — двойником. Напор глагольных рифм — инфинитивных, возвратных — и связанных с ними управляемых ими полусимметричных фраз придает монологу двойника стремительный характер, резко и подчеркнуто контрастный по отношению к предшествующему тексту. Причем в создании этой контрастности особую роль играет слово «шататься», заглавное в речи двойника. Оно распространяет свой стилистический ореол на весь монолог, способствуя превращению

его в стилистическую полемику с такими речениями «высокого строя», как «лобзаний», «девы», «мечты», «напев» (ср. «музыка»). Здесь лирическая кульминация стихотворения. И это не только контраст, но и некое поэтическое преобладание, эмоциональный перевес одного стиля над другим, мира беспощадно-реального над миром уже полусуществующим, «настоящего» — над «прошлым» (см. выше «предпочитаю... самую серую действительность»). Не только «напев», но и двойник оказывается «музыкальной» величиной.

Какой же вывод следует сделать из этих наблюдений? Признать лирическую победу, перевес двойника над героем, лирическим я стихотворения, т. е. торжество «страшного мира»?

Конечно, такой вывод был бы неверным. Во-первых, правда лирического героя, его мечта остается неопровергнутой, не вовсе отодвинутой в прошлое. Во-вторых, двойник, как это было отчасти показано, не тождествен «страшному миру». Он — порождение не только «страшной действительности», но — в своих изначальных основах — и того лирического я, которому звучит «напев». Иначе он не отрицал бы с такой силой всего того, чем он обязан «страшному миру», — привычной, но все же *чужой* ему, жизни (эпитет повторен два раза: «в *чужих* зеркалах» и «женщин *чужих*»), наполненной «*промозглым* туманом», в котором приходится «*шататься*» (все эти негативные формулы — из *его* речи).

Получается так, что не только рассказчик стихотворения, «автор», увидел и осознал двойника как недоброе и чуждое ему существо, но и сам двойник осознал в себе и вне себя эту ночь. Двойник — продукт рефлексии и распада, но он и сам — это видно сквозь легкую дымку эстетизации из его монолога — болезненно ощущает свой распад. В двойнике Блока, *уставшем* от существования в «страшном мире» и, может быть, готовом проклясть этот мир, есть нечто живое и человеческое, вошедшее в него от героя-рассказчика. В этом заключается одно из проявлений «духа цельности» поэзии Блока, указание на ее внутреннее единство, сохраняющееся даже в самом жестком

раздвоении. «Зло» двойника не абсолютное — оно способно само себя изживать. Это стойкий мотив в творчестве Блока третьего тома — мотив грозного недуга, «высокой болезни», «тоски и скуки», ведущей к непримиримой тревоге (см. III, 46, 72, 82, 93, 223) — проявление тех взрывчатых сил, которые в конце концов должны обрушиться во всей своей мрачной ярости, со всей силой любящего и ненавидящего духа на твердыни «страшного мира», в какую бы форму он ни облакался. Здесь заложена та логика, которая неудержимо влечет стихотворение и подобные ему, включенные в цикл «Страшный мир», к последующему циклу — «Возмездие» и далее — к «Ямбам»:

Презренье созревает гневом,  
А зрелость гнева — есть мятеж.

(III, 96)

Не могу не признать, что в таком понимании «Двойника» скрывается опасность «мажорного уклона» в истолковании трагической поэзии Блока, опасность, о которой иногда заставляют вспоминать некоторые из посвященных ему работ, не избежавших преувеличенно мажорной тональности. Однако зрелище отраженного в «Двойнике» «страшного мира» — пассивного, но втягивающего и в этом стихотворении отнюдь не побежденного — предохраняет от прямолинейных, слишком оптимистических толкований блоковского текста. Видение двойника, какие бы признаки надежды его ни сопровождали, — явление мрачное и трагическое, как и все стихотворение, если брать его в целом. Последняя его строфа, в которой сказано об исчезновении призрачного пришельца, подтверждает эти выводы. В заключительной строфе вопросительно и задумчиво говорится о возможном тождестве двойника и лирического героя — и эта догадка, притворившаяся вопросом, бросает обратный свет на предыдущие строфы, проясняя смысл стихотворения (не случайно последняя вопросительная фраза выделяется в пуантированную, подчеркивающую ее значение концовку). И это мрачное движение темы как будто подкрепля-

ется мелодическим строем пятой строфы, прерывистым, приглушенным, с ниспадающей эмоцией, почти подчиняющим себе вопросительную интонацию заключительных стихов.

И все же эти поправки не отменяют всего того, о чем сказано на предыдущих страницах. То, что могло представиться при первом взгляде возвратом стихотворения на исходные позиции («вечное возвращение»), на самом деле отсутствует. Стихотворение кончается не тем, с чего началось. В нем потенциально свершается этически-познавательное действие, которое препятствует такому возврату. Двойник еще может вернуться и вернется, например, в образе «тоскующего вампира» («Песнь Ада», 1909) или «нищего дурака» («Пристал ко мне нищий дурак...», 1913), или даже — редкая форма иронии у Блока — в облике «обмызганного кота» («Когда невзначай в воскресенье...», 1913)<sup>7</sup>. Но герою-рассказчику этот будущий возврат кажется теперь странным:

И стало мне странным казаться,  
Что я его встречу опять.

Здесь — уже предчувствие возможной победы. Силы жизни и совести присутствуют в печальном стихотворении Блока и не сдаются «страшному миру». Добро и зло, готовые смешаться в сознании человека, на которого пала «тень Люциферова крыла», уходят, насколько им позволяет диалектическое единство жизни, — каждое в свою сферу. И это праведное разделение того, что должно быть разделено, разделение, осуществляемое силою совести и моральной воли блоковской поэзии, помогает герою Блока видеть и понимать жизнь такой, какая она есть, и укрепляет его на трудном, торном и трагическом пути, ведущем к будущему.

## Примечания

- <sup>1</sup> Руднев П.А. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сб. 2. Тарту, 1972. С. 239.
- <sup>2</sup> В блоковском восприятии амфибрахия, по крайней мере в варианте «Двойника», было нечто совпадающее и вместе с тем глубоко расходящееся с восприятием его современником Блока Н.Н. Шульговским, автором известной тогда книги «Теория и практика поэтического творчества» (СПб.; М., 1914). Амфибрахий, писал Шульговский, — «один из метров, дающий спокойный ритм (расхождение! — Д.М.). Поэтому он пригоден для повествовательных стихотворений не очень большого размера... и с характером элегическим (совпадение! — Д.М.). Иными словами, применим к таким повествованиям, где не требуется объективного спокойствия эпоса... или длинного рассказа, а вносится в описание или субъективный элемент, или же стороны, действующие на чувство и фантазию» (совпадение! — Д.М.) (Там же. С. 58—59). И еще: «В элегии личного характера амфибрахический ритм может выражать трагизм. Посредством его легко остановить внезапно мысль и мучающее переживание, оборвать их с отчаянием и вместе с тем придать им характер раздумья» (Там же. С. 62. Совпадения бесспорны!). Трехстопный амфибрахий, писал Шульговский, — «минимум для спокойного течения амфибрахических стоп» (Там же. С. 60).

Конечно, эти соображения Шульговского зыбки и приблизительны, как и большинство подобных, по сути импрессионистических рассуждений о смысловом значении стихотворных размеров. И тем не менее, как показывают приведенные цитаты, наблюдения Шульговского не вовсе лишены оснований и в типологическом отношении применимы до некоторой степени к метру «Двойника». Не случайно близкое к «Двойнику» по теме и сюжету также повествовательное стихотворение «Пристал ко мне нищий дурак...» (1913) и соседнее в книге, перекликающееся с ним, «Когда невзначай в воскресенье...» (1913) написаны тем же трехстопным амфибрахией. В третий том входят и другие стихотворения, построенные на этом размере, которые находятся на значительно большем смысловом расстоянии от «Двойника» и все же, в какой-то мере, родственны ему своей эмоциональной атмо-

сферой «Друзьям», «Над лучшим созданием божьим », «На улице — дождик и слякоть »

<sup>3</sup> Блок А А Записная книжка № 29 С 2 Рукоп отд ИРЛИ, ф 654, оп 1, № 347 Указанный вариант повторен и в журнальной публикации стихотворения, см комментарии к «Двойнику» В Орлова (III, 502)

<sup>4</sup> В русской символистской литературе тема зеркал, «зеркального мира», пользовалась популярностью (см , например, повесть З Гиппиус «Зеркала», 1896) и соединялась, как обычно в произведениях этого круга, с традиционным сюжетом о двойниках (см новеллу В Брюсова «В зеркале», 1902—1906 гг , и стихотворение «Старый дом» Бальмонта) Мотив зеркала сохранился даже в есенинской поэме о двойнике «Черный человек» (1925)

<sup>5</sup> Минц З Г Лирика А Блока (1907—1911) // Спецкурс Вып 2 Тарту, 1969 С 122

<sup>6</sup> Эпопея № 4 1923 С 274

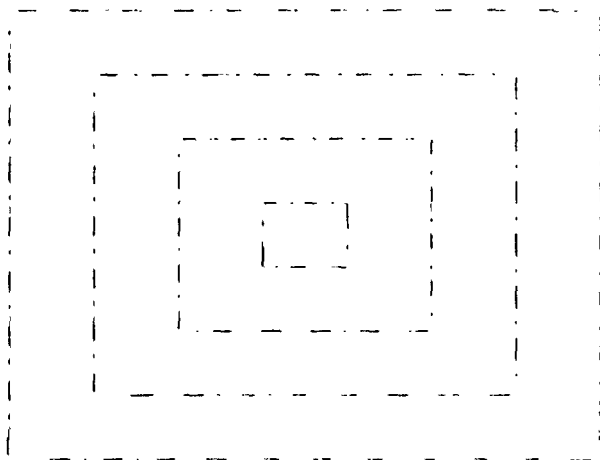
<sup>7</sup> Кстати сказать, эта снижающая «анималистическая» тенденция в трактовке двойников Блоком останавливает на себе внимание как одни из особых, «малых вариантов» темы «Обмызанным котом» (ср у Маяковского «Вот так я сделался собакой», 1915) дело у Блока не ограничивается У него есть еще двойник, вернее, двойник двойника, усталого, вежливого и страшноватого джентльмена, требующего трезвости и смирения, — приведенный джентльменом «лохматый пес» с «добрым взором» и жесткой лапой («Осенний вечер был », 1912), выполняющий приблизительно ту же функцию, что и ворон в знаменитой балладе Эдгара По

Печатается по изданию Максимов Д Е А Блок «Двойник» // Поэтический строй русской лирики Л , 1973 С 218—235

## К статье Д.Е. Максимова

Включение данной статьи в настоящий раздел должно быть оговорено. Очевидно, что работа Д.Е. Максимова посвящена анализу не только (и даже не столько) словесно-образного уровня. Но намеченное здесь изучение образной структуры поэзии Блока — его слов-мотивов, эмпирического символа, наконец, явления «поэтической модальности» — оказалось для науки очень важным и перспективным. Эти понятия вошли в оборот целого ряда исследовательских направлений.

### III



Анализ композиции



## Предисловие

От анализа стиля, позволяющего увидеть «лица не-общее выражение» автора, естествен переход к анализу композиции — изображающего «тела» лирического стихотворения как целого.

Как сформулировал Б. Ярхо, «из композиции вытекает проблема *единства литературного произведения*». При этом ученый различал частную (фоническую, стилистическую, поэтическую) и общую («комбинированную») композицию: «первая обнимает связи внутри каждой из областей формы, вторая — связи между формами разных областей» (Методология точного литературоведения. С. 225). К общей композиции ученый относил учение о жанрах и проблему единства литературного произведения, понимаемую им достаточно своеобразно.

В отличие от принятого в науке, хотя не всегда теоретически эксплицируемого, положения о совершенном единстве художественного произведения Ярхо утверждает, «что преувеличивать это единство, а в особенности постулировать его без доказательств — значит еще усиливать тот колорит безответственности и ненаучности, который лежит на литературоведении. <...> Впечатление единства происходит: а) от сукцессивности, т. е. быстрой смены форм разных областей; б) от композиционных моментов комбинированного порядка, корреляций между

областями; в) от качественного единства внутри одной области, производящего впечатление “однородности целого”. С точки зрения этих признаков и следует рассматривать единство впечатления; а единство состава выясняется путем обычного анализа. Полного же единства, т. е. объединения всех форм одним принципом, в природе... не существует» (Там же. С. 225–226).

Эти положения должны быть учтены при конкретном анализе. Что же касается включения жанра в раздел композиции, то оно уже было убедительно оспорено М.М. Бахтиным.

Бахтин различает формы архитектурные и композиционные. Архитектурные формы — те, которые входят в «эстетический объект», т. е. в «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение» (Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 17). Композиционные же формы в эстетический объект не входят, они относятся к «внешнему произведению» («тексту»): это «формы, организующие материал, они носят телеологический, служебный, как бы беспокойный характер и подлежат чисто технической оценке: насколько адекватно они осуществляют архитектурное задание» (Там же. С. 21). Хотя сама по себе связь жанра с композицией сомнения не вызывает, жанр не является чисто композиционной формой, он — воплощенное единство архитектурной и композиционной форм. Отсюда его «единая, но двусторонняя ориентация»: в нем «срастается» эстетический объект и внешнее произведение. Таким образом, говоря о жанре, мы выходим за пределы композиции, рассмотрение его будет предпринято в следующем разделе нашей хрестоматии.

Если Б.И. Ярхо понимал композицию широко, включая в нее и жанровые формы, то В.М. Жирмунский в работе «Композиция лирических стихотворений» предложил понимать под композицией произведения «его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала» (Жирмунский В.М. Тео-

рия стиха. Л., 1975. С. 433). Но поскольку материалом поэзии, по Жирмунскому, является язык, то своей задачей он считает «выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание» (Там же). Особенно необходим, по мнению ученого, такой подход именно к лирике. Ведь если в прозе композиционные приемы — «повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое построение (а именно этим приемам посвящена книга Жирмунского. — С.Б.) могут быть рассматриваемы как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу», то в лирической поэзии «одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал» (Там же. С. 436).

Мысль об особо тесном единстве слова и композиционного строения в лирическом стихотворении должна быть учтена при конкретном анализе. Но в композиции лирического стихотворения есть целый ряд моментов, которые, выражаясь в слове, к слову не сводятся, а, напротив, сами обуславливают его выбор. Это субъектная структура, форма высказывания, точка зрения, пространственно-временная организация (хронотоп): они подлежат рассмотрению при анализе композиции.

# 1. Субъектная структура

*М.М. Бахтин*

## К философии поступка

<...> Поясним все сказанное нами об архитектурно-художественной функции ценностного центра человека в художественном целом на анализе конкретного примера. Этот анализ будет выделять лишь те моменты, которые нам здесь нужны, и отвлекаться от всего остального, иногда хотя бы и в высшей степени существенного для целого художественного впечатления, для того чтобы по возможности не предвосхищать дальнейшего: этот специальный и иногда даже приблизительно не исчерпывающий художественного целого характер нашего анализа я прошу иметь в виду.

Я останавлиюсь на лирической пьесе Пушкина 30-го года «Разлука». Вот она:

Для берегов отчизны дальней  
Ты покидала край чужой...

В этой лирической пьесе два героя: собственно «лирический герой», в данном случае объективированный автор, и «она», вероятно Ризнич, а следовательно, и две предметные эмоционально-волевые установки, два цен-

ностных контекста, две единственные точки для соотношения и упорядочения ценностных моментов бытия. Единство лирического целого восстанавливается тем, что ценностный контекст героини в его целом объемлется и утверждается контекстом героя, приобщается ему как момент его, и оба эти контекста, в свою очередь, объемлются единым формальным — собственно эстетическим — ценностно-утверждающим *активным* контекстом автора и читателя. Предвосхищая несколько дальнейшее, скажем: положение, в котором находится эстетический субъект — читатель и автор — *творцы формы*, откуда исходит их художественная, формирующая активность, может быть определено как *вненаходимость временная, пространственная и смысловая* всем без исключения моментам внутреннего поля художественного видения, это и делает впервые возможным обнять всю архитеконику: ценностную, временную, пространственную и смысловую — единой, равно утверждающей активностью. Эстетическое вживание (Einfühlung) — видение предметов и героев изнутри — активно совершается с этой вненаходящейся точки, где добытый вживанием материал вместе с материей внешнего видения и слышания объединяется и оформляется в единое конкретное архитектурное целое. Вненаходимость — необходимое условие для сведения к единому формально-эстетическому ценностному контексту различных контекстов, образующихся вокруг нескольких героев (особенно это имеет место в эпосе).

В нашей пьесе все конкретные моменты архитектурного целого стягиваются к двум ценностным центрам — героя и героини, причем первый круг объемлет второй, шире его, и оба они равно объемлются — как единое событие — формирующей активностью автора-читателя; таким образом, оказываются три взаимопроникающих ценностных контекста, а следовательно, и в трех направлениях должна совершаться интонация почти каждого слова этой пьесы: реальная интонация героини, реальная же героя и формальная интонация автора-читателя (при действительном исполнении пьесы задача исполнителя — найти равнодействующую этим трем интонативным на-

правлениям) Проследим же расположение единственно-конкретных моментов в <нрзб> архитектонике

Для берегов отчизны дальной  
Ты покидала край чужой

«Берега отчизны» лежат в ценностном пространственно-временном контексте жизни героини, для нее, в ее эмоционально-волевом тоне возможный пространственный кругозор становится *отчизною* это момент события ее жизни Также в соотношении с ней некоторое пространственное целое — как момент ее судьбы — становится «краем чужим» Движение ее в отчизну («ты покидала») больше тонируется в направлении к герою, в контексте его судьбы в направлении к ней лучше было бы сказать «возвращалась», ведь она едет на родину В судьбе его и ее ценностно уплотняется даль — эпитет «дальной» — они будут далеки друг от друга

В редакции варианта (Анненков) преобладает ценностный контекст героя

Для берегов чужбины дальной  
Ты покидала край родной

Здесь чужбина — Италия — и край родной — Россия — ценностно определены по отношению к герою

В час незабвенный, в час печальный  
Я долго плакал пред тобой

Час с его <нрзб> и временной протяженностью оваян «далью» и получил ценностный вес в единственных временных рядах его и детерминированных смертных жизней как час разлуки В выборе слов и центральных образов преобладает ценностный контекст его судьбы

Мои хладеющие руки  
Тебя старались удержать,  
Томленье страшное разлуки  
Мой стон молил не прерывать

Ты говорила в день свиданья  
Под небом вечно голубым  
В тени олив любви лобзанья  
Мы вновь, мой друг, соединим  
Но там, увы, где неба своды  
Сияют в блеске голубом,  
Где под скалами дремлют воды,  
Заснула ты последним сном  
Твоя краса, твои страданья  
Исчезли в урне гробовой —  
Исчез и поцелуй свиданья  
Но жду его он за тобой

Далее останавливать внимание читателя на столь элементарно понятной вещи я не буду ясно, что все моменты этого целого, и выраженные прямо, и не выраженные, становятся *ценностями* и упорядочиваются лишь в соотносении с одним из героев или вообще с человеком, как судьба его. Переходим к другим более существенным моментам этого целого. Этому событийному целому причастна и природа, она оживлена и приобщена к миру человеческой данности в двух направлениях во-первых, как окружение и фон события желанного и обещанного свидания героя и героини (поцелуй под вечно голубым небом) и окружение события ее действительной смерти («где неба своды сияют уснула ты последним сном»), причем в первом случае этот фон усиливает радость свидания, созвучен ей, во втором контрастирует со скорбью смерти ее — это чисто *фабулическое* приобщение природы, и во-вторых, событийно-человеческое движение и жизнь непосредственно внесены внутрь ее неба *своды*, метафоры *сияют* и *дремлют* воды под скалами — скалы укрывают сон вод, вечно голубое небо — вечность неба ценностно соотносится с детерминированной жизнью человека, причем одни метафоры носят антропоморфический характер — *сияют*, *дремлют*, другие только приобщают природу человеческой судьбе — *своды*, *вечноголубое*. Это второе направление оживления природы не зависит от фабулически-непосредственного оживления

Теперь необходимо остановиться на следующих моментах: на внутренней пространственной форме, на внутреннем ритме развертывания события (внутреннее художественное время), на внешнем ритме, на интонационной структуре и, наконец, на теме.

Мы находим в данном произведении три скульптурно-живописно-драматические образа: образ разлуки (хладеющие руки, старающиеся удержать... ты говорила...), образ обещанного свидания (соединение уст в поцелуе под голубым небом) и, наконец, образ смерти (природа и гробовая урна, где *исчезли* краса и страдания ее) — эти три образа стремятся к некоторой чисто изобразительной законченности.

Временной внутренний ритм события таков: разлука и обещанное свидание, смерть и будущее действительное свидание. Между прошлым и будущим героев через настоящее воспоминания устанавливается непрерывная событийная связь: разлука — арзис, обещанное свидание — тезис; смерть — арзис, все же будет свидание — тезис.

Переходим к интонативной структуре. Каждое выраженное слово обозначает не только предмет, не только вызывает некоторый образ, не только звучит, но и выражает некоторую эмоционально-волевою реакцию на обозначаемый предмет, которая при действительном произнесении слова выражается в интонации его. Звуковой образ слова не только является носителем ритма, но и насквозь проникнут интонацией, причем при действительном чтении произведения могут возникать конфликты между интонацией и ритмом. Конечно, ритм и интонация не чужеродные стихии: и ритм выражает эмоционально-волевою окраску целого, но он менее предметен; но главное: он представляет из себя почти исключительно чистую формальную реакцию автора на событие *в его целом*, между тем как интонация по преимуществу есть интонационная реакция героя на предмет *внутри* целого и, соответствуя особенностям каждого предмета, более дифференцирована и разнообразна. Все же абстрактное разделение интонации и ритма не совпадает с другим абстрактным же разделением — реакция героя и реакция автора: и интонация может одновременно выра-



жать и реакцию героя, и реакцию автора, и ритм также может выражать и ту, и другую. По преимуществу эмоционально-волевая реакция автора находит свое выражение в ритме, а героя — в интонации. Реакцию героя, т. е. выражение *оценки* предмета в ценностном контексте героя, мы будем называть реалистической реакцией, ей будет соответствовать реалистическая интонация и реалистический ритм; реакцию автора — оценку предмета в контексте автора — мы будем называть формальной реакцией, ей будет соответствовать формальная интонация и формальный ритм. Формальная интонация и реалистический ритм встречаются реже реалистической интонации и формального ритма. Как мы увидим дальше, выражением эмоционально-волевой реакции и оценки могут быть не только интонация и ритм, но и все моменты художественного целого и все стороны слова: и образы, и предметы, и понятия.

Поясним сделанное нами различие. В драме интонация носит чисто реалистический характер: драматический диалог как таковой представляет из себя борьбу между ценностными контекстами действующих лиц, выражение столкновения между различными эмоционально-волевыми позициями, занятыми действующими лицами в одном и том же событии, выражение борьбы оценок. Каждый участник диалога в прямой речи каждым словом непосредственно высказывает предмет и свою действительную реакцию на него — интонация жизненно реалистична, автор непосредственно выражен. Но все эти противоборствующие выражения реакции действующих лиц объемлются единым ритмом (в трагедии ямбическим триметром), придающим некоторый единый тон всем высказываниям, приводящим их всех как бы к одному эмоционально-волевому знаменателю, ритм выражает реакцию на реакцию, единую и однообразную чисто формально-эстетическую реакцию автора на все противоборствующие реакции героев, на все трагическое событие в его целом, эстетизуя его, вырывает из действительности (познавательно-эстетической) и художественно обрамляет его. Конечно, ямбический триметр не выражает индивидуальную реакцию автора на индивидуальное же событие дан-

ной трагедии, но сам общий характер его установки по отношению к происходящему, а именно эстетический (вся трагедия, за исключением почти одних хоров, написана триметром), выполняет как бы функцию рампы: отделяет эстетическое событие от жизни. Как известно, внутри определенной метрической структуры ямбического триметра возможны некоторые ритмические вариации — отклонения, они обычно несут реалистическую функцию, подчеркивая и усиливая жизненные интонации героев, но иногда <нрзб.> передавая ритм душевной жизни говорящего: передавая напряженность, ускорение темпа и пр. Мы здесь отвлекаемся от моментов трагедии, выражающих автора и его формальную реакцию (а иногда и неформальную), как то: отчасти хоры античной трагедии, расположение частей, выбор образов, звукопись и прочие чисто формальные моменты. Также отвлекаемся и от того, что звуковой образ слова может иметь не только ритмические и интонационные функции, но и чисто изобразительные («звукопись»).

В эпосе прямая речь героев интонируется, как и в драме, реалистично, в косвенно приводимой автором речи героев возможно преобладание реакции реалистической, но возможно — и формальной реакции автора; ведь слова героя, выражающие его ценностную позицию, автор может передавать, выражая в тоне передачи свое собственное отношение к ним, свою позицию по отношению к герою, например иронически, удивленно, восторженно, в глубоко спокойном эпическом тоне и т. п. Описание предметов и рассказ о событиях в эпосе иногда производятся с преобладанием точки зрения их ценности (ценности предмета и события) для героев, в тоне их возможного отношения к этим предметам и событиям, иногда же совершенно преобладает ценностный контекст автора, т. е. слова описания мира героев выражают реакцию автора на героев и их мир. Но какая бы реакция ни преобладала, слово в эпосе есть всегда слово автора, следовательно, всегда выражает и реакцию автора, хотя то или иное слово и целая совокупность слов могут быть отданы *почти* в полное распоряжение герою; в этом смысле мы

можем сказать, что каждое слово эпоса выражает реакцию на реакцию, реакцию автора на реакцию героя, т. е. каждое понятие, образ и предмет живет в двух планах, осмысливается в двух ценностных контекстах — в контексте героя и в контексте автора. Далее мы увидим, что эти ценностные реакции лежат в разных культурных мирах: ведь реакция и оценка героя, его эмоционально-волевая установка носят познавательно-этический и жизненно-реалистический характер, автор реагирует на нее и завершает ее эстетически. Существенная жизнь произведения есть это событие динамически живого отношения героя и автора. В живом чтении произведения можно голосом передавать достаточно отчетливо обе интонации, там, где это бывает нужно, конечно, не по отношению к каждому отдельному слову; во всяком случае, чисто реалистическое чтение недопустимо, в голосе все время должна звучать активная эстетически формирующая энергия автора.

В лирике автор наиболее формалистичен, т. е. растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию. Своеобразие лирики в этом отношении и ее объективность мы здесь еще обсуждать не можем. Теперь же мы вернемся к интонативной структуре нашей пьесы. Здесь в каждом слове звучит двойная реакция. Нужно иметь раз и навсегда в виду, что реакция на предмет, его оценка и самый предмет этой оценки не даны как равные моменты произведения и слова, это мы их абстрактно различаем; в действительности оценка проникает предмет, более того, оценка создает образ предмета, именно формально-эстетическая реакция сгущает понятие и образ предмета.

Разве наша пьеса исчерпывается в первой ее части тоном скорби, разлуки, реалистически пережитой, эти реалистически-скорбные тона есть, но они охвачены и обволакиваются воспевающими их совсем не скорбными тонами: ритм и интонация — «в час незабвенный, в час

печальный я долго плакал пред тобой» — не только передают тяжесть этого часа и плача, но и вместе и преодоление этой тяжести и плача, воспевание их; далее, живописно-пластический образ мучительного прощания: «мои хладеющие руки», «мой стон молил не прерывать...» — во все не передает только мучительность его: эмоционально-волевая реакция действительного мучительного прощания никогда из себя не может породить пластически-живописный образ, для этого эта мучительная реакция сама должна стать предметом отнюдь не мучительной, а эстетически милующей реакции, т. е. этот образ строится не в ценностном контексте действительно расстающегося. Наконец, и в последних строках: «исчез и поцелуй свиданья...» — тона действительного ожидания и веры героя в предстоящий поцелуй объемлются ничего не ждущими, а вполне завершено успокоенными в настоящем тонами, действительное будущее героя становится художественным будущим для автора — творца формы. Кроме того, как мы уже раньше отметили, реакция героя в некоторые моменты сама объемлет реакцию героини, но ценностный контекст героя все же не достигает здесь полной самостоятельности.

Переходим теперь к теме нашей пьесы.

(Необходимо все время иметь в виду, что различаемые нами интонации — реалистическая и формальная — нигде не даны в своем чистом виде; даже в жизни, где каждое слово интонируется нами, эта интонация не бывает чисто реалистической, но всегда с некоторой примесью эстетической; чиста действительная познавательно-эстетическая реакция, но ее высказывание для другого неизбежно принимает в себя эстетический элемент, всякое выражение как таковое уже эстетично. Однако эстетический элемент здесь играет лишь служебную роль, и действительное направление реакции реалистично. Сказанное распространяется и на формальную реакцию.)

Итак, переходим к теме. Вследствие указанной уже особенности чистой лирики, почти полному совпадению автора и героя, чрезвычайно трудно выделить и формулировать тему как определенное прозаически-значимое по-

ложение или эпическое обстояние. Содержание лирики обычно не конкретизировано (как и музыки), это как бы след познавательно-этического напряжения, тотальная экспрессия — еще не дифференцированная — возможной (?) мысли и поступка. Поэтому формулировать тему должно чрезвычайно осторожно, и всякая формулировка будет условна, не будет выражать адекватно действительный прозаический контекст. Здесь мы и не имеем в виду устанавливать этот действительный прозаический контекст, для этого пришлось бы учесть биографическое событие (этическое) одесской любви Пушкина и ее отзвуки в последующее время, учесть соответствующие элегии 23-го и 24-го года, другие произведения 30-го года, и прежде всего «Заклинание», учесть литературные источники обработки темы — в ее широкой формулировке — любви и смерти, и прежде всего Барри Корнуола, которые обусловили непосредственно близкое по теме стихотворение «Заклинание» и целый ряд других хронологически близких произведений, наконец, всю биографическую и духовную обстановку 30-го года (предстоящий брак и пр.). Не подлежит сомнению, что этическая идея «верности» и связи с биографической обстановкой заняла одно из центральных мест в познавательно-этической жизни автора в Болдине («Рыцарь бедный», «Прощание», «Каменный гость»). Причем для освещения прозаического контекста лирики существенное значение имеют нелирические произведения автора, где прозаическая идея всегда отчетливо выражена. Подобная работа совершенно не входит в круг нашей задачи, нам важен лишь общий момент инкарнации лирической темы художественному целому, поэтому наша формулировка не может претендовать быть строго во всех моментах обоснованной.

Итак, тема «любовь и смерть» осложнена и конкретизирована частной <?> темой — «обещание и исполнение»: обещание свидания с любимой будет исполнено, хотя на дороге и стала смерть, в вечности. Эта тема инкарнирована <?> через образ «поцелуя свиданья»: обещанный поцелуй свиданья (уста для страстного лобзанья мы вновь соединим), умерший поцелуй («исчез и поце-

луй свиданья...»), воскресший поцелуй («...жду его: он за тобой»), тема конкретизирована синекдохически. Тема чисто этическая, но она лишена своего этического жала, *закрыта* образом поцелуя — это центральный тематический образ. Заданные <?> моменты этического события любви и загробного свидания с любимой и связанных с ними этических поступков: верность, очищение и пр., которые вошли, эстетически перерожденные, в лирику Данте, действительное абсолютное *предстоящее* событие в действительном будущем, разложили бы образную и ритмическую завершенность целого. Действительные *вера* и *надежда* (они могли бы и быть в душе автора, Пушкина, только биография его делает это предположение сомнительным, та же тема у Жуковского) на предстоящее свидание, если бы только они одни были (т. е. если бы автор абсолютно совпадал со своим героем), не могли бы породить из себя ничего завершенного и самодовлеющего, помимо действительного будущего — *вопреки* смысловому будущему, этот завершающий момент привнесен из иной эмоционально-волевой установки по отношению к событиям в целом, которая отнесла это событие к данным его участникам, сделала ценностным центром не *предмет* этого переживания и стремления (действительное загробное свидание), а само это переживание и стремление к предмету, с точки зрения ценностного его носителя — героя. Нам совершенно не нужно знать, действительно ли получил Пушкин загробный поцелуй, не нужно философского, религиозного или этического обоснования возможности и необходимости загробной встречи и воскресения (бессмертие как постулат истинной любви), событие всецело завершено и разрешено для нас; хотя прозаический анализ мог бы и должен был бы философски-религиозно углубить эту тему в соответствующем направлении: ведь постулирование любовью бессмертия, онтологическая сила памяти вечной («кто не забыл, не отдает», «тот дар, что Бог назад берет, упрямым сердцем не утрачен») — одна из глубочайших тем эротической лирики всех времен (Данте, Петрарка, Новалис, Жуковский, Соловьев, Иванов и др.).

Это завершение бесконечной, напряженной, всегда открытой философской темы и возможного эстетического поступка-жизни совершается через отнесение события, заданным смыслом которого она является, к данному человеку-герою автором, причем этот герой-человек может совпадать с автором-человеком, что почти всегда и имеет место, но герой произведения никогда не может совпадать с автором — творцом его, в противном случае мы не получим художественного произведения. Если реакция автора сливается с реакцией героя — ведь это иногда <?> может быть так <?> познавательно-этически — она направляется непосредственно на предмет и смысл, автор начинает познавать и поступать вместе с героем, но теряет художественное завершающее видение его, мы увидим, что до известной степени это часто случается. Реакция, непосредственно относящаяся к предмету, а следовательно, и интонация высказывания не могут быть эстетически продуктивными, но лишь познавательно и этически, эстетическая реакция есть реакция на реакцию, не на предмет и смысл сами по себе, а на предмет и смысл для данного человека, соотнесенные ценностям данного человека. В нашей пьесе через лирического героя <нрзб.> инкарнирована познавательно-этическая тема, вера и надежда <нрзб.>. Что же это за герой и каково отношение к нему автора? Об этом здесь лишь несколько предварительных замечаний.

Начнем с отношения, ибо творческое отношение и определяет предмет; отношение автора к лирическому герою здесь чисто и непосредственно формально-эстетическое: познавательно-этическое, ценностно-окрашенное переживание героя — его предметная реакция — здесь непосредственно является предметом чисто эстетической формирующей воспевающей реакцией автора, можно сказать, что переживания героя здесь непосредственно отлиты в образ и ритм, поэтому и кажется, что нет автора или нет героя — одно ценностно переживающее лицо. Между тем, как мы далее подробно увидим, в эпосе, особенно в романе, а иногда и в лирике (Гейне) герой и его переживания, его предметная эмоционально-волевая ус-

тановка в ее целом не непосредственно отливаются в чистую этическую форму, а получают предварительно познавательно-эстетическое определение от автора, т. е. автор, прежде чем реагировать на них непосредственно эстетически-формально, реагирует познавательно-этически, а уже затем познавательно-этически определенного героя — морально, психологически, социально, философски, <нрзб.> и пр. — завершает чисто художественно, и это даже там, где герой глубоко автобиографичен, притом это познавательно-этическое определение героя носит всегда глубоко заинтересованный, интимно-личный характер. Это познавательно-этическое определение настолько тесно и глубоко связано с последующим эстетическим оформлением, что даже для абстрактного анализа они почти неразличимы, здесь совершается почти непосредственно неуловимо для разума переход одной творческой точки зрения в другую. В самом деле, попробуйте отделить формально-художественный прием от познавательно-моральной оценки в героизации, юморе, иронии, сатире, выделить чисто формально-художественный прием героизации, иронизации, юморизации — это не удастся никогда сделать <нрзб.>, да и не существенно для задачи анализа, неизбежно формально-содержательный характер его здесь с особой очевидностью оправдывается. С другой стороны, в этих явлениях особенно отчетлива роль автора и живое событие его отношения к герою.

Особенность чистой лирики в том, что предметная реакция героя недостаточно развита и непринципиальна, автор как бы соглашается с ее познавательно-этической стороной, не входя в ее принципиальное рассмотрение, оценку и обобщение, и формальное завершение совершается безболезненно легко. Лирика и в этом отношении близка к непосредственной песне, где переживание как бы само себя воспекает, скорбь и скорбит предметно (этически), и воспекает себя одновременно, и плачет и воспекает свой плач (эстетическое самоутешение); конечно, раздвоение на героя и автора здесь есть, как и во всяком выражении, только нечленораздельный непосредственный вой, крик боли не знает его, и для понимания



этого явления необходимо сделать и до конца осознать это различие, но это отношение носит лишь особый характер здесь — оно успокоенно-желанно, герой не боится и не стыдится быть выраженным, автору не нужно с ним бороться, они как бы рождены в общей колыбели друг для друга. Должно, однако, сказать, что эта непосредственность лирики имеет свои границы: лирическое душевное событие может выродиться в душевный эпизод, а с другой стороны, может стать фальшивым: недодуманное, непрочувствованное отношение между героем и автором, их взаимное недоразумение, боязнь взглянуть прямо в глаза друг другу и выяснить откровенно <?> свои отношения сплошь да рядом имеют место в лирике, вызывая диссонирующие, не растворенные в целом тона. Возможна и синтетическая <?> лирика, не замыкающаяся в отдельных себе довлеющих пьесах, возможны лирические книги («Vita nuova», отчасти сонеты Петрарки, в новое время к этому приближаются Иванов, «Stundenbuch» Рильке) или хотя бы лирические циклы. Для этого объединения лирических пьес в большое целое недостаточно единства темы, но прежде всего необходимо единство героя и его установки; в иных случаях возможно даже говорить о характере лирического героя. Об этом подробнее после. Во всяком случае, в общем по отношению к чистой лирике остается правильным наше положение о непосредственном чисто эстетическом отношении автора к герою, эмоционально-волевая установка которого, его познавательно-этическая направленность не носят отчетливо-предметного характера и не принципиальны. Таков герой нашей пьесы в его отношении к автору, подробно останавливаться на нем мы здесь пока не можем: его постановка не принципиальна, автор не оценивает и не обобщает ее, а непосредственно утверждает в красоте <?> (лирическое приятие). Но та же тема (ее познавательно-этическая сторона) в эпосе или даже в лирике могла бы быть иначе инкарнирована через другого героя, в иной постановке его по отношению к автору. Вспомним, что подобная тема, по крайней мере почти в том же общем познавательно-этическом направлении,

совершенно иначе <нрзб.> в Ленском: «Он пел *разлуку и печаль, и нечто и туманну даль...*», «Цель жизни нашей для него была *заманчивой загадкой*; над ней он *голову ломал* и *чудеса* подозревал». Здесь эта тема совершенно лишена своей познавательной-этической авторитетности, так, что становится лишь моментом художественной характеристики *данного* человека, Ленского, выдержанной в юмористически-пародийных тонах; здесь реакция автора обусловила и выбор слов, и интонации всей эмоционально-волевой, познавательной-этической, предметной позиции героя, который не только художественно-формально, но прежде всего познавательной-этически оценен и определен автором (почти обобщен до *типа*), и это <нрзб.>, проникает собой чисто эстетическую завершающую форму. Неотделима форма от оценки и в стихах Ленского «Куда, куда вы удалились» — этой пародии на дурной романтизм. Эта оценка, проникающая собой всю формально-содержательную структуру стихотворения, затем вынесена вовне и выражена прямо — «так он писал, *темно и вяло...*». Здесь отношение автора к герою не непосредственно лирическое.

Следует все время иметь в виду следующее: эмоционально-волевая реакция неотделима от ее предмета и от образа его, т. е. всегда предметно-образна, с другой стороны, и предмет никогда не дан в своей чистой индифферентной предметности: ведь уже тем самым, что я заговорил о предмете, обратил на него внимание, выделил и просто пережил его, я уже занял по отношению к нему эмоционально-волевою позицию, ценностную установку; в этом смысле эмоционально-волевая реакция автора выражается и в самом выборе героя и темы и фабулы, в выборе слов для ее выражения, в выборе и построении образов и пр., а не только в ритме и в интонации, эта последняя вообще не отмечается в произведении, она угадывается, и при чтении глазами не выражается звуковым образом — хотя физиологический и <нрзб.> эквивалент есть: в выражении глаз, губ, мимике лица, в дыхании и пр., но, конечно, они не адекватны; то же нужно сказать и об эмоционально-волевой установке и реакции героя,

она находит себе выражение во всех моментах, составляющих художественное произведение; если же мы выделяем интонацию, то только потому, что она специально выражает только эмоционально-волевую реакцию, тональность предмета, другой функции у нее нет. Вообще все эти выделенные элементы слова и художественного целого: предмет, образ, ритм, интонация и пр. — только абстрактно выделяемы, в действительности слиты в конкретное, целостное единство, взаимопроникают и взаимообуславливают друг друга. Поэтому и в драматическом диалоге не только интонация слов героя выражает его эмоционально-волевую позицию, но и выбор их, их предметные значения и образы, но при этом эти моменты несут и другие функции; далее, не только ритм, но место, занимаемое данным высказыванием героя в диалоге, но и положение всего диалога в целом, интонационная его окраска, а иногда его предметное значение и образы выражают не только реакцию героя, а объемлющую реакцию автора, его установку по отношению к целому и частям. Когда мы говорим о познавательно-этическом определении героя, предшествующем и определяющем его художественно-формальное определение, то не нужно представлять его себе дискурсивно законченным, тем более что по отношению к целому героя безусловно преобладает не познавательный, а этический подход, философско-познавательный момент господствует в отношении к теме и к отдельным моментам героя, его мировоззренческому <нрзб.>. Целое героя — тотальная экспрессия героя — носит чисто этический характер (поскольку вообще можно говорить о не-эстетическом целом) не дискурсивного, а эмоционально-волевого порядка: <нрзб.> стыд, <нрзб.> ничтожество, святость, авторитетность, правота личности, любовь и пр. Повторяем еще раз, что эти познавательно-этические определения почти неразличимы от формально-эстетических определений <нрзб.>; конкретный человек вообще не <нрзб.> нигде, кроме искусства, еще — в жизни, но и здесь он достаточно эстетизован. Тот уже момент, что познавательно-этическое определение относится к *целому* человека, охватывает его

всего, есть уже эстетический момент. Этическое определение определяет данного человека с точки зрения заданного, причем в этом последнем — ценностный центр, достаточно перенести его в данное — и определение будет уже совершенно эстетизовано. Можно сказать: прежде чем занять чисто эстетическую позицию по отношению к герою и его миру, автор должен занять чисто жизненную.

Все разобранные нами элементы художественного целого нашей пьесы: предметные моменты (отчизна, чужбина, даль, долго), предметно-смысловое целое (природа), скульптурно-живописные образы (три основных) — внутреннее пространство, внутренний временной ритм, внутреннее время, эмоционально-волевая позиция героя и автора и соответствующие ей интонационные <нрзб.>, временной внешний ритм, рифма и внешняя композиция (которая нами здесь не могла быть, конечно, подвергнута специально-формальному анализу) и, наконец, тема, т. е. все конкретно-единственные элементы произведения и их архитектурное упорядочение в единственном художественном событии, осуществляются вокруг ценностного центра человека-героя, бытие стало здесь сплошь очеловеченным в единственном событии: все, что здесь есть и значимо, есть лишь момент события жизни данного человека, судьбы его. На этом мы можем закончить анализ пьесы.

Печатается по изданию: *Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 141–154.*

## К работе М.М. Бахтина

Приведенный фрагмент входит в состав работы М.М. Бахтина, написанной в начале 1920-х годов и опубликованной только в 1986 г. Предлагаемый в ней анализ стихотворения Пушкина по существу еще не учтен современной наукой, между тем он принципиально важен не только для практики анализа лирического произведения, но и для теории лирики.

Впервые в нашей науке анализ лирического произведения строится с учетом наличия в нем не одного (авторского), а трех ценностных контекстов, определяющих его архитектуру и композицию: автора, лирического героя и героини стихотворения. Увидеть сам факт существования этих контекстов, ускользавших прежде от внимания исследователей, помогли М. Бахтину его методологические установки.

Ученый считает, что лирика, как и другие роды литературы, выражает «не ценностное отношение переживающей души к самой себе, но ценностное отношение к ней другого как такового» (*Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 145*). В другом месте М.М. Бахтин замечает: «Не высказать свою жизнь, а высказать о своей жизни устами другого необходимо для создания художественного целого, даже лирической пьесы» (Там же. С. 77). Качества, роднящие лирику с другими родами литературы, вытекают, по М.М. Бахтину, из самих особенностей эстетического видения, условием которого является человек (в своей авторской ипостаси), а предметом которого является он же в качестве героя (*Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. М., 1986. С. 154–155*). Поскольку «каждое видение включает в себе тенденцию к герою, потенцию героя», то «можно утверждать, что без героя эстетического видения и художественного произведения не бывает и должно только различать героя действительного, выраженного, и потенциального, который как бы стремится пробиться через скорлупу каждого предмета художественного видения».

Таким образом, герой, по М.М. Бахтину, присутствует в лирике, и он-то и является тем «другим», устами которого высказывается поэт о своей жизни. Своеобразие же этого рода литературы в том, что в нем «автор растворяется во внешней звучащей и внутренней живописно-скульптурной и ритмической форме, отсюда кажется, что его нет, что он сливается с героем или, наоборот, нет героя, а только автор. На самом же деле и здесь герой и автор противостоят друг другу и в каждом слове звучит реакция на реакцию» (Там же. С. 146). Проведенный исследователем анализ является лучшей проверкой верности его теории, ценность которой (как и всякой теории) заключается в том, что нового она дает нам увидеть в тексте.

## Субъектная структура стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры»

Поэзия Ф.И. Тютчева привлекает к себе интерес не только как живое и значительное явление нашего искусства, но и как одна из загадочных страниц его жизни и истории. Многие понято и открыто. Работы Ю. Тынянова, А. Лежнева, В. Гиппиуса, Л. Пумпянского, Д. Благого, Г. Гуковского, Л. Гинзбург, Н. Берковского, К. Пигарева, Б. Бухштаба, Я. Зунделовича, Ю. Лотмана и других исследователей прояснили великий смысл творчества поэта. Все же многие проблемы остаются нерешенными. Речь здесь идет как о мироотношении поэта вообще, так и о его творческом методе в особенности. Нам представляется перспективным изучение лирики Тютчева под субъектным углом зрения — в свете системы понятий и методики, разработанной Б. Корманом<sup>1</sup>. В настоящей статье предлагается опыт подобного истолкования стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры».

Кончен пир, умолкли хоры,  
Опорожнены амфоры,  
Опрокинуты корзины,  
Не допиты в кубках вины,  
На главах венки измяты, —  
Лишь курятся ароматы  
В опустевшей светлой зале...  
Кончив пир, мы поздно встали —  
Звезды на небе сияли,  
Ночь достигла половины...

Как над беспокойным градом,  
Над дворцами, над домами,

Шумным уличным движеньем  
С тускло-рдяным освещеньем  
И бессонными толпами, —  
Как над этим дольным чадом,  
В горнем выпрленном пределе,  
Звезды чистые горели,  
Отвечая смертным взглядам  
Непорочными лучами...

(1850)

Стихотворение состоит из двух строф с повторяющейся ситуацией. Первая строфа организована субъектом речи, обозначенным через «мы», вторая написана формально от лица автора. При внешнем сходстве, чуть ли не тождестве, ситуации, воспроизводимые в первой и второй строфах, принципиально различны, и это только подчеркивается формальной близостью.

Первая строфа содержит картину античного пира («хоры», венки на головах пирующих, возлежащих на ложах во время пиршества, курящиеся ароматы, амфоры, кубки, светлая зала). Рассказано о пире от имени его участников: «Кончив пир, мы поздно встали». В рассказе этом, а следовательно, и в сознании субъекта речи слиты античный земной мир и небо: «Кончив пир, мы поздно встали — / Звезды на небе сияли, Ночь достигла половины...». О звездах говорится в том же тоне, что и о людях, самое обращение к звездам подается как нечто обыденное и обязательное в жизни людей, в быту: кроме их красоты, которая явно важна субъекту речи («Звезды на небе сияли»), по ним просто определяют время («Ночь достигла половины»), а это, в свою очередь, величественно. Характерно, что к слову «звезды», как и ко всем словам, обозначающим предметы земного обихода, нет эпитета: он возникает в одном синтаксическом ряду с ними, так же неподготовленно и буднично. Глагол «сияли» — оценочный по смыслу — уравнивается единственным в строфе эпитетом «светлой», относящимся к земному миру. Рифмовка, синтаксис также уравнивают, связывают небо и землю: строфа построена на сочинительной

связи равноценных предложений, строки описания античного пира зарифмованы со строками о небе («зале» — «встали» — «сияли», «вины» — «половины»). Хотя речь идет о ночи, о беспорядке после пира, остается впечатление простора и света, господствующих в этом мире (действие происходит в «опустевшей светлой земле», на небе сияют звезды). Впечатление гармонии и простоты создается также подчеркнутым лаконизмом и высокой упорядоченностью речи: простые малораспространенные сочиненные предложения с глаголом или кратким причастием в качестве смыслового центра, богатый, высоко организованный уровень стиха (см., например, ударные «о» первой и второй строк — как бы постоянный звуковой лейтмотив, на фоне которых ударные «о» следующих строк в сочетании с «а», «у», «и», «е» создают впечатление богатства и строгой упорядоченности фонетики строфы; впечатление усиливается при сравнении со второй строфой, где нет такого постоянства фонетической организации текста, а роль ударных гласных ослаблена за счет пиррихийев). Все говорит о том, что перед нами в первой строфе — мир нормы, идеала, осуществленного на земле. Характерная черта мышления человека этого мира — в строке: «Кончив пир, мы поздно встали». «Поздно встали» можно сказать, если в сознании живо соотношение с постоянно осуществлявшейся в жизни нормой, от которой совершенно отступление.

Человек — центр этого мира; его окружают изображенные крупно вещи его быта, масштаб которых косвенно указывает на значительность их хозяина — активной, все подчиняющей себе силы. Значительность человека подчеркивается также близостью к звездам, цельностью и единством земного и небесного. О значительности человека говорит и изображение его действий, расчлененное, укрупненно-подробное.

В лексике первой строфы отчетливо выделяется ряд слов со значением конца воссозданного здесь мира («кончен», «умолкли», «опорожнены», «опрокинуты», «измяты», «в опустевшей», «кончив»). Это — прекрасный, идеальный, но ушедший мир. Однако он словно застыл



перед нами в момент конца; последняя строка подчеркивает длительность и незаконченность происходящего («Ночь достигла половины...»). Эта жизнь уходит, но смерти мы не видим; жизнь кончена, но бессмертна.

«Мы», от которого написана строфа, — это не только античное сознание с его простотой, гармонией, цельностью и значительностью, но и сознание автора: не случайно первая строфа формально не выделена как чужая речь. Автор таким образом как бы отмежевывается и от жизни, и от сознания своих современников, противопоставляя им идеал, не имеющий с ними ничего общего. Он сливает свои требования к миру, свое сознание с античностью, ушедшей, но живой в его душе.

Однако авторское сознание сложно. Стихотворение имеет вторую строфу, в которой изображается вроде бы похожая ситуация (тоже ночь, люди и звезды), но до неузнаваемости измененная — так, как может менять только время. Это мир, современный автору. В строфу введены характерные реалии: город назван градом, но архаическую эту форму нейтрализует прозаический эпитет «беспокойным»; упоминаются дворцы, но рядом с домами они превращаются просто в один из видов современного жилья; что касается шумного уличного движения с «тускло-рдяным освещением и бессонными толпами», то они говорят сами за себя и для 1850 г., когда было написано стихотворение, были достаточно смелым осовремениванием и прозаизацией поэтической речи.

Чье же сознание выражено во второй строфе? Это сознание, современное автору и формально от него никак не ограниченное. Однако, помня о существовании первой строфы, мы должны заключить, что авторское сознание, очевидно, шире того, которое выражено во второй строфе и которое мы обозначим как второй субъект сознания.

Для характеристики этого сознания важен синтаксис строфы. Она представляет собой одно простое предложение; но построено это предложение так, что возникает впечатление подчеркнуто подчинительной зависимости между первой частью строфы — описанием города

и второй частью, посвященной звездам. Подчинительный союз в начале строфы, повторенный затем в обобщающей строке — «Как над этим дольным градом», построение типа периода — все это придает однородным членам первой части строфы значение, близкое к придаточному предложению по отношению к главной части — «Звезды чистые горели». Семантика начального союза (семантика повествовательного зачина, подчеркивающего роль действия) еще и еще выделяет главную часть, лишая описание города и земной жизни самостоятельного значения. И это не случайно для второго субъекта сознания. Синтаксическая неравнозначность «земли» и «неба» здесь выражает неравнозначность смысловую. Существенна здесь и чисто логическая последовательность. После подробного перечисления реалий земной жизни идет обобщающе-оценочная строка, которая сводит все это к образу «дольного чада», суеты и ничтожества. Земная жизнь — чад, а звезды названы чистыми и лучи их — непорочными. Таким образом, здесь явно другие, чем в первой строфе, отношения между бытом и идеалом, между земной жизнью и небом. Небо воплощает норму, там чистота, безгрешность, красота и свет, бессмертие («Отвечая с м е р т н ы м взглядам / Н е п о р о ч н ы м и лучами»).

Ну а земля? Кто главное действующее лицо земной жизни? Каков человек на ней?

Его не видно. Есть то, что создано его руками: город, дворцы, дома, уличное движение — а человека нет. Принцип изображения вроде тот же, что и в первой строфе: там мы тоже видели сначала только вещи и по ним судили о людях. Но там все эти вещи были зависимы от человека, были подчинены ему. Человек был субъектом, вещи — объектами его деятельности — «опорожнены амфоры», «опрокинуты корзины» и т. д. А потом люди были изображены непосредственно, безотносительно к вещам: «Кончив пир, мы поздно встали». Во второй же строфе созданное людьми живет как бы само по себе. Человек как личность просто несоизмерим со всем этим, он интегрирован созданными им самим формами общественной жизни, и созданный им материальный мир при-

обрел самостоятельное значение. Характерно, что «толпы» выступают как определение к «уличному движенью», а не наоборот. Личность исчезла. Толпы на улицах нерасчленимо безлики, их жизнь мелка, лишена красоты и человечности («чад»), призрачна. Все эпитеты отрицают нормы: «бес-покойный», «бес-сонный», «тускло-рдяный».

Описание ночного города дано вне временной протяженности, безглагольно, но жизнь эта конечна, преходяща. Это толпы «смертных» физически и нравственно (антитеза «смертным взглядам» — «непорочными лучами»). Настоящая жизнь заменена суетной, время не движется, но в этом нет бессмертия.

Самое страшное — то, что так видит землю современник. Это для его сознания стало обычным мыслить не масштабами личности, а толпами, городом, уличным движением, не видеть в современности красоты и гармонии. В самом сознании современника происходит обесценение человека, его жизни. Неподвластные человеку законы общественного существования формируют сознание, их создавшее. Идеал вынесен за пределы обыденности, поднят высоко над землей («В горнем выпренном пределе / Звезды чистые горели»). Человек видит в идеале нечто недостижимое, смотрит на него снизу вверх — в нравственном смысле слова. Он сам себя как бы убирает из центра мира, заменяя идеал гармонической личности безличным идеалом абсолютной внеземной чистоты и непорочности. Его мир разорван, антитетичен. Антитезы проходят через всю строфу: «дольный чад» — «горний выпренный предел», «тускло-рдяное освещение» — «звезды чистые горели», «смертные взгляды» — «непорочные лучи».

Автор воспроизвел это сознание рядом с античным, воспроизвел его не менее объективно и в то же время субъективно — как части своего собственного. И этого оказалось достаточно, чтобы трагедия и падение человечества в современном мире стали очевидными. Автор созерцает обе позиции, и это — акт познания, оценки и анализа. Автор сопричастен обоим сознаниям, но в то же время выше каждого из них именно благодаря своей по-

зиции, анализирующей, познающей созерцательности. Она позволяет ему подняться выше возможностей современного ему обыденного сознания, воспроизведенного во второй строфе, избавиться от этого пассивного, подчиненного бесчеловечным объективным обстоятельствам и ими сформированного мироотношения, активно, по собственной воле формировать свои требования к миру, свою систему ценностей, воскрешая давно ушедшую в небытие и тем самым несостоятельную для сегодняшнего дня саму по себе античность.

Строя стихотворение на сопоставлении современного и античного сознания, Тютчев создает впечатление некой относительности изображаемого им современного сознания, временной его ограниченности — в истории и, так сказать, пространственной ограниченности в современности; оно оказывается не всеобъемлющим и единственно возможным, а просто самым распространенным — неизбежным для человека и человечества. Это — сознание человечества, не поднявшегося до осознания мира, в котором он живет, и потому являющегося игрушкой его законов, разрушающих его извне и изнутри.

Но, по Тютчеву, никто не может помешать человечеству изменить свое положение, подняться до высокого созерцания, познав законы своего существования, возвыситься над ними и обрести свободу. Ведь это — вполне реальная позиция, осуществляемая автором.

Стихотворение разворачивает все три сознания синхронно, как некие сопоставляемые взаимосвязанные объекты. Однако неснятая временная разъединенность, реальная историческая последовательность существования I и II субъектов сознания заставляет допустить возможность включения во временной ряд и III, авторского созерцательного сознания, наблюдающего и оценивающего два мира и мироотношения. Тютчев рассматривает позицию созерцания не как переходное состояние, а как венец человеческих возможностей. Он убежден, что во всяком случае это лучше того, что является современной общественной практикой и, следовательно, необходимо. И он зовет к этому человечество.

Утверждая жестокую, бесчеловечную силу объективных законов жизни, их огромную власть над современным человеком, Тютчев убеждает в возможности победы над ними, в возможности сохранить человечность, воплотить гармонию, «вочеловечить» идеал.

### Примечания

- <sup>1</sup> Корман Б. Субъектная структура стихотворения Баратынского «Последний поэт» // Пушкинский сб. Псков, 1972; Корман Б. Чужое сознание в лирике и проблема субъектной организации реалистического произведения. Т. XXX. 1973. Вып. 3.

Печатается по изданию: Биншток Л.М. Субъективная структура стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры» // Лирическое стихотворение. Анализы и разборы. Л., 1974. С. 88–93.

### К статье Л.М. Биншток

Эта работа Л.М. Биншток (как и ряд других ее статей: Субъектные формы авторского сознания в лирике Ф.И. Тютчева // Проблемы автора в художественной литературе. Ижевск, 1974; Лирическая система Тютчева // Поэтика русского реализма второй половины XIX века. Ижевск, 1978 и др.) — одна из лучших конкретных реализаций разработанного Б.О. Корманом «системно-субъектного» подхода к художественному произведению. Параллельно М.М. Бахтину, хотя на иной методологической основе, Б.О. Корман и его ученики пришли к необходимости учета при анализе лирики чужого слова, «поэтического многоголосия» и разных «субъектов сознания» в их соотношении с автором.

См. работы Б.О. Кормана: Лирика Некрасова. Ижевск, 1978; Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977; Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. Ижевск, 1978 и др.

## В. Брюсов. «АНТОНИЙ»

Перед нами — одно из значительных и характерных произведений зрелого В. Брюсова, стихотворение «Антоний», датированное апрелем 1905 г. Оно входит в лирический цикл «Правда вечная кумиров» сборника «Stephanos» («Венок»)<sup>1</sup>.

Ты на закатном небосклоне  
Былых, торжественных времен,  
Как исполин стоишь, Антоний,  
Как яркий незабвенный сон.

Боролись за народ трибуны  
И императоры — за власть,  
Но ты, прекрасный, вечно юный,  
Один алтарь поставил — страсть!

Победный лавр, и скиптр вселенной,  
И ратей пролитую кровь  
Ты бросил на весы, надменный, —  
И перевесила любовь!

Когда вершились судьбы мира  
Среди вспененных боем струй, —  
Венец и пурпур триумвира  
Ты променял на поцелуй.

Когда одна черта делила  
В веках величье и позор, —  
Ты повернул свое кормило,  
Чтоб раз взглянуть в желанный взор.

Как нимб, Любовь, твое сиянье  
Над всеми, кто погиб любя!  
Блажен, кто ведал посмеянье,  
И стыд, и гибель — за тебя!

О, дай мне жребий тот же вынуть,  
И в час, когда не кончен бой,  
Как беглецу, корабль свой кинуть  
Вслед за египетской кормой!<sup>2</sup>

И название, и открывающая стихотворение величественная перифраза первой строфы («...на закатном небосклоне / Былых, торжественных времен...») адресуют читателя к античной истории. Именно адресуют, требуя для осмысленного восприятия минимальной исторической эрудиции: знания о герое многочисленных произведений мировой литературы, триумвире Римской империи, племяннике Юлия Цезаря Марке Антонии, его любви к египетской царице Клеопатре и, наконец, известном эпизоде битвы за мировое владычество при Акциуме, где Антоний оставил поле боя и бросил на произвол судьбы свое войско, чтобы последовать за возлюбленной, когда ее флот обратился в бегство.

Это подразумеваемое содержание, составляющее фабульный остов стихотворения, не получает в нем, однако, сколько-нибудь отчетливого сюжетного развертывания. Да и вообще сюжета в эпическом смысле этого слова, т. е. последовательно описываемых событий и изображаемых действий, мы здесь не находим. К «Антонию» вполне приложима общая характеристика «исторических баллад» В. Брюсова, данная в свое время Ю.Н. Тыняновым: «При яркой фабуле баллады Брюсова даны вне сюжета, они статичны, как картина, как скульптурная группа. Из сюжетного развития выхвачен один “миг”, все сюжетное движение дано в неподвижности “мига”. Поэтому почти все баллады у Брюсова имеют вид монолога...»<sup>3</sup>.

Действительно, установка на монолог-обращение задана уже самым первым словом стихотворения — местоимением «ты», и не случайно затем это слово, играющее роль своеобразного риторического центра, повторяется почти во всех следующих четверостишиях — ораторских возгласах, синонимичных и по общему смыслу, и по основным принципам построения. Нагнетание таких строф-синонимов становится основной формой поэтиче-

ского развития. Восклицательные периоды с эмфатическими ударениями в начале и конце строф следуют один за другим. Не прибавляя ничего нового к превратившемуся в яркую событийную точку сюжета, они каждый раз наносят очередной экспрессивный удар, усиливая звучание основной темы — прославления страсти.

Соответственно отступает на второй план какая бы то ни было изобразительная и выразительная конкретизация в лексико-семантическом развертывании текста; в данном случае не так важно, чем трибуны отличаются от императоров, а те в свою очередь от триумвиров (или «победный лавр» от «скипетра вселенной», а «венец» от «пурпура»), — важны в первую очередь абстрактно общий смысл, столь же общий исторический ореол и особенно синонимичная лексическая окраска торжественных речений поэта. После «лавра», «скиптра», «Вселенной» даже «весы» и «перевесила» включаются в тот же высокий слог непрерывных восклицаний, где витийственный пафос важнее смысловой детализации, вернее, улавливаемый при первичном восприятии поэтический смысл как раз и сосредоточен в пафосе ораторского гимна в честь объявленного в заглавии лица, персонифицирующего всеильную и всепобеждающую страсть.

Именно страсть и выступает здесь главным лирическим героем, предметом прославления и воспевания. Понятие «страсть», «любовь», символически представляющий их «поцелуй» и «желанный взор» в первых четырех строфах неизменно оказываются наиболее эффективно выделенными и эмфатически подчеркнутыми в финалах риторических периодов, где они синонимично и симметрично противостоят всем другим благам мира, равно отвергаемым. А в пятой строфе повторяющееся обращение ораторского монолога «ты» адресуется уже не к персонажу античной истории, а непосредственно к живущей в нем и в его поступке лирической сущности, которая в результате предшествующих риторических усилий обретает достоинство живого существа и соответственно называется собственным именем («Как нимб, Любовь, твое сиянье / Над всеми, кто погиб любя!»).



Такое обращение «исторической баллады» в ораторский монолог заставляет увидеть в «Антонии» один из моментов исторической эволюции высокой лирики и, в частности, развития одической (в широком смысле этого слова) традиции, с которой ощутимо связаны и общая установка на поэтическое витийство, и частные интонационно-синтаксические и метро-ритмические особенности стихотворения. Точнее, перед нами синтез балладно-повествовательной и доминирующей одической жанровых традиций, совмещающих высокий ораторский лиризм с тягой к персонификации, к событийной объективации поэтического чувства.

Так уже на самых подступах к анализу мы обнаруживаем внутри данной художественной целостности «память» о предшествующих формах поэтического развития, на основе и в связи с которыми возникает, существует и воспринимается произведение. Эти предварительные жанровые определения проливают дополнительный свет и на конкретно-исторический смысл анализируемого текста. Ведь при всей видимой тематической отдаленности любви Антония и Клеопатры от современных бурь, соответствующих дате стихотворения (апрель 1905 г.), с ними гораздо теснее связаны пафос «героической страсти», контрастирующей, по справедливому замечанию Д. Максимова, с «малой любовью, с пошлыми дачными „страстями“ буржуазно-мещанской действительности»<sup>4</sup>, и закрепляющая этот пафос традиция высокой одической лирики (вспомним в связи с этим слова Б. Пастернака: «...спавшему гражданскому стиху / Вы первый настезь в город дверь открыли» («В. Брюсову», 1924). Известно, что в ходе поэтического развития Брюсова «идеальная страсть» и реальные общественно-политические бури все больше тематически сближались для него друг с другом.

Чтобы попристальнее приглядеться к лирическому герою брюсовского стихотворения и основным принципам его художественной организации, расширим на время поле наблюдения и скажем несколько слов об основном направлении предшествующих творческих исканий поэта, о становлении той художественной системы, кото-

рая предстает в «Антонии» сложившейся и, говоря словами Брюсова, «спокойно замкнутой в себе самой».

И сам Брюсов, близкие ему современники впоследствии неоднократно объясняли, что ставшие знаменитыми «лопасти латаний на эмалевой стене» и даже вызвавший насмешки критики 1900-х годов «месяц обнаженный при лазоревой луне», как и многие другие образные необычайности его ранних стихотворений, имели реальные, даже бытовые обоснования. Но тем более важным и очевидным является целенаправленное преобразование этого быта в лирике Брюсова, когда вполне обычный белый подоконник комнаты поэта становится «седым», а столь же реальное имя «Валерий» связано рифмой не с чем иным, а с «криптомериями»; все это вместе образует особенный и оригинальный «мир очарований», который связан с действительностью прежде всего тем, что отталкивается от нее:

Создал я в тайных мечтах	Пускай же грозит океан неизменный,
Мир идеальной природы, —	Пусть гордо спят ледяные хребты:
Что перед ним этот прах:	Настанет день конца для вселенной,
Степи, и скалы, и воды!	И вечен только мир мечты.

(100)

(101)

Но едва только отделились друг от друга эти два мира: поэтический и реальный, — как тут же обнаруживается, что «мечта» (и в этих, и в других стихах) характеризуется поэтом не иначе, как через этот же самый только что отвергнутый «прах», и притом всегда стремится отлиться в картину с вполне материальными очертаниями, и что природа ее — принципиально посюсторонняя. Типичное для символизма двоемирие получает у Брюсова совершенно специфическую окраску: ему чужды какие бы то ни было мистические прозрения в сверхреальность, хотя и свойствен в высшей степени характерный для символистов порыв выразить общезначимое. Именно этот порыв возводил В. Брюсов много позднее в основную характеристику метода: «Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели

найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению *общих идей*, равно ценных всему человечеству»<sup>5</sup>.

Такие «общие идеи» занимают у Брюсова место единственно истинной для него «сверхреальности», образуя особую, как бы параллельную плоскость по отношению к действительной жизни. Отражения ее отдельных элементов с их конкретной семантикой призваны выразить им непосредственно не принадлежащий, но в то же время достаточно определенный общий смысл. Как вполне справедливо заметил А.В. Луначарский, «символы Брюсова в большинстве случаев — аллегории»<sup>6</sup>. Символизм, порывая с иррационализмом, оказывается таким образом, наоборот, сугубо рационалистическим; руководящим в создающемся на такой основе поэтическом мире является интеллектуальное начало.

Поэтому существенному переосмыслению подвергается представление о поэтическом чувстве, в котором прежде всего подчеркивается опять-таки его обобщающая природа. А основное призвание поэзии — воспевать «чувство мира», как пишет об этом В. Брюсов в одном из ранних своих стихотворений:

Ты знаешь, чью любовь мы воспеваем в звуки?  
Ты знаешь, что за скорбь в поэзии царит?  
То мира целого желания и муки,  
То человечество стремится и грустит.  
В молениях о любви, в мучениях разлуки  
Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит.  
Страдая за себя, мы силу искусства  
В гармонии стиха сливаем мира чувства.

(495)

«Общие идеи» и «чувства мира», к которым обращается В. Брюсов, могут быть, по его мнению, предметом рационального познания, а затем предельно экспрессивного образного выражения (см., например, чрезвычайно характерное замечание поэта о том, что «образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность»<sup>7</sup>). Таким образом познаются и воспеваются в

стихах самые различные по качеству мысли и чувства, у которых есть, однако, объединяющая примета — максималистская общность, огромность, «гигантизм». На этом пути формируется излюбленная и ведущая «героиня» рационалистической лирики В. Брюсова — мысль-страсть, для провозглашения которой необходимо громкое, возвеличивающее слово. Рационализм и ораторство неразрывно переплетаются друг с другом в складывающейся художественной системе поэта — глашатая «общих истин», возведенных в достоинство страсти.

После этого небольшого экскурса в поэзию Брюсова мы легко увидим в «Антонии» именно мысль-страсть с характерными признаками предельной общности и гигантизма. При неизменной «громадности» страсти и всего того, что ради нее отвергается, мы не найдем никаких отражений качественного своеобразия именно данного, конкретного чувства, его неповторимого субъекта и объекта. Даже в тех немногих случаях, когда призванные для воплощения мысли-страсти исторические персонажи наделяются какими-то характеристиками, они имеют общий, абстрактно-величественный характер: «прекрасный, вечно юный» исполин Антоний, «желанный взор» Клеопатры и т. п. Перед нами — «общая истина», «чувство мира», отвлеченное от его конкретных носителей, и в этом смысле «Антоний» вполне вписывается в любовную лирику «Венка» и других сборников зрелого Брюсова, где единственным субъектом все более и более становится страсть вообще:

И кто б ни подал кубок жгучий, —  
В нем дар таинственных высот.

(138)

Но что же позволяет обнаруженному в «Антонии» типическому переживанию с характерным для него рационализмом, напряженностью и завершенной отчетливостью облечься в плоть, объективироваться в отчеканенном и застывшем «миге», в скульптурной изобразительности которого отливается доминирующая у Брюсова мысль-страсть? Что делает эту мысль-страсть «мыслью, устроен-

ной в теле»? «Все на земле преходяще, кроме искусства», — провозгласил В. Брюсов еще в предисловии к первому изданию «Шедевров» (1895). И волшебная сила искусства сразу же получает у него опять-таки вполне по-стороннее истолкование в культе поэтического мастерства. «Есть тонкие, властительные связи меж контуром и запахом цветка», — знает В. Брюсов. И тем более обосновано для него внимание именно к «контуру», который позволяет закрепить любую «мечту», овеществить любимую «мысль-страсть» в «отточенной и завершенной фразе». Так рядом с рационализмом и ораторством становятся строгое, виртуозное владение формой, мастерство, и на этих трех «китах» формируется поэтическая система В. Брюсова, отчетливо представленная, в частности, и в рассматриваемом стихотворении.

Действительно, в каждой строфе «Антония» четыре строки четырехстопного ямба образуют стройный и завершенный декламационный период, и при возрастающем значении всех ритмических акцентов<sup>8</sup> особенно заботливо выделяются в каждом стихе начальное и конечное ударения — главные акцентные устои восклицательной фразы. Совершенно очевидна здесь связь с традицией одического четырехстопного ямба<sup>9</sup>. Характерно в связи с этим, что почти во всех строках с пиррихией на первой стопе эмфатическим центром оказывается сверхсхемное ударение в начале стиха: «*ты* на закатном небосклоне...», «*Ты* променял на поцелуй...» «*Ты* повернул свое кормило...», «*Вслед* за египетской кормой». Особенно интересный пример такого построения представлен во втором стихе второй строфы: «И императоры за власть...», где зияние гласных указывает на необходимость чисто эмфатического выделения первого «и». Аналогичный, несколько менее явный пример эмфазы на начальном «и» находим и в конце следующей строфы («И перевесила любовь»). Рука об руку с ритмическим идет и звуковое выделение опорных сочетаний — ударных гласных и рядом стоящих согласных (см., например, во второй строфе: императоры — прекрасный — алтарь — страсть).

Все это примеры того всеобщего нагнетания: ритмического, синтаксического, звукового, — которое выступает в стихотворении В. Брюсова в качестве преобладающего пути интонационного и композиционного развития. Настойчивости повторяющихся декламационных ударов на всех уровнях стиха со столь необходимой для высокого лиризма торжественностью звучания здесь нельзя не заметить. Мы уже упоминали, например, пронизывающую все стихотворение цепочку восклицаний с местоименным обращением «ты» («ты променял на поцелуй...», «ты повернул свое кормило...» и т. п.). Это своеобразные однородные члены и в лексическом, и в синтаксическом, и в ритмическом, и в звуковом отношении. Получаются как бы своеобразные «удары гонга», причем каждый следующий, вроде бы равный предыдущему по силе, звучит вместе с тем мощным усилением. Но благодаря четкой строфической организации все эти восклицания замкнуты в явно обозримую и слышимую цельность. Немалую роль здесь играет тяготеющий к афористичности синтаксис, ясные и четкие риторические периоды с частым параллелизмом и анафорами.

Впрочем, в строфике и синтаксисе легче всего заметить, кроме нагнетания, еще одну важную особенность художественной организации брюсовского стихотворения. При тяготении к почти афористической отчетливости синтаксического строения двухчастных стихотворных строф большинство из них членится на антитетически построенные половинки по принципу: «не страсть», все, что ей противостоит, и «всепобеждающая страсть». Закрепленный, отекающий в стихотворении лирический «миг» заключает внутри себя противоречие. А застывшее, остановленное противоречие неминуемо принимает форму антитезы, которая становится вместе с нагнетанием принципом композиционной организации стихотворения. Здесь снова нельзя не вспомнить об одической традиции в поэтическом синтаксисе, и прежде всего о державинских композициях<sup>10</sup>.

Столь очевидные в синтаксисе сочетания антитетического характера могут быть обнаружены и в метро-рит-

мическом, и в звуковом развертывании стихотворного текста. В строфических периодах противопоставляются друг другу как своего рода антитезы различные ритмические формы ямба: с сильным вторым или с сильным четвертым слогом (у последних, как говорилось выше, чаще всего имеется сверхсхемное отягчение на первом слоге). Переход к прославлению героя, в котором олицетворяется всепобеждающая страсть, чаще всего сопровождается перенесением опорного ударения в первой половине ямбической строки. Принцип антитезного сопоставления задан уже в двустии первой строфы, представляющей заглавного персонажа («Как исполин стоишь, Антоний, / Как яркий незабвенный сон»:

—    — — — — —  
— — — — —

— ср. аналогичную ритмическую антитезу второго и третьего стихов во второй, третьей и пятой строфах; третьего и четвертого стихов в третьей, четвертой и седьмой строфах).

Обнаруживается в стихотворении и звуковая антитеза. Ключевые слова стиха «страсть» и «любовь» не только играют роль лейтмотивов, но и вызывают соответствующее, антитезное противостояние. Причем особенно рельефным, естественно, является контраст наиболее звучных, сонорных согласных *р* и *л*. Сравним, например, две строфы, в этом смысле антитезно противостоящие друг другу:

Боролись за народ трибуны	Как нимб, Любовь, твоё сиянье
И императоры — за власть,	Над всеми, кто погиб любя!
Но ты, прекрасный, вечно юный,	Блажен, кто ведал посмеянье,
Один алтарь поставил — страсть!	И стыд, и гибель — за тебя!

А вот соединение антитез: сначала синтаксической, а затем лексической, метро-ритмической и звуковой — внутри одной строфы:

Когда вершились судьбы мира  
Среди вспененных боем струй, —  
*Венец и пурпур триумвира*  
*Ты променял на поцелуй.*

Перед нами именно определенный принцип художественной организации, а не единичное противопоставление со строго конкретным содержанием. В этом, в частности, убеждает переход от развертывания антитезы «не страсть — страсть» в первых пяти строфах к прославлению любви в шестой строфе. Стоило завершиться первой антитезой, как гимн любви оказывается реализацией антитезы новой: страсть — гибель, любовь — смерть. Антитеза эта, кстати, сближает написанного на историческую тему «Антония» с «современной» любовной лирикой «Венка», не случайно в первом издании это стихотворение было отнесено к циклу «Из ада изведенные». Ведь в стихах названного цикла и вообще в лирических стихотворениях этого периода отражается облик находящегося на грани грандиозных потрясений мятежного мира и вместе с тем жажда страстного движения навстречу этим потрясениям — «следом! следом! следом!». Одно из таких отражений — образ «любви-гибели», «всесжигающей страсти»:

Вновь тот же кубок с влагой черной,	Я знаю, меч меня не минет,
Вновь кубок с влагой огневой!	И кубок твой беру, спеша.
Любовь, противник неоторный,	Скорей! Скорей! пусть пламя
Я узнаю твой кубок черный	хлынет,
И меч, взнесенный надо мной.	И крик восторга в небо кинет
.....	Моя сожженная душа!

(253)

Отмеченная связь является одним из подтверждений справедливости того, что написал Брюсов Г.И. Чулкову по поводу цикла «Правда вечная кумиров»: «Это античные образы, оживленные, однако, современной душой»<sup>11</sup>.

Итак, грандиозная и величественная мысль-страсть, увековеченная мастерством, воплотилась в цельном и стройном словесном сооружении, основными композиционно организующими принципами которого являются нагнетание и антитеза — столь же ораторские, сколь и рационалистические формы поэтического выражения. Поэтому-то они и оказываются столь уместными при



воссоздании «общей истины» и «чувства мира». Чтобы глубже раскрыть содержательность отмеченных антитетических построений, напомним, что рационализм В. Брюсова не означает господства в его лирике какой-то единой рационалистической концепции бытия. Попытки найти «единую истину», как и «единого бога», приводят его к скептическому тезису:

Поверишь ты, что стал над Иорданом...  
Но будет все лишь тенью, лишь обманом.

(113)

Отсюда возникает естественное стремление чисто количественно охватить все, не столько разрешая, сколько совмещая противоречия, ничему не предаваясь душой окончательно: «будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. “Я” это — средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются»<sup>12</sup>. Или о том же в стихах:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,  
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.  
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,  
И всем богам я посвящаю стих.

(118)

Совмещение противоречий, застывающих в скульптурной изобразительности лирического «мига», как раз и реализуется в брюсовской антитезе — одном из основных принципов организации его поэтических произведений. Переведенный же во временную плоскость этот образ лирического «пантеона» оказывается цепью непрерывных изменений, чередой перевоплощений, сплошной смесью принимаемых и отвергаемых поэтическим «я» обликов. Потому-то отдельные «миги» хотят не только объективироваться, но даже и персонифицироваться, воплотиться в соответствующих им героев.

Говоря о стихах «историко-мифологического» цикла, сам Брюсов неоднократно подчеркивал их всеобщую лиричность. «Отличие их от сонетов Эредиа важное, —

писал он, например, Горькому. — У того все изображено со стороны, а у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое «я»<sup>13</sup>. Действительно, в самом характере лирического «я» была заложена склонность к постоянным перевоплощениям в славных и сильных «любимцев веков», которые более всего отвечали эстетическому идеалу В. Брюсова, а также удостоверяли общезначимость воплотившейся в них «мысли-страсти». При этом отнюдь не обнаруживается какая-то единственная, интимная, индивидуальная связь именно с данным историческим персонажем. Наоборот, «везде мое «я»»: и в Скифах, и в Данте, и поэт-мастер персонифицирует, отчеканивает и сохраняет лирический «миг», придает ему общезначимость, адресует к вечности, но при этом теряет теплоту индивидуальных проявлений человеческой жизни. Общие же признаки персонифицируемых переживаний — обобщенность и количественный максимализм:

Я исчерпал до дна тебя, земная слава...

В ту ночь изведаль ты все счастье дерзновенья...

(120)

При всех различиях «Халдейского пастуха» и «Ассаргадона», «славы» и «дерзновенья» их объединяет и роднит с «Антонием» гигантское и беспредельное «всё». Потому при всей энергии лирического переживания оно порой кажется приподнятым на какие-то искусственные котурны, в нем ощущается несколько нарочитая взвинченность, безмерность. И в самом жаре и огне страстного энтузиазма неожиданно проглядывает на минуту взгляд «холодного свидетеля», уже готовящегося к очередному перевоплощению, соответственно рационализм, ораторство и мастерство<sup>14</sup>, как мы это видели в «Антонии», выступающими основными стилеобразующими принципами, отвечающими такому типу авторского лирического сознания.

Для уяснения его специфики равно важны и подчеркнутая в только что приведенном отрывке из письма к Горькому вездесущность брюсовского лирического «я»,

и то, что в каждом новом стихотворении, в каждом очередном перевоплощении перед нами как бы другое «я». На последнем Брюсов настаивал тоже с большой энергией: «Критики любят характеризовать личность лирика по его стихам. Если поэт говорит “я”, критики относят сказанное к самому поэту. Непримиемые противоречия, в какие с этой точки зрения впадают поэты, мало смущают критиков... но в каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое “я”. Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц... индивидуальность поэта можно уловить в приемах его творчества, в его любимых образах, в его метафорах, в его размерах и рифмах, но ее нельзя прямо выводить из тех чувств и тех мыслей, которые он выражает в своих стихах»<sup>15</sup>.

Конечно, «прямо выводить» индивидуальность из выраженных мыслей и чувств недопустимо. Но ведь здесь вместе с ненавистным Брюсову субъективизмом выплескивается и единый лирический субъект, — и, кроме крайностей полемического рассуждения, в этом отражается одно из существенных противоречий поэзии Брюсова, как и ряда близких ему художников начала нового века. Брюсовские порывы к многоликости оказываются лишенными единого личностного центра, а с ним и внутренней целостности поэтического мира. Ведь целостный поэтический мир разворачивается во множестве, конечно, различных, конечно, противоречивых, но непременно органически связанных друг с другом поэтических проявлений. Брюсовская же «жизнь стихом» оказывается принципиально раздвоенной: с одной стороны, перед нами «стообразный» свидетель всех реальных переживаний и дел, закрепляющий их, перевоплощающийся сегодня в Данте, завтра — в Ассаргадона, а послезавтра — в Антония, а с другой — «в последней глубине» мастер, заковывающий все это в сочетания слов. И теряющиеся при этом внутренняя связь и единство поэтической личности как бы выдвигают вместо себя своеобразную формальную замену — цельность и чеканную организованность стихового построения. <...>

## Примечания

- <sup>1</sup> В первом издании сборника (М., 1906) стихотворение было включено в цикл «Из ада изведенные».
- <sup>2</sup> Брюсов В. Стихотворения и поэмы. Л., 1961. С. 250–251. (Б-ка поэта. Большая сер.). В дальнейшем страницы этого издания даются в тексте.
- <sup>3</sup> Тынянов Ю.Н. Валерий Брюсов // Ю.Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 535.
- <sup>4</sup> Максимов Д. Поэтическое творчество В. Брюсова // В. Брюсов. Стихотворения и поэмы. С. 41. См. также: Максимов Д. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969. С. 159–160.
- <sup>5</sup> Брюсов В. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 325. Здесь и далее в цитатах курсив мой. — М.Г.
- <sup>6</sup> Луначарский А.В. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1963. Т. 1. С. 437.
- <sup>7</sup> Брюсов В. Указ. соч. С. 208.
- <sup>8</sup> Не раз отмечавшееся тяготение В. Брюсова к полнударным формам двухсложных размеров несомненно связано с основной стилеобразующей установкой на поэтическое «ораторствование». Любопытно замечание В. Брюсова о стихах Игоря Северянина: «Благодаря тому, что Игорь Северянин свои стихи не читает, а поет, он мог свободно применять ямбы с пиррихиями на ударных стопах» (Брюсов В. Указ. соч. Т. 2. С. 273). Для себя же — поэта-оратора — он считал такой путь невозможным и соответственно полагал достоинствами своего стиха сжатость и силу, а не певучесть и нежность. Заметим, что в «Антонии» 11 полнударных строк (около 40%, что значительно выше средней частоты первой формы в классическом ямбе XIX в.).
- <sup>9</sup> См. об этом: Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953. С. 71–74.
- <sup>10</sup> Характерно в связи с этим приводимое Д. Максимовым интервью Брюсова М. Волошину, где говорится о любви Брюсова к Риму и римская поэзия века Августа сопоставляется с «державинским торжественным языком» (Максимов Д. Указ. соч. С. 111–112).
- <sup>11</sup> Чулков Г. Годы странствий. М., 1930. С. 324.
- <sup>12</sup> Брюсов В. Дневники 1891–1910. М., 1927. С. 61.

- <sup>13</sup> Литературное наследство. Т. 27–28. М., 1937. С. 640.
- <sup>14</sup> Заметим, что речь идет о мастерстве как определенном стилиобразующем принципе, который предполагает прежде всего цельность, стройность и завершенность словесного построения, «укладывание лучших слов в лучшем порядке».
- <sup>15</sup> Брюсов В. Указ. соч. С. 243.

Печатается по изданию: *Гиршман М.М.* В. Брюсов. «Антоний» // Поэтический строй русской лирики. Л, 1977. С. 199–210.

### К статье М.М. Гиршмана

Статья М.М. Гиршмана — опыт целостного анализа стихотворения. Включение ее в настоящий раздел связано с тем, что важную роль в ней играют субъектная проблематика и анализ соотношения автора и лирического героя.

## 2. Точка зрения, время, пространство

*М.Л. Гаспаров*

### К анализу композиции лирического стихотворения

1. В анализе композиции лирического стихотворения естественно выделяются три **уровня**: (1) фонический и метрический, (2) лексико-семантический и стилистический, (3) семантический и идеологический. Лучше всего исследователями разработаны крайние уровни — метрический (благодаря известной книге В.М. Жирмунского) и идеологический (на котором сосредоточивали внимание позднейшие исследователи). Хуже всего разработан семантический уровень — композиция образов и мотивов, особенно там, где она не поддерживается ни развертыванием сюжета, ни развитием логической аргументации.

2. Удобным практическим приемом при подходе к анализу семантической композиции может служить «чтение по частям речи» (существительным, глаголам, прилагательным с наречиями), выделяющее в образной структуре стихотворения три **аспекта**: (1) предметы и понятия, (2) действия и состояния, (3) качества и отношения — оценки. 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.

3. Образы и мотивы стихотворения в каждом из аспектов складываются в сложную систему более и менее выделенных **оппозиций**: «статическое — динамическое», «вещественное — отвлеченное», «неодушевленное — одушевленное», «тяжелое — легкое» и многое другое. Эти оппозиции могут быть сведены к некоторым обобщающим знаменателям; наиболее существенными из них (по крайней мере, для некоторых поэтических манер) можно считать два композиционных **принципа**: (1) сужение охвата материала (количественная концентрация) и (2) интерпозицию отбора материала (качественная интенсификация). Часто, но не всегда, они совпадают. Оба принципа восходят к поэтике народной песни: (1) скользящему перечислению (не белы снега забелелися, а палаты, у палат два шатра, во шатрах два стола и т. д.) и (2) психологическому параллелизму.

4. Сужение с интериоризацией (и обратные им движения) могут реализоваться в стихотворении в несколько приемов; смена этих движений образует семантический **ритм** стихотворения. Этот ритм может поддерживаться или нейтрализоваться на других уровнях композиционной структуры стихотворения: усилением—ослаблением фонической аллитеративности или стилистической метафоричности и метонимичности, параллелизмом метрико-строфическим или лексико-синтаксическим и т. п.

Печатается по изданию: *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.

## Фет безглагольный

### Композиция пространства, чувства и слова

Чудная картина,  
Как ты мне родна:  
Белая равнина,  
Полная луна,

Свет небес высоких,  
И блестящий снег,  
И саней далеких  
Одинокий бег.

Это стихотворение Фета — одно из самых хрестоматийных: мы обычно знакомимся с ним в детстве, запоминаем сразу и потом задумываемся над ним редко. Кажется: над чем задумываться? Оно такое простое! Но можно именно над этим и задуматься: а почему оно такое простое, то есть такое цельное? И ответ будет: потому что образы и чувства, сменяющие друг друга в этих восьми строках, сменяются в последовательности упорядоченной и стройной.

Что мы видим? «Белая равнина» — это мы смотрим прямо перед собой. «Полная луна» — наш взгляд скользит вверх. «Свет небес высоких» — поле зрения расширяется, в нем уже не только луна, а и простор безоблачного неба. «И блестящий снег» — наш взгляд скользит обратно вниз. «И саней далеких одинокий бег» — поле зрения опять сужается, в белом пространстве взгляд останавливается на одной темной точке. Выше — шире — ниже — уже: вот четкий ритм, в котором мы воспринимаем пространство этого стихотворения. И он не произволен, а задан автором: слова «...равнина», «...высоких», «...далеких» (все через строчку, все в рифмах) — это ширина, вы-



шина и глубина, все три измерения пространства. И пространство от такого разглядывания не дробится, а, наоборот, предстает все более единым и цельным: «равнина» и «луна» еще, пожалуй, противопоставляются друг другу; «небеса» и «снег» уже соединяются в общей атмосфере — свете, блеске; и, наконец, последнее, ключевое слово стихотворения, «бег», сводит и ширь, и высь, и даль к одному знаменателю: движению. Неподвижный мир становится движущимся: стихотворению конец, оно привело нас к своей цели.

Это — последовательность образов; а последовательность чувств? Начинается это стихотворение-описание эмоциональным восклицанием (смысл его: не по хорошему мила, а по милу хороша эта описываемая далее картина!). Затем тон резко меняется: от субъективного отношения поэт переходит к объективному описанию. Но эта объективность — и это самое замечательное — на глазах у читателя тонко и постепенно вновь приобретает субъективную, эмоциональную окраску. В словах «Белая равнина, полная луна» ее еще нет, картина перед нами спокойная и мертвая. В словах «свет небес... и блестящий снег» она уже есть: перед нами не цвет, а свет, живой и переливающийся. Наконец, в словах «саней далеких одинокий бег» картина не только живая, но и прочувствованная: «одинокий бег» — это уже ощущение не стороннего зрителя, а самого ездока, угадываемого в санях, и это уже не только восторг перед «чудным», но и грусть среди безлюдья. Наблюдаемый мир становится пережитым миром — из внешнего превращается во внутренний, «интериоризуется»: стихотворение сделало свое дело.

Мы даже не сразу замечаем, что перед нами восемь строк без единого глагола (только восемь существительных и восемь прилагательных!), — настолько отчетливо вызывает оно в нас и движение взгляда, и движение чувства. Но, может быть, вся эта четкость — только оттого, что стихотворение очень маленькое? Может быть, восемь образов — настолько небольшая нагрузка для нашего восприятия, что, в какой последовательности они ни пред-

стань, они сложатся в цельную картину? Возьмем другое стихотворение, в котором таких сменяющихся образов — не восемь, а двадцать четыре:

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 все — весна.

Стихотворение построено очень просто — почти как каталог. Спрашивается, чем определяется последовательность образов этого каталога, какова основа их порядка? Основа — та же самая: сужение поля зрения и интериоризация изображаемого мира.

В стихотворении три строфы. Как они соотносятся, каких перекликающихся подзаголовков просят? Можно предложить два варианта. Во-первых, это (I) свет — (II) предметы — (III) состояния. Во-вторых, (I) открытие мира, (II) обретение миром пространства, (III) обретение миром времени. В первой строфе перед нами мир целый и нерасчлененный; во второй он дробится на предметы, размещенные в пространстве; в третьей предметы превращаются в состояния, протяженные во времени. Проследим, как это происходит.

Первая строфа — это взгляд вверх. Первое впечатление — зрительное: «утро»; и затем — ряд существительных, словно на глазах у читателя уточняющих это впечатление, подбирающих слово для увиденного: «день», «свет», «свод». Утро — время переходное, со слова «утро» могло бы начинаться и стихотворение о зыбких сумерках; и поэт спешит сказать: главное в утре — то, что оно открывает день, главное в дне — это свет, а зримый вид этого света — небосвод. Слово «свод» — первое очертание, первая граница в открывшейся картине, первая остановка взгляда. И на этой остановке включается второе впечатление — звуковое, и опять проходит ряд слов, уточняющих его до точного названия. Звуковой образ «крик» (чей?) перебивается зрительным образом «вереницы» (чь?), они связываются друг с другом в слове «стаи» (как будто поэт уже понял, чьи это крик и вереницы, но еще не нашел нужного слова) и, наконец, получают название в слове «птицы» (вот чьи!). Слово «птицы» — первый предмет в очертившейся картине, вторая остановка взгляда, уже не на границе ее, а между границей и глазом. И на этой остановке включается новое направление — впервые не вверх, а в стороны. Со стороны — со всех сторон? — доносится звук («говор...»), и на этот звук в сторону — во все стороны! — скользит взгляд («...вод!»).

Вторая строфа — это взгляд вокруг. Взгляд этот брошен невысоко от земли и поэтому сразу упирается в «ивы и березы» — и от них отбрасывается все ближе, во все более крупные планы: «эти капли» на листьях (они еще отдалены: их можно принять за слезы), «этот... лист» (он уже совсем перед глазами: видно какой он пуховый). Приходится бросить взгляд вторично, уже выше над землей; он уходит дальше, пока не упирается в «горы» и «долы»; и от них опять скользит обратно, все ближе, встречая на пути, в воздухе, сперва дальних мелких мошек, а потом близких крупных пчел. И от них, как от птиц в первой строфе, в дополнение к зрительным ощущениям включаются слуховые: «зык и свист». Так окончательно очерчивается внешний кругозор: сперва высокий круг небосвода, потом узкий круг ближних деревьев и, наконец,

связующий их средний круг горизонта; и в каждом круге взгляд движется от дальнего обода к ближним предметам.

Третья строфа — это взгляд внутрь. Он сразу меняет восприятие и внешнего мира: до сих пор все образы воспринимались как впервые увиденные (и даже с трудом называемые), здесь они воспринимаются как уже знакомые внутреннему опыту — на фоне ожидания. Ожидание говорит, что вечер сменяется ночью, ночью замирает жизнь и воцаряется сон; и только в контрасте с этим стихотворение описывает «зори без затмения», «вдох... селения» и «ночь без сна». Ожидание включает чувство времени: «зори без затмения» — это длящиеся зори, и «ночь без сна» — длящаяся ночь; да и сам переход от картины утра к картине вечера и ночи невозможен без включения времени. Ретроспективно это позволяет почувствовать временное соотношение и первых двух, статических строф: первая — ранняя весна, таяние снега; вторая — цветущая весна, зелень на деревьях; третья — начало лета, «зори без затмения». И на этом фоне опять проходит сужение поля зрения: небо («зори»), земля («селение»), «ночь без сна» (всего селения и моя?), «мгла и жар постели» (конечно, только моей). И достигнув этого предела, образность опять переключается в звук: «дробь и трели». (Они подсказывают образ соловья, традиционного спутника любви, и этого достаточно, чтобы «дробь и трели» ощущались более интериоризованно, чем «зык и свист» предыдущей строфы.)

Таков образный ряд, определяющий структуру стихотворения. Ему соответствует и постепенная смена эмоциональных окрасок: в начале стихотворения — это слова «радость», «мощь» (в середине эмоциональная окраска отсутствует — разве что на нее намекает метафора «слезы»: слово, которое одинаково перекликается и с чувством «радости», и с чувством «вздоха»). Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна предельной интериоризации. Все стихотворение между этими двумя точками — путь от света к мгле и от радости и мощи к вздоху и жару: тот же путь от зримого к переживаемому, что и в первом нашем стихотворении.

Как изобразить схематически композицию этого стихотворения — соотношение начала, середины и конца? Всего возможно не так уж много вариантов: по наличию какого-либо признака может быть выделено начало («1-2-2»), конец («1-1-2»), середина («1-2-1») стихотворения, признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно («1-2-3») и, наконец, может быть выдержан ровно («1-1-1»), то есть быть композиционно нейтральным. В нашем стихотворении образный ряд выделяет концовку-интериоризацию — стало быть, схема 1-1-2; а эмоциональный ряд выделяет сгущение эмоций в начале и конце вокруг ослабленной середины — стало быть, схема 1-2-1.

Но это только один уровень строения текста, а всего в строении всякого текста выделяются три уровня, каждый с двумя подуровнями. Первый, верхний, — идейно-образный, семантический: во-первых, идеи и эмоции (эмоции в нашем стихотворении мы проследили, а идей в нем попросту нет, если не считать идеей, например, утверждение «весна — это прекрасно!»; стихи без идей имеют такое же право на существование, как, скажем, стихи без рифм, и только в отдельные эпохи «безыдейность» становится бранным словом — за безыдейность, как мы знаем, современная критика очень бранила Фета), во-вторых, образы и мотивы (потенциально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет, — это образ, каждый глагол — мотив). Второй уровень, средний, — стилистический: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний, — фонетический, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Различаются эти уровни по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой, уровень мы воспринимаем слухом: чтобы уловить в стихах хореический ритм или аллитерацию на Р, нет надобности даже знать язык, на котором оно написано, это и так слышно. Средний, стилистический, уровень мы воспринимаем чувством языка: чтобы сказать, что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-

то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный, уровень мы воспринимаем умом и воображением: умом понимаем идеи и эмоции, зрительным воображением представляем себе синий свод, а слуховым — говор вод. Разумеется, такая систематизация (предложенная в 1920-х годах Б.И. Ярхо) не является единственно возможной, но она представляется нам самой практически удобной для анализа стихов.

Если так, то приостановимся и посмотрим, как перекликаются с композицией прослеженного нами идейно-образного уровня остальные уровни фетовского стихотворения.

Лексико-стилистический аккомпанемент — это три отчетливо выделяющиеся стилистические фигуры, по одной в строфе. В первой — гендиадис («Эти стаи, эти птицы» вместо «эти птичьи стаи»; «гендиадис» буквально значит «одно выражение — через два»). Во второй — две метафоры («капли — слезы», «пух — лист») с хиастическим, крест-накрест, расположением членов параллелизма (точное слово — метафорическое — метафорическое — точное). В третьей — две антитезы («зори без затмения», «ночь без сна»); к ним можно прибавить метонимию «вздых... селенья» и, может быть, гиперболу («зори без затмения» в июне реальны на широте белых ночей Петербурга, но не реальны на широте орловских поместий Фета). Первая фигура укладывается в одной строчке, вторая в двух, третья в трех. Гендиадис — фигура тождества, метафора — фигура сходства, антитеза — фигура контраста: перед нами — последовательное нарастание стилистической напряженности. Схема — 1—2—3.

Синтаксический аккомпанемент — это однообразие непрерывных конструкций «это...» и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другой по синтаксическому строению. Из длинных строчек единообразны предпоследние в каждой строфе: «Эти стаи, эти птицы», «Эти мошки, эти пчелы», «Эта дробь и эти трели»; в средней строфе это единообразие захватывает и середину строфы («Эти капли —

эти слезы», «Эти горы, эти доли»), в крайних оно слабее. Эта переключка крайних строф через голову (самой простой) средней подкрепляется очень тонкой аналогией синтаксиса строчек «Эта мощь — и дня и света» и «Эта мгла и жар — постели». Таким образом, в синтаксисе усложненность сосредоточена по краям стихотворения, единообразие — в середине; схема — 1-2-1.

Метрический аккомпанемент — это расположение, во-первых, пропусков ударения и, во-вторых, словоразделов. Пропусков ударения во всем стихотворении только три: в строчках «Этот крик и вереницы», «Эти ивы и березы», «Эти зори без затмения» — по одному разу в каждой строфе. Это — равное расположение, композиционно нейтральное: 1-1-1. Словоразделы при столь частом расположении ударений возможны только женские («этот...») и мужские («крик...»), причем частое повторение слов «это, эти...» дает перевес женским. Но по стихотворению он распределен неравномерно: соотношение женских и мужских словоразделов в первой строфе — 12:3, во второй — 13:2, в третьей — 8:7. Таким образом, в первой и во второй строфах ритм словоразделов очень единообразен, почти предсказуем, а в третьей строфе (где происходит поворот от внешнего мира к внутреннему) становится расплывчат и непредугадываем. Этим выделяется концовка: схема — 1-1-2.

Фонический аккомпанемент — это расположение звуков: гласных и согласных. Из гласных остановимся только на более заметных — ударных. Из пяти ударных звуков А, О, Е, И, У решительно преобладает (опять-таки благодаря «это, эти...») Е, занимающее первое ударение всех строк. Если отбросить эти 18 «Е», то среди оставшихся 45 ударных гласных будет такая пропорция А:О:Е:И:У: первая строфа — 3:4:3:4:1, вторая строфа — 1:6:3:4:1, третья строфа — 4:6:5:0:0. Иными словами, от строфы к строфе концентрация, монотонность усиливается: во второй строфе две строки («Эти горы...») построены на совершенно тождественном Е-О-Е-О, третья строфа вообще обходится только тремя ударными гласными. Это, стало быть, постепенное нарастание, схема —

1-2-3. Из согласных звуков остановимся только на тех, которые повторяются (аллитерируют) внутри одной строки. Самые частые повторы (опять-таки из-за «это...» — это Т и Ть. Если их отбросить, то среди оставшихся в первой строфе будет 5 повторений: — Р, Сь/С, К, Рь, В; во второй строфе — 2: Ль, С; в третьей строфе — 7: З, Н, Н, Й, Л/Ль, Р/Рь, Сь/С (заметим, как легко здесь вычитывается анаграмма «зной»). Первая и третья строфы решительно богаче повторами, чем вторая: композиционная схема — 1-2-1. (Это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: «уТРо, РаДость» — «ДРобь, ТРе-ли» и «Синий Свод» — «вСе веСна».)

Так композиция слов и звуков дополняет композицию образов. Это — ответ на вопрос, который, может быть, возник у кого-нибудь из читателей: если есть только 4 вида композиции, не считая нейтрального, то откуда же берется такое разнообразие неповторимо индивидуальных по строению стихотворений? В самом деле, стихов с композицией образного ряда 1-1-2 (как у нас) можно насчитать множество; но чтобы композиция всех остальных рядов аккомпанировала этому образному ряду в точности так, как у нас, — вероятность этого ничтожна. Элементов, из которых складывается композиция стихотворения, мало, но сочетаний их — бесконечно много; отсюда — для читателя возможность наслаждаться бесконечным разнообразием живой поэзии, а для ученого возможность педантично ее анализировать<sup>1</sup>.

Но мы слишком задержались на «Это утро, радость эта...» — а ведь это не самое известное и, конечно, не самое сложное из «безглагольных» стихотворений Фета. Рассмотрим наиболее знаменитое: «Шепот, робкое дыханье...». Оно сложнее: в его основе не одно движение «от широкого к узкому», «от внешнего к внутреннему», а чередование нескольких таких сужений и расширений, складывающееся в осязаемый, но зыбкий ритм. (И само стихотворение ведь говорит о вещах гораздо более зыбких, чем картина ясной зимы или радостной весны.)



Шепот, робкое дыханье,  
Трели соловья,  
Серебро и колыханье  
Сонного ручья,

Свет ночной, ночные тени,  
Тени без конца,  
Ряд волшебных изменений  
Милого лица,

В дымных тучках пурпур розы,  
Отблеск янтаря,  
И лобзания, и слезы,  
И заря, заря!

Проследим прежде всего смену расширений и сужений нашего поля зрения. Первая строфа — перед нами расширение: сперва «шепот» и «дыханье», т. е. что-то слышимое совсем рядом; потом — «соловей» и «ручей», т. е. что-то слышимое и видимое с некоторого отдаления. Иными словами, сперва в нашем поле зрения (точнее, в поле слуха) только герои, затем — ближнее их окружение. Вторая строфа — перед нами сужение: сперва «свет», «тени, тени без конца», т. е. что-то внешнее, световая атмосфера ночи; потом — «милое лицо», на котором отражается эта смена света и теней, т. е. взгляд переводится с дальнего на ближнее. Иными словами, сперва перед нами окружение, затем — только героиня. И, наконец, третья строфа — перед нами сперва сужение, потом расширение: «в дымных тучках пурпур розы» — это, по-видимому, рассветающее небо, «отблеск янтаря» — отражение в ручье (?), в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чем тот, который охватывался «соловьем» и «ручьем»; «лобзания, и слезы» — в поле зрения опять только герои; «заря, заря!» — опять широкий мир, на этот раз — самый широкий, охватывающий разом и зарю в небе, и зарю в ручье (и зарю в душе? — об этом дальше). На этом пределе широты стихотворение кончается. Можно сказать, что образный его ритм состоит из большого движения «расширение — сужение» («шепот» — «соловей, ру-

чей, свет и тени» — «милое лицо») и малого противодвижения «сужение — расширение» («пурпур, отблеск» — «лобзания и слезы» — «заря!»). Большое движение занимает две строфы, малое (но гораздо более широкое) противодвижение одну: ритм убыстряется к концу стихотворения.

Теперь проследим смену чувственного заполнения этого расширяющегося и сужающегося поля зрения. Мы увидим, что здесь последовательность гораздо более прямая: от звука — к свету и затем — к цвету. Первая строфа: в начале перед нами звук (сперва членораздельный «шепот», потом нечленораздельно-зыбкое «дыханье»), в конце — свет (сперва отчетливое «серебро», потом неотчетливо-зыбкое «колыханье»). Вторая строфа: в начале перед нами «свет» и «тени», в конце — «измененья» (оба конца строф подчеркивают движение, зыбкость). Третья строфа: «дымные тучки», «пурпур розы», «отблеск янтаря» — от дымчатого цвета к розовому и затем к янтарному, цвет становится все ярче, все насыщенней, все менее зыбок: мотива колебания, переменчивости здесь нет, наоборот, повторение слова «заря» подчеркивает, пожалуй, твердость и уверенность. Так в ритмически расширяющихся и сужающихся границах стихотворного пространства сменяют друг друга все более ощутимые — неуверенный звук, неуверенный свет и уверенный цвет.

Наконец, проследим смену эмоционального насыщения этого пространства: насколько оно пережито, интериоризовано, насколько в нем присутствует человек. И мы увидим, что здесь последовательность еще более прямая: от эмоции наблюдаемой — к эмоции пассивно переживаемой — и к эмоции, активно проявляемой. В первой строфе дыханье — «робкое»: это эмоция, но эмоция героини, герой ее отмечает, но не переживает сам. Во второй строфе лицо — «милое», а изменения его — «волшебные»: это собственная эмоция героя, являющаяся при взгляде на героиню. В третьей строфе «лобзания и слезы» — это уже не взгляд, а действие, и в действии этом чувства любовников, до сих пор представленные лишь порознь, сливаются. (В ранней редакции первая строка читалась «Ше-

пот сердца, уст дыханье...» — очевидно, «шепот сердца» могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что еще отчетливее первая строфа говорила о герое, вторая — о героине, а третья — о них вместе.) От слышимого и зримого к действительному, от прилагательных к существительным — так выражается в стихотворении нарастающая полнота страсти.

Чем сложнее «Шепот, робкое дыханье...», нежели «Это утро, радость эта...»? Тем, что там образы зримые и переживаемые сменяли друг друга как бы двумя четкими частями: две строфы — мир внешний, третья — интерьеризованный. Здесь же эти две линии («что мы видим?» и «что мы чувствуем?») переплетаются, чередуются. Первая строфа кончается образом зримого мира («серебро ручья»), вторая строфа — образом эмоционального мира («милое лицо»), третья строфа — неожиданным и ярким синтезом: «заря, заря!» в их концовочной позиции осмысляются одновременно и в прямом значении («заря утра!»), и в метафорическом («заря любви!»). Вот это чередование двух образных рядов и находит себе соответствие в ритме расширений и сужений лирического пространства.

Итак, основная композиционная схема нашего стихотворения — 1—1—2: первые две строфы — движение, третья — противодвижение. Как откликаются на это другие уровни строения стиха?

Синтаксический аккомпанемент тоже подчеркивает схему 1—1—2: в первой и второй строфах предложения все время удлиняются, в третьей строфе — укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфах (совершенно одинаковая): 0,5 стиха — 0,5 стиха — 1 стих — 2 стиха. Последовательность предложений в третьей строфе: 1 стих (длинный) — 1 стих (короткий) — 0,5 и 0,5 стиха (длинного) — 0,5 и 0,5 стиха (короткого). Все предложения простые, назывные, поэтому их соположение позволяет ощущать соотношения их длины очень четко. Если считать, что короткие фразы выражают большую напряженность, а длинные — большее спокойствие, то параллелизм с нарастанием эмоциональной наполненности будет несомненен.

Лексико-стилистический аккомпанемент, наоборот, не подчеркивает основную схему. По части лексических фигур можно заметить: первая строфа не имеет повторов, вторая строфа начинается полуторным хиазмом «свет ночной, ночные тени, тени без конца», третья строфа заканчивается эмфатическим удвоением «заря, заря!..». Иначе говоря, первая строфа выделена ослабленностью, схема — 1—2—2. По части «романтических» фигур можно заметить: в первой строфе перед нами лишь бледная метонимия «робкое дыханье» и слабая (спрятанная в эпитет) метафора—олицетворение «сонного ручья»; во второй строфе — оксюморон, очень резкий — «свет ночной» (вместо «лунный свет»); в третьей строфе — двойная метафора, довольно резкая (субстантивированная): «розы», «янтарь» — о цвете зари. (В ранней редакции на месте второй строки был еще более резкий оксюморон, шокировавший критиков: «Речь, не говоря».) Иначе говоря, схема — опять-таки 1—2—2, а для ранней редакции даже с еще большим нарастанием напряжения: 1—2—3.

Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему 1—1—2, отбивает концевочную строфу. Длинные строки (4-стопные) сменяются так: в первой строфе — 3- и 2-ударная, во второй — 4- и 3-ударная, в третьей — 4- и 2-ударная; облегчение стиха к концу строфы в третьей строфе выражено более резко. Короткие строки сменяются так: от первой до предпоследней они 2-ударные с пропуском ударения на средней стопе (причем в каждой строфе первая короткая строка имеет женский словораздел, «трéли...», а вторая — дактилический, «сóнного»), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе («...и заря́»), что дает резкий контраст.

Фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему 1—1—2 только одним признаком — густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, а потом 15 согласных; во второй строфе соответственно 19 и 18; а в третьей строфе 24 и 12! Иными словами, в первой и второй строфах облегчение фоники к концу строфы очень слабое, а в

третьей строфе очень сильное. Остальные признаки — распределение ударных гласных и распределение аллитераций — отмечают все строфы более или менее равномерно, они композиционно нейтральны.

Наконец, обратимся к четвертому «безглагольному» стихотворению Фета, самому позднему и самому парадоксальному. Парадокс в том, что с виду оно — самое простое из четырех, проще даже, чем «Чудная картина...», а по композиции пространства и чувства — самое прихотливое:

Только в мире и есть, что тенистый  
Дремлющий кленов шатер.  
Только в мире и есть, что лучистый  
Детски задумчивый взор.  
Только в мире и есть, что душистый  
Милой головки убор.  
Только в мире и есть этот чистый  
Влево бегущий пробор.

Здесь только 16 неповторяющихся слов, все они — только существительные и прилагательные (два наречия тесно примыкают к прилагательным), сквозной параллелизм, сквозная рифма. Четыре двустипия, из которых состоит стихотворение, можно даже без труда менять местами в любом порядке. Фет избрал именно такой-то порядок. Почему?

Мы уже привыкли видеть, что композиционный стержень стихотворения — интериоризация, движение от внешнего мира к внутреннему его освоению. В этом стихотворении такая привычка заставляла бы ожидать последовательности: «кленов шатер» (природа) — «головки убор», «чистый пробор» (внешность человека) — «лучистый взор» (внутренний мир человека). Фет идет наперекор этому ожиданию: он выносит вперед два крайних члена этого ряда, отводит назад два средних и получает трудноуловимое чередование: сужение — расширение — сужение («шатер — взор», «взор — убор», «убор — пробор»), интериоризация — экстериоризация («шатер —

взор», «взор — убор — пробор»). Зачем он так делает? Вероятно, ради того, чтобы вынести на самое ответственное, самое многозначительное, самое выделенное место в конце стихотворения — наиболее внешний, наиболее необязательный член своего перечня: «влево бегущий пробор». (Заметим, что это — единственный в стихотворении образ протяженности и движения, — особенно на фоне начальных образов «дремлющий...», «задумчивый...».) Громоздкий многократный параллелизм «Только в мире и есть...» нагнетает ожидание чего-то очень важного; психологизированные, эмоционально подчеркнутые предшествующие члены — «дремлющие» клены, «детски задумчивый» взор, «милая» головка — заставляют предполагать и здесь усиленную интериоризацию; и когда на этом месте появляется такой неожиданный образ, как «пробор», это заставляет читателя подумать приблизительно вот что: «Как же велика любовь, которая даже при взгляде на пробор волос наполняет душу таким восторгом!» Это — сильный эффект, но это и риск: если читатель так не подумает, то все стихотворение для него погибнет — окажется немотивированным, натянутым и претенциозным.

Мы не будем прослеживать, как аккомпанируют этому основному композиционному уровню другие композиционные уровни. Наблюдений можно было бы сделать много. Заметим, что здесь впервые в нашем материале появляется обонятельный эпитет «душистый убор» и что он воспринимается как более интериоризованный, чем зрительный «чистый пробор», — может быть, потому, что «обонятель» мыслится ближе к объекту, чем «зритель». Заметим, как в трех словах «дремлющих кленов шатер» содержатся сразу две метафоры, «дремлющие клены» и «кленов шатер»; они частично покрывают друг друга, но не совпадают друг с другом («клёны» в первой метафоре одушевлены, во второй неодушевлены). Заметим, как в коротких строках чередуются нечетные, начинающиеся с прилагательных и причастий («дремлющих», «милой»), и четные, начинающиеся с наречий («детски», «влево»). Заметим, что в нечетных двустипиях семанти-

ческие центры коротких строк («клёны», «головка») не совпадают с их синтаксическими центрами («шатер», «убор») — первые стоят в косвенных падежах, а последние в именительном. Заметим, как опорные согласные в рифмах длинных стихов располагаются через двустишие («лучистый — чистый»), а в рифмах коротких стихов — подряд («убор — пробор»). Заметим, как в коротких стихах чередуются последовательности ударных гласных ЕОО — ЕУО — ИОО — ЕУО, а заодно — полное отсутствие широкого ударного А (которое пронизывало все рифмы в предыдущем стихотворении, «Шепот, робкое дыханье...»). Свести все эти и подобные наблюдения в систему можно, но сложно. Разве что единственное сверхсхемное ударение внутри стиха — «этот» в предпоследней строке — сразу семантизируется как сигнал концовки, подчеркивающий парадоксальную кульминацию стихотворения — слово «пробор».

Весь наш небольшой разбор — это не литературоведческое исследование, а только схема его: попытка дать себе отчет во впечатлении, которое производит чтение четырех очень известных стихотворений Фета: чем оно вызывается? Именно с такой попытки самоотчета начинается каждое литературоведческое исследование, но отнюдь не кончается ею. Некоторым читателям такая попытка бывает неприятна: им кажется, что эстетическое наслаждение возможно лишь до тех пор, пока мы не понимаем, чем оно вызывается. При этом охотно говорят о «чуде» поэзии и о «тайне», которую надо уважать. Мы не посягаем на тайну поэзии: конечно, такой разбор никого не научит искусству писать стихи. Но, может быть, на таком разборе можно научиться хотя бы искусству читать стихи — т. е. видеть в них больше, чем видишь при первом беглом взгляде.

Поэтому закончим наш урок чтения упражнением, которое как будто предлагает нам сам Фет. Мы уже заметили, что четыре двустишия, из которых состоит стихотворение, можно без труда менять местами в любом порядке, здесь возможно 24 различных сочетания, и совсем нельзя сказать заранее, что все они хуже, чем то, которое

избрал Фет. Может быть, они и не хуже — они просто другие, и впечатление от них другое. Пусть каждый любознательный читатель попробует на свой страх и риск сделать несколько таких перестановок и дать себе отчет, чем различаются впечатления от каждого из них. Тогда он испытает то чувство, которое испытывает каждый литературовед, приступая к своей работе. Может быть, такой душевный опыт окажется для иных бесполезен.

### Примечания

- <sup>1</sup> Когда этот наш разбор «Это утро, радость эта...» обсуждался среди коллег, то были высказаны интересные наблюдения и соображения, не пришедшие нам в голову. Вот некоторые из них.

Самое интересное: может быть, ощущение времени присутствует в стихотворении с самого начала, но не в строфах, а между строф? Три строфы рисуют три разных момента весны: I — ранняя весна с половодьем, II — настоящая с соловьиными песнями, III — начало лета и белые ночи. («Если белые ночи — “зори без затмения”, то этот оборот вдобавок следует учитывать как гиперболу: на широте фетовской Орловской губернии белых ночей нет», — заметил один из собеседников.) Или даже детальнее: «синий свод» — февраль, воды — март, листья — апрель, мошки — май, зори — июнь.

И, может быть, композиция, отбивающая концовку, ощущается не только на уровне строф всего стихотворения, но и на уровне строк третьей, концевочной строфы: после пяти строк эмоционального перечня ожидается такая же эмоциональная последняя строка, например: «...Как я их люблю!», а вместо этого читателю предлагается неожиданно контрастная логическая: «...Это все — весна». Логика на фоне эмоции может быть не менее поэтична, чем эмоция на фоне логики.

Цветовых эпитетов в стихотворении почти нет, но они восстанавливаются по окрашенным предметам: цвет первой строфы — синий, второй — зеленый, третьей — «заревой». Иными словами, в двух строфах — цвет, в третьей — свет, отбитой оказывается концовка.



Может быть, наверно, что «капли — слезы» видны издали, а «пух — лист» изблизи? Может быть, вернее наоборот: «капли — слезы» у нас перед глазами, а пухом кажется листва на весенних ветках, видимая издали?

И, может быть, синтаксический контраст «Это мощь — и дня и света» и «Эта мгла и жар — постели» надуман, а на самом деле вторая из этих строчек членится так же, как и первая: «Эта мгла (подразумевается: ночи) — и жар постели»?

Большое спасибо за эти замечания С.И. Гиндину, Б.А. Дозорец, И.И. Ковалевой, А.К. Жолковскому и Ю.И. Левину.

Печатается по изданию: *Гаспаров М.Л. Фет безглагольный: Композиция пространства, чувства и слова // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 139–149.*

## Б. Пастернак. «Метель»

«Метель» — одно из самых загадочных и одновременно впечатляющих созданий раннего Пастернака. Разбираемое стихотворение занимает в предреволюционном творчестве поэта, изученном пока очень слабо<sup>1</sup>, особое и ответственное место. «Моя постоянная забота, — писал Пастернак на склоне лет о своих первых книгах, — обращена была на содержание, моей постоянной мечтой было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину... Например, я писал стихотворение “Венеция” или стихотворение “Вокзал”. Город на воде стоял передо мной, и круги и восьмерки его отражений плыли и множились, разбухая, как сухарь в чаю. Или вдали в конце путей и перронов возвышался, весь в облаках и дымах, железнодорожный прощальный горизонт, за которым скрывались поезда и который заключал целую историю отношений, встречи и проводы и события до них и после них»<sup>2</sup>. «Метель» же в отличие от этих «картинных» стихов во многих отношениях (как будет показано в дальнейшем) представляется программным произведением.

«Метель» (1915, 1928) была впервые опубликована в сборнике «Весеннее контрагентство муз» (М., 1915) и перепечатана во второй книге поэта «Поверх барьеров» (1917). Впоследствии она была объединена в небольшом цикле (состоящем всего из двух частей) со стихотворением «Сочельник», которое при этом было сильно трансформировано<sup>3</sup>. Интересно, что в противовес большинству ранних стихов Пастернака текст первой части подвергся лишь незначительной правке. Поэт считал его окончательно сложившимся и, видимо, более совершенным, нежели юношеские редакции других произведений.

- Т<sup>1</sup> В посаде, куда ни одна нога  
Не ступала, лишь ворожей да вьюги  
Ступала нога, в бесноватой округе,  
Где и то, как убитые, спят снега, —
- 2 Постой, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, лишь ворожей  
Да вьюги ступала нога, до окна  
Дохлестнулся обрывок шальной шлеи.
- АТ<sup>3</sup> Ни зги не видать, а ведь этот посад  
Может быть в городе, в Замоскворечьи,  
В Замостьи, и прочая (в полночь забредший  
Гость от меня отшатнулся назад).
- С<sup>4</sup> Послушай, в посаде, куда ни одна  
Нога не ступала, одни душегубы,  
Твой вестник — осиновый лист, он безгубый,  
Безгласен, как призрак, белей полотна!
- 5 Метался, стучался во все ворота,  
Кругом озираясь, смерчком с мостовой...  
— Не тот это город, и полночь не та,  
И ты заблудился, ее вестовой!
- 6 Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста.  
В посаде, куда ни один двуногий...  
Я тоже какой-то... я сбился с дороги:  
— Не тот это город, и полночь не та<sup>4</sup>.

Стихотворение членится на строфы, которые в свою очередь образуют более крупные отрезки текста (скрытые структуры), выделенные как в семантическом, так и в ритмико-синтаксическом планах.

Строфы 1 и 2 объединяются описанием места действия — некоего «посада». Третья строфа отмечена расширением пространственных ассоциаций, введением конкретных топонимических указаний. Впрочем, эти адреса придают локусу еще большую условность. «Посад», который мог восприниматься как определенный участок

пространства, локализуется одновременно в нескольких точках картины мира («Замоскворечье, Замостье и прочая»). Строфа 3 противопоставляется двум первым своей соотносительностью с реальным пространством и становится некоторого рода антитезисом в трехчленном построении произведения. Наконец, заключительные строфы 4–6 возвращают нас — строфа 4 — к начальному разделу, что подчеркивается синтаксическим повтором обращения («постой» — «послушай») и дублированием зачина («В посаде, куда ни одна нога не ступала...»), а в плоскости ритмики — переноса. Эти синтезирующие строфы вычленяются на основании общего для них действия и разговора «вестового» с героем, отождествленным с автором; их синтезирующая роль заключается в определении статуса автора-героя в «посаде».

Такое построение, уподобленное диалектической формуле: тезис — антитезис — синтез ( $T - AT - S$ )<sup>5</sup>, — находит подтверждение в метрической схеме «Метели».

Если в строфах 1–2 чередуются односложные и двусложные анакрузы (с незначительным преобладанием односложных), а в 4–6 регулярно появляются только односложные, то в строфе 3 чередуются односложные и нулевые анакрузы, что воспринимается как некое отступление от принятой автором метрической нормы. Кроме того, сигналом смыслового раздела между фрагментами служит четвертая строка строфы 2 с ее двусложной анакрузой на однородном фоне трех односложных, предшествующих ей. Метрическое строение этой строки совпадает с метрической структурой заключительного стиха строфы 1, в связи с чем четверостишие отрывка  $T$  приобретают еще одно общее свойство и, следовательно, отрываются от фрагмента  $AT$ .

Вторые строки во всех трех четверостишиях  $T$  и  $AT$  имеют трехдольное строение. Этот признак можно считать маркированным, благодаря ему  $T$  и  $AT$  совокупно противопоставляются  $S$ . Заключительные стихи контрастируют с  $T$  и  $AT$  также в том отношении, что их метр более «правилен», он резко сближается с чистым анапестом, на

основании которого восстанавливается метрическая схема стихотворения. (Стяжение во втором стихе строфы 6 придает особую значимость концовке произведения, становясь регулятором лирического заострения.) С другой стороны, S имеет общий признак с T (и не имеет его с AT), а именно отсутствие нулевых анакруз. Другими словами, последняя часть стиховой конструкции вторит, на новом уровне урегулированности, метрической структуре тезиса, перестроенной в антитезисе.

Нетрудно заметить, что семантическое членение текста, подкрепленное данными о его ритмике, было обусловлено анализом пространственных отношений, значимых в созданной поэтом картине мира.

Любое произведение словесного искусства несет в себе определенные сведения об особом образом организованном художественном пространстве, о временно-следственных связях, о социальном статусе героя и т. п., но главенствующей может оказаться какая-то одна система отношений, принимающая основную смысловую нагрузку. Конструктивное обнажение лишь одной системы равносильно тому, что она приобретает моделирующие функции. Иными словами, она способна создать иллюзию многомерной действительности, отразив в себе разнообразные стороны последней<sup>6</sup>.

Эта особенность литературного произведения заметно повышает информативность и валентность каждой лексической единицы, поскольку слово, относящееся к одному понятийному ряду (например, пространственному), способно отсылать читателя к другому ряду (например, социальному) и легко переходить из одной смысловой группы в другую — словесный знак становится метафоричным даже в тех случаях, когда он не является непосредственным элементом метафорической фигуры.

Итак, в «Метели» упор сделан на пространственную интерпретацию универсума; отбор понятийно-образных мотивов осуществлен таким способом, что они группируются по преимуществу в поля значений пространственные и моторные.

Разделы Т и АТ. Особый интерес вызывает то обстоятельство, что место действия стихотворения названо «посадом». По Далю, посад — «оседлое поселение вне города». На это в нашем контексте указывают и его конкретные адреса, объединенные префиксом «за». Но вместе с тем «посад», будучи частью города, оказывается и представителем города в целом, его субститутом — см. концовку: «Не тот это город...». Такое словоупотребление наводит на мысль, что мы имеем дело с не совсем обычным участком пространства, обладающим особыми представительными функциями; подтверждение этому — нанизывание все новых и новых отличительных признаков «посада» по мере разворачивания стихотворной конструкции: полное безлюдье, господство природных (волшебных) сил, сказочность этого места, темнота, зрительная непроницаемость.

Знаменателен один из смысловых эквивалентов «посада» — «бесноватая округа». Метафорическое столкновение этих слов создает впечатление кругового движения самого пространства (ср.: бесноваться); «округа» получает оттенок значения, идентифицирующий не только как «то, что кругом», но и как «то, что кружится». Это метафорическое словосочетание имплицитно включает в себя образную тему, которая будет детально развита в последующих строках: «посад» предполагает лишь движение, постоянно приводящее к той же точке, откуда оно было начато.

Отметим далее, что, именуя место действия «посадом», Пастернак наделяет данный образ таким свойством, которое отодвигает его в прошлое, поскольку лексема «посад» в речевой традиции обозначена признаком известной архаичности. Ощущение древности пространственного участка усиливается благодаря антропоморфизации владеющих им природных сил («вьюги ступала нога») и введению «чудесного» начала («ворожея»), которое в данном контексте становится мотивировкой того факта, что лирический субъект (завороженный, соприкоснувшийся с внеположными человеку «чудесными» силами) оказывается неспособным покинуть «посад». «Ворожея» воспринимается как заимствование из леген-

дарно-народного словаря. Уместно будет напомнить, что Пастернаку вообще свойственно стремление к расширению словесной базы поэзии за счет использования ресурсов народной речи. (Ср. во второй части цикла употребление такого слова, как «сполагоря»; ср. также в ранней редакции «Сочельника» — «сувои» — им. п. мн. ч.)<sup>7</sup>.

Однако в архаичный народный лексический слой вкрапливается канцеляризм «и прочая». Тема «посада» манифестируется сразу в двух словесных планах — архаико-сказочном и современно-бюрократическом. Эти контекстуальные сближения сообщают фрагменту пространства, к которому приурочена конфликтная ситуация, особый признак панхронии, т. е. неизменяемости во времени. Соответствующее «посаду» время суток — ночь, причем «гость», забредая в «посад», попадает в «полночь». Можно предположить, что ночь вообще не сменяется днем в этом локусе — ведь между пространством города и временем суток устанавливается полная тождественность: «не тот это город» = «и полночь не та». Тем самым еще сильнее подчеркивается панхронность изображаемого мира. С приписываемой ему панхронией связан и мотив сонливости, бессобытийного, равнозначного смерти существования («и то, как убитые, спят снега»); однородность времени, которым измеряются бесконечно повторяющиеся события, и непрерывность «мертвого» сна подкрепляются в плане выражения невозможностью замкнуть строфу, закончить синтаксический период.

О локализации «посада» в реальном пространстве уже говорилось. Впрочем, наступило время добавить к сказанному, что можно соотносить художественный локус как с различными точками физической картины мира, так и с одной, конкретной (с Москвой): «Замостье» сочетается с «Замоскворечьем» не только по общему признаку, перефразируемому в понятиях «находиться за некой пространственной границей», но в качестве его синонима. В случае подобной интерпретации перед нами не более чем сгущение синонимов, открытое для новых подстановок («и прочая»). О возможности двойных толкова-

ний и — шире — о принципе неопределенности, проведенном сквозь весь текст, речь пойдет ниже.

Остается сказать о том, как создается тематическая граница между разделами Т и АТ. Резкий (особенно на фоне повтора всего синтаксического периода, замедления) смысловой слой наблюдается в заключительной строке раздела Т; удвоенная экспозиция сменяется действием — некто проникает в дотоле безлюдный «посад». В следующей строфе перед читателем выступает лирический субъект, автор. Судя по всему, он находится внутри «посада». Жест отшатнувшегося от него «гостя» ничем не мотивирован.

Раздел S. Первым сигналом о прибытии в «посад» незнакомца был «обрывок шальной шлеи». (Не исключено, что стяжение в строке четвертой строфы 2 имеет семантическую функцию и его неподготовленность общим метрическим рисунком четверостишия сопряжена с неожиданностью появления незнакомца.) Следующая ступень уточнения — «гость». И вот в заключительном разделе разворачивается целая гамма наименований: «вестник», «осиновый лист», «призрак», «вестовой» (полночи). То, что могло быть осознанно вначале в качестве простой номинации (шлея как часть упряжи), ассоциируется с вьюгой, порывом ветра, забросившим в «посад» «осиновый лист». Поэт то и дело создает такие условия, при которых знак отсылает нас не к денотату, а лишь к новому знаку. В последних стихах «Метели» весь трансформационный ряд («гость» → «осиновый лист» → «призрак» → «вестник» полночи) отождествляется с автором. Отождествление идет по линии: автор заблудился в «посаде» так же, как и «вестовой»; он так же случайно попал в этот участок пространства, как и «вестовой». (В этой связи становится несколько яснее жест «гостя». Читателю предоставляется возможность мотивировать этот жест за счет темы двойничества. Но здесь уместны и другие подстановки.)

Казалось бы, что то основное звено трансформационной цепи, которое способно отослать нас не к новому знаку, а непосредственно к денотату, — это «осиновый



лист», образ, контрастирующий со всеми остальными элементами понятийного ряда своей видовой конкретностью. Но в системе семантических оппозиций стихотворного текста «осиновый лист» (в этом выражении активизирован имплицитный признак «не зимний») — агент такого пространственно-временного континуума, который, видимо, противопоставлен замкнутости, панхронии и «метельности» «посада». Раз так, то и сочетание «осиновый лист» утрачивает свою референтную отнесенность и превращается в заместителя подразумеваемой, гипотетически восстанавливаемой из контекста связи значений.

Прилагательному «осиновый» передается в контексте оттенок значения «живой» — двойник сопротивляется миру «душегубов», пытается вырваться из него наружу, но ни движение по горизонтальной оси («метался, стучался во все ворота»), ни в высшей степени энергичное перемещение по вертикальной оси вверх («смерчем с мостовой») не приносят желаемого освобождения. Вместе с тем вестник-лист связывается с понятием смерти — см. особенно последнее двустишие строфы 4<sup>8</sup>, происходит актуализация этимологического значения словоформы «смерчем». (Нужно учитывать, между прочим, что осина, по преданию, — дерево, на котором повесился Иуда.)

«Осиновый лист» направляет внимание сразу и к автору (тема двойничества, а также мотив жизни, противоборства с губительными силами), и к метельному «посаду» (тема смерти, зависимости «вестника» от вьюги), и к противопоставленному «посаду» локусу, соединяя автора с обеими пространственными областями, связанными в оппозиционной паре. Все основные темы стихотворения скрещиваются в теме автора-героя, включаются в нее. Точнее было бы сказать, что лирический субъект является функцией этих тем.

Утверждая, что собеседник автора — его двойник, мы не в состоянии узнать, кто же он, этот двойник. С другой стороны, в том решающем месте стихотворения, где ожидается особо значимая автохарактеристика, появ-

ляется неопределенно-личное местоимение «какой-то». Отсюда: хотя каждое последующее звено стихотворного построения на первый взгляд и снижает частично неопределенность предыдущего, в целом неопределенность не ликвидируется, она снята формально и, более того, даже возрастает к концу произведения. Это происходит от того, что и понятие автора-героя, и гипотетическое понятие противопоставленного «посаду» участка пространства-времени определяются через переменную величину (автор «какой-то»; локус, из которого прибыл «вестник», — прежде всего иное, не здешнее пространство). Читатель может подставлять значительное множество смысловых различительных признаков на место тех переменных, которые выделяют тот или иной объект художественной действительности.

Эти рассуждения о статусе собеседника позволяют перейти к описанию пространственной микроструктуры, наблюдаемой в заключительной части «Метели».

«Посад» показан здесь не только как особое, художественно отмеченное пространство, но и как замкнутое (закрытые ворота), из которого трудно или вообще невозможно найти выход. Любой вид движения в этом локусе не выводит наружу, во внешние пространственные сферы: оно имеет либо круговой, либо «челночный» характер. Сюда попадают только «сбившись с дороги». Откуда и куда ведет дорога, не сказано. Поэтому она должна толковаться отвлеченно, как вообще путь человека (автора-героя).

Соблазнительно было бы предположить, что топография стихотворения является типологически сходной с топографией фольклорных произведений. В пользу этого предположения свидетельствуют, например, настойчивые напоминания поэта о сказочности «посада», господстве в нем волшебного начала. «Посад», возможно, — аналог фольклорных «выморочных мест». Вяч. Вс. Иванов и В.Н. Топоров пишут: «Вариантом леса как начала, противопоставленного дому, являются так называемые выморочные места, которые реально могут и не совпадать с лесом. К числу таких выморочных мест относятся лесные

чаши, все стоячие воды... овраги, трущобы, а также распустья, перекрестки дорог, границы полей и т. д. ...Особая роль некоторых из этих мест... отражена в былинах и сказках, где с ними сопряжена необходимость выбора между жизнью — смертью, долей — недолей»<sup>9</sup>.

Какова же пространственная антитеза «посада»? Отчасти ему противопоставлена «дорога», которая имеет экзистентный смысл. Но та пространственная область, из которой или в которую ведет эта дорога, не обладает в структуре текста проявленными дифференцирующими признаками. Конечно, определение города-«посада» отрицательное — «не тот», его временной системы — «не та» (ср.: «какой-то»). Читатель опять сталкивается с переменной величиной, видит, как нанизываются одно за другим уточнения места действия, но в итоге сохраняется очень высокая степень неопределенности.

«Метель», по всей вероятности, одно из звеньев в цепи стихов, создавших в русской поэзии вполне определенную лирическую традицию. Здесь нет возможности развернуто анализировать всю трансформационную историю этой цепи, но нельзя не указать по меньшей мере на два поэтических произведения, содержащих немало признаков, общих с теми, что были отмечены в стихотворении Пастернака (подробное сопоставление отняло бы слишком много места).

Первое из них — пушкинские «Бесы». В «Бесах», как и в «Метели», главенствует тема заблудившегося в неведомом, «выморочном» месте (на границе поля, неподалеку от оврага) «сбившегося» с пути героя. Движение — круговое, не выводящее за пределы гиблого участка («В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»; «Сил нам нет кружиться доле»). Пространство «метельно», «вьюжно», непроницаемо для зрения («И пропал во тьме пустой»), им владеют «чудесные» силы, причем любопытно, что сгущение прилагательных с признаком лишения качества («бесконечны», «безобразны») в связи с омонимией префиксов и корневой морфемы заставляет нас воспринимать центральное понятие стихотворения («бесы») как «нечто, лишенное всяких реально проявлен-

ных свойств». Ср. у Пастернака аналогичное нагнетение прилагательных: «безгубый», «безгласен», а также скопление различных отрицательных форм: «не ступала», «ни одна», «ни зги не видать», «не тот». Ср. определение округи — «бесноватая», которое прямо отсылает к пушкинской традиции. Общим для обоих произведений оказывается и отражение в синтаксисе темы кругового движения. Синтаксическое строение и там, и здесь характеризуется обилием повторов. Оба стихотворения опоясываются синтаксическим кольцом, замыкающим их композицию и вторящим теме замкнутого пространства (вернее, у Пушкина замыкается весь текст, а у Пастернака — отдельные его части: например, строфы 5 и 6). Сопоставимо в данной ситуации и внедрение в стиховую конструкцию диалогических элементов.

Второе звено в преемственной цепи — блоковская «Снежная маска». Следует сразу же оговориться, что «Метель» гораздо ближе к «Бесам», нежели к циклу Блока, в котором утверждается разомкнутая модель мира, уходящего в беспредельность, возможность «второго крещения», т. е. возрождения (перерождения) лирического субъекта, что свидетельствует о резком расхождении Пастернака с Блоком и, пожалуй, о различии эпох, в которые создавались эти стихи: рубеж первой революции — в одном случае, военное безвременье — во втором. Но одно из стихотворений «Снежной маски», а именно «И опять снега...», по-видимому, можно поместить в один ряд с «Бесами» и «Метелью»<sup>10</sup> («Снежная маска» писалась все же в конце революции 1905—1906 гг.). В нем варьируются мотивы смерти, снегового «смерча» (интересная лексическая параллель), бессобытийной панхронии, повторяющихся движений, мертвенной дремоты и т. п.:

И опять, опять снега  
Замели следы...

Над пустыней снежных мест  
Дремлют две звезды.

И за тучей снеговой  
Задремали корабли —  
Опрокинутые в твердь

Станы снежных мачт.

И поют, поют рога.

Над парами злой воды

Вьюга строит белый крест,

Рассыпает снежный крест,

Одинокий смерч.

И вдали, вдали, вдали,

Между небом и землей

Веселится смерть.

И в полях гуляет смерть —

Снеговой трубач...

И вздымает вьюга смерч,

Строит белый, снежный крест.

Заметает твердь...<sup>11</sup>

Вернемся к стихотворению Пастернака. Как уже было сказано, пространственные отношения, будучи выделенными, неизбежно принимают на себя непространственные функции. В «Метели» они, в частности, моделируют временные отношения, приписываемые автором созданному им художественному миру. Семантическая эквивалентность между городом и полночью («не тот», «не та») предполагает, что хронологическая структура стихотворения конструируется из пространственных элементов<sup>12</sup>. Что же из этого следует?

Заблудиться в пространстве — значит заблудиться и во времени. Сбиться с дороги — значит очутиться в такой временной системе, которая не совпадает с временем автора-героя. Мы можем восстановить оппозицию: время автора — время «посада». В «посаде» господствует панхрония. Иначе: всякое состояние (за исключением действий автора) не имеет начальной и конечной точек, каждому действию соответствует бесконечно долгий хронологический отрезок: ночь не сменяется днем, снега спят, как убитые, и т. п.

Чуждый герою «посад» — представитель города, вместилища социальных отношений. Темпоральные признаки «посада» социализируются. Художественное время произведения переводится в плоскость исторического времени — современности, поскольку лирический монолог автора-героя, произнесенный сейчас, синхронен предмету описания — «посаду», который существует и сейчас, и вечно.

В плане прагматики в этой связи большое значение приобретают отзывы современников о «Метели». Именно на это стихотворение опирался в своих мемуарах Вас. Каменский, пытаясь установить настроение среды и общую направленность творчества поэта: «...Борис Пастернак руками чародея ткал словесные узоры времени, похожего на выюгу...

В это сумасшедшее, страшное время, казалось, все мы сбились с дороги.

Сумерки всеобщей тревоги сгущались, отсвечивая кровавым заревом заката старой России»<sup>13</sup>.

В «Метели» отмечается принадлежность героя к иной (не названной, но подразумеваемой по принципу контраста) реальности, невозможность для него вырваться из того социально-локального и временного континуума, в котором он «заблудился».

Мир, в который попал автор-герой, крайне зыбок. В нем существуют одни знаки и нет эмпирически ощутимых денотатов, он не приспособлен к тому, чтобы жить в нем, ибо вещи, становящиеся знаками, нельзя использовать по их прямому назначению<sup>14</sup>. Одна из последних поэтических деклараций Пастернака гласила:

Во всем мне хочется дойти  
До самой сути.  
В работе, в поисках пути,  
В сердечной смуте<sup>15</sup>.

Вот эта суть явлений и не поддается расшифровке, раскрытию в контексте «Метели», поскольку воссозданная Пастернаком действительность имеет тенденцию постоянно порождать все новые и новые знаковые ситуации.

Центральный образ стихотворения (метель, выюга) выступает как мотивировка событийного ряда. Метель обуславливает особые отличительные признаки «посада», объясняет, почему из него нельзя выбраться, сбивает с пути героя-автора, забрасывает в «посад» его двойника и т. п. Поэтому положение и поступки его должны быть

истолкованы как такие, которые не зависят от личной воли, которые опричинены силами, чуждыми человеку, связанными со смертью («вьюга да ворожея» объединяются в общей смысловой группе с понятием «душегубы»).

Изображенный поэтом мир не имеет конечных величин, не поддается управлению человеком. Собственно говоря, все стихотворение есть только попытка написать стихотворение, вести стройный и последовательный рассказ о случившемся и — в результате — осознание невозможности сделать это. Трижды повторяется зачин произведения, и, наконец, в четвертый раз он прерывается, период остается незавершенным. Ни один из синонимических рядов (темы «посада», «гостя» и «метели») нельзя считать закрытым. Ни одно понятие в контексте «Метели» нельзя определить через другое понятие. Положение, в которое попадает лирический субъект во враждебном мире, перед лицом смерти, характеризуется невозможностью выбора и решения.

Напряжения, возникающие в стихотворном тексте, не снимаются. Так, назвав «вестника» «безгласным», поэт тут же, в последней строфе «Метели», немотивированно разрушает эту смысловую связь: «Но ты мне шепнул, вестовой, неспроста». Возникает противоречие, никак не решенное и даже усиленное за счет того, что передано только действие (шепот) «вестового», но не его слова.

В строгой структурной взаимообусловленности с тематическим заданием находится синтаксис «Метели»: непознаваемость мира, отраженная в мотиве заблудившегося героя, реализуется в самом синтаксическом строе стихотворения.

За счет каких приемов достигается такая взаимообусловленность?

На стиховую конструкцию накладывается запрет переноса синтаксического периода из одной строфы в другую, запрет произвольный и оттого эстетически значимый (ср. эстетическую значимость частоты межстрофических переносов у М. Цветаевой). Но общее стремле-

ние к максимальной последовательности рассказа, к обстоятельности и точности вступает в противоречие с теми ограничениями, которые влияют на организацию текста. Нанизывание придаточных определительных и длительная подготовка к введению главного предложения в разделе Т ведут к тому, что синтаксический период не уместается в одну строфическую ячейку. Отсюда необходимость продублировать весь зачин во второй строфе «Метели». Повтор приобретает семантическую функцию: затрудненность выхода из замкнутого пространства «посада», которую вызывает круговое движение, непременно приводящее автора-героя к начальной точке, находит подтверждение в постоянном возвращении к зачину стихотворения. Важно, что введение императива сдвигает весь синтаксический период с его метрико-рифменного каркаса; подрифменными становятся словоформы, до этого не участвовавшие столь активно в звуковой организации текста («ни одна», «ворожей»). Сдвиг, измеряемый одной лексической единицей, не только компенсирует монотонию первой части, но и являет собой синтаксическую метафору пространственного перемещения.

В строфе 4 опять дублируется формула зачина, а вместе с ней повторяется и обращение, сигнализирующее о подхвате основной темы рассказа, прерванной уточнениями местоположения «посада». Об этих обращениях следует сказать особо. Они содержат в себе указания на какие-то внешние помехи, сопровождающие авторское повествование, на какие-то реплики или действия, перебивающие говорящего, причем «понимание догадкой и соответственно этому высказывание намеком при условии знания, в чем дело»<sup>16</sup>, — одна из основных особенностей диалогического общения — здесь места не имеет. Это не столько диалог, сколько монолог. Обращения затрудняют повествование, формально мотивируют циклическое строение периодов, которое само по себе отнюдь не формально. Кроме того, обращения становятся знаком принципиальной некоммуникативности, царящей в «посаде». Наконец, еще одна важная роль императивов, связанная с семантизацией грамматического уровня этого



стихотворного текста. В грамматической структуре «Метели» отчетливо выделяются три видо-временных глагольных слоя. Глаголы прошедшего времени несовершенного вида образуют основной фон стихотворения («не ступала», «ступала», «метался», «стучался», «озирался»). На этом фоне, начиная со строфы 2, появляются формы прошедшего времени совершенного вида («дохлестнулся», «отшатнулся»), скопление которых становится характерной чертой заключительных стихов («заблудился», «шепнул», «сбился»). Постепенный переход в границах прошедшего времени от несовершенного вида к совершенному соответствует движению лирического сюжета от экспозиции к вершине (*pointe*). (Ср. также резкое уменьшение длины предложений по мере приближения к концовке и смену местоимений второго лица личным местоимением первого лица, т.е., другими словами, смену описательности чистым лиризмом). Однако плавность перехода от несовершенного вида к совершенному нарушается императивами (ср. безличную конструкцию «ни зги не видать»). Чередование этих трех форм эффективно сближает время описываемых событий и время, соответствующее созданию-произнесению текста. Тем самым текст перестает быть лишь «второй реальностью», моделирующей реальность эмпирического мира; он делается как бы частью этого мира: явления, выступающие в качестве объекта изображения, активно влияют на создание самого изображения; метель мешает автору-герою не только выбраться из «посада», но и рассказать о попытках сделать это<sup>17</sup>.

Строфа 4 вообще наиболее сложна в синтаксической плоскости. Так, трудности возникают при развертывании имеющейся в ней эллиптической конструкции. По-видимому, самый удовлетворительный вариант восстановленного эллипса будет выглядеть следующим образом: «В посаде, куда ни одна нога не ступала (в котором есть) одни душегубы...». Но первый вариант кажется все же наиболее предпочтительным. Если бы мы остановились на втором, то нужно было бы признать нарушение параллелизма и возникновение морфологического проти-

вопоставления именительного падежа («душегубы») родительному падежу первой и второй строф («ворожеи да выюги... нога»). Далее, в строфе 4 обращает на себя внимание многоярусность определений и особенно столкновение полной и краткой форм («безгубый», но «безгласен»). Употребление последней бесспорно направлено на усиление предикативности и частично восполняет отсутствие глаголов в двух заключительных стихах (ср.: дверь открыта — открытая дверь). Сама же безглагольность этой конструкции — результат запрета на межстрофические переносы. Строфа 4 отделена от 5 восклицательным знаком, указывающим на завершенность периода, но в действительности им разделяется одно целое предложение, субъект и предикат которого оказываются в разобщенных синтаксических отрывках.

Дробление предложений на незавершенные отрывки также является одним из приемов, ведущих к взаимообусловленности темы и поэтического синтаксиса, и отвечает основному мотиву стихотворения, рисующего незавершенность действий и пространственных перемещений автора-героя. В заключительной строфе «Метели» запрет накладывается уже не на межстрофические, а на вполне обычные и даже регулярные для данной стиховой структуры переносы из одного стиха в другой. Этот отрывок — как бы миниатюрная модель стихотворения в целом, в нем сгущены некоторые главные темы «Метели»: мотив двойника, обезлюдевшего «посада» и автора-героя. Вот почему запрет из межстрофического превращается во внутрistroфический. Ни одна из названных тем не закончена, отсюда и синтаксическая незавершенность. Единственное, что не вызывает сомнения, — это само пребывание лирического субъекта в «посаде», в чуждом и незнакомом пространстве.

Знаменательно, что при перепечатке стихотворения трансформации были направлены на дальнейшее повышение неопределенности. В первоначальном варианте читаем: «Твой вестник — осиновый лист, он безгубый. / Без голоса, выюга, бледней полотна»<sup>18</sup>. После того как в поздней редакции обращение к выюге было снято, притя-

жательное местоимение «твой» полностью изолировалось. Мы видим, таким образом, как неопределенность, этот глубоко продуманный<sup>19</sup> и виртуозно реализованный художественный прием, пронизывает собой всю стихотворную ткань «Метели». Организуя произведение при помощи таких приемов, которые могли бы способствовать тому, чтобы неопределенность не разрешалась контекстом<sup>20</sup>, Пастернак, если говорить метафорически, стремился создать иллюзию, что герой-автор заблудился не только в пространстве и времени, но и в синтаксисе, не только в пространстве внешнего мира, но и в пространстве текста.

Не менее тесно, чем синтаксис и грамматика, связано со смыслом и ритмическое строение стихотворения. Особая роль при этом отводится переносам. Отметим, во-первых, обязательность переносов в первых двух строфах «Метели», что сообщает отрывку Т крайнюю ритмическую монотонность<sup>21</sup>, усиленную повторениями слов, участвующих в переносах. Во-вторых, следует указать на то обстоятельство, что ритмически выделяются группы слов, так или иначе связанные с темой пространственных перемещений, — глагол движения «ступать» (дважды в первой строфе) и существительное «нога» (во второй и четвертой строфах). Выделение именно этих лексических единиц отчетливо соединяется с изображением повторяющегося движения, которое неспособно освободить поэта от пространственной замкнутости. Монотония повторяющихся переносов становится ритмической метафорой топтания на месте.

Что же касается переноса в строфе 3, то он несомненно подчеркивает внезапность появления «гостя» в «посаде», как и стяжение в предшествующей строфе (см. выше).

Несколько слов о композиции строф. Здесь бросается в глаза чередование охватывающей и перекрестной рифмовки. Есть ли в этом какая-либо закономерность, или оно (чередование) иррегулярно? Думается, что есть. Смена охватывающей и перекрестной рифмовки, вероятно, зависит от повторения конечных созвучий. Так, если

при наличии общего звукового комплекса «ни одна — до окна — ни одна — полотна» в строфе 2 имеется перекрестная рифмовка, то в строфе 4 появляется охватывающая. Та же картина — в строфах 5 (перекрестная) и 6 (охватывающая), которые связаны между собой рифмами «ворота — не та — неспроста — не та». В других случаях перекрестная рифмовка отсутствует. Ее появление в стихотворении, в котором преобладает охватывающая строфическая композиция, должно быть поставлено в зависимость от стремления поэта к разнообразию комбинаций звуковых элементов на фоне общей монотонности стиховой структуры, большого числа лексических, синтаксических и ритмических повторов и параллелизмов.

Возможно, что преобладание охватывающей рифмовки и отмеченность ее (при помощи контраста строфам 2 и 5 в первом и последнем четверостишиях «Метели»), иными словами, замкнутость рифменной структуры, вторят теме замкнутости пространственной.

В плоскости звукового состава как ассонансы, так и точные рифмы подчинены тенденции к углублению созвучий внутри слова, с захватом предударного слога или, по меньшей мере, опорных согласных. Заметно, что Пастернак старательно избегает глагольных рифм, которые разрешаются только в случае внутренней рифмовки («метался» — «стучался» — «озирался») и стремится рифмовать морфологически разнородные слова. Эта черта — общая для многих поэтов постсимволистского круга и для раннего творчества Пастернака в целом. В контексте «Метели», кроме того, особенности рифмовки помогают избежать монотонности не только в области строфической композиции, но и в самом характере созвучий. Здесь в обоих случаях тоже есть связь с темой, хотя и скрытая, и опосредованная. Это не прямая, а обратная зависимость.

Звуковой состав стихотворения достаточно сложен; поэт настолько совершенно владеет в «Метели» приемами «инструментовки», что они требуют специального исследования. Вот некоторые любопытные моменты.

Вокалическая решетка стихотворения (гласные под ударением) представляет собой следующую картину:

1	<i>a — a — a — a</i>	3	<i>и — а — э — а</i>	5	<i>а — а — е — а</i>
	<i>а — и — у</i>		<i>о — о — е</i>		<i>о — а — о — о</i>
	<i>а — а — а — у</i>		<i>о — о — о — е</i>		<i>о — о — о — а</i>
	<i>о — и — а — а</i>		<i>о — а — у — а</i>		<i>ы — и — о — о</i>
2	<i>о — а — а — а</i>	4	<i>у — а — а — а</i>	6	<i>ы — у — о — а</i>
	<i>а — а — и</i>		<i>а — а — и — у</i>		<i>а — а — и — о</i>
	<i>у — а — а — а</i>		<i>е — и — и — у</i>		<i>о — о — и — о</i>
	<i>у — ы — о — и</i>		<i>а — и — е — а</i>		<i>о — о — о — а</i>

В области вокализма примечательны следующие явления: во-первых, на краю всех четверостиший обязательно присутствует пара гласных заднего ряда низкого подъема *а*, непременно возвращающих наш слух к строфе, предшествующей той, которую мы произносим; во-вторых, эта гласная вообще преобладает в стихотворении, хотя в АТ ее несколько подавляет гласная среднего подъема *о* (соотношение 6 : 5), а в S появление гласных *а* и *о* равновероятно (соотношение 16 : 16), что, видимо, соответствует синтезирующему характеру строф 4, 5, 6; в-третьих, в строфах 5 и 6 наблюдается в рифмующихся словах полное вокалическое совпадение, возможно связанное с темой двойничества гостя и героя-автора.

Относительно консонантизма можно заметить, что однородные члены предложения в «Метели» часто имеют совпадающую начальную фонему или группу фонем. Иногда же эти начальные фонемы отличаются только минимумом дифференцирующих признаков (скажем, мягкостью — твердостью в паре «ворожеи да вьюги»). Создается впечатление случайности подбора однородных членов, основанного на не существенной с семантической точки зрения общности. Связь с принципом неопределенности, проведенным через все слои стиховой структуры, и здесь вполне прозрачна.

Если же говорить о консонантизме стихотворения в целом, то нужно подчеркнуть, что оно окрашено именно теми согласными, которые входят в звуковой состав «ключевых» слов этого текста<sup>22</sup>, например согласными *м*, *с*, *т*, *п*, *л*, — из них строятся название стихотворения (ин-

интересно, что в самом тексте фигурируют только синонимы «метели») и опорная выдвинутая переносом словоформа «ступала». Эти фонемы занимают около 46% всего количества согласных, т. е. в среднем любая из них появляется чаще, чем какой-либо другой согласный звук. Такая фонематическая окраска стихотворения заставляет читателя то и дело возвращаться к центральным, «заражающим» звуковым комплексам, подобно тому как он постоянно возвращается к дублированному автором зачину стихотворения, так же как сам автор-герой возвращается к той исходной точке, откуда он начинал свое движение в «посаде».

Анализ «Метели», помимо частных выводов, позволяет сделать по меньшей мере одно общее заключение относительно поэтики раннего Пастернака. При сличении стихотворения Пастернака с художественным фоном, на который оно проецируется, бросается в глаза тот факт, что элементы «внешних» уровней поэтической конструкции (грамматико-синтаксического, звукового, метрико-ритмического) не просто семантизируются (эта черта присуща творчеству всякого большого поэта), но принимают на себя в некоторых случаях едва ли не основную смысловую нагрузку. Повторы, например, не просто становятся одним из экспрессивно-стилистических средств, подкрепляющих тематическое задание; они сами оказываются темой стихотворения, они — главный указатель на чрезвычайно важную для Пастернака мысль о невозможности создания «законченного» текста: содержание стихотворения не может быть понято без обращения к его строению. Такая повышенная семантичность элементов «внешних» уровней сближает Пастернака со многими другими художниками постсимволистской ориентации.

## Примечания

- <sup>1</sup> Лишь недавно появилась статья: *Лотман Ю.М.* Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. 4. Тарту, 1969. С. 206–238). См. также: *Лотман Ю.М.* Анализ двух стихотворений // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. Доклады. Тарту, 1968.
- <sup>2</sup> *Пастернак Б.* Люди и положения // Новый мир. 1967. № 1. С. 223.
- <sup>3</sup> Часть цикла, носившая название «Сочельник», здесь не рассматривается.
- <sup>4</sup> *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 84–85. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- <sup>5</sup> Здесь — типологическое совпадение с содержательным членением сонета. Подобного рода композиционная структура наиболее употребительна в дореволюционном творчестве Пастернака. Характерно, что к собственно сонетным формам он не обращался: в его поэзии, таким образом, совершалось освобождение семантико-композиционной конструкции от канонических формальных запретов.
- <sup>6</sup> См. об этом: *Неклюдов С.Ю.* К вопросу о связи пространственно-временных отношений с сюжетной структурой в русской былине // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. 16–26 августа. Тарту, 1966; *Лотман Ю.М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 209. Тарту, 1968; *Лотман Ю.М.* О метаязыке типологических описаний культуры // Труды по знаковым системам. 4. Тарту, 1969.
- <sup>7</sup> Использование (вне стилизаторских заданий) народной архаики и просторечия в лирическом речевом потоке глубоко содержательно по своей природе. Для молодого Пастернака всякое явление (в том числе и язык) обладает многочисленными «горизонтами», оно в принципе неисчерпаемо, объединяет в себе мгновенное и вечное, прошлое и настоящее, слито с открытым множеством других явлений. То, что в естественном языке осознается как различное во времени, как принадлежащее к диахроническому срезу, становится син-

хронным в индивидуально-поэтическом языке Пастернака, а социально стратифицированные языковые факты помещаются в один общий слой лирического высказывания.

- <sup>8</sup> Лист-вестник — «безгласен», более того, он вообще лишен артикулирующего органа: «безгубый». Это наводит на диахронические аналогии. Молчание как смерть — одно из древнейших тождеств, созданных человеческим сознанием (см. об этом: *Фрейдберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 104). О мифолого-обрядовой и фольклорной семантизации белого цвета (вестник — «бледней полотна») пишет В.Я. Пропп: «Белый... цвет есть цвет потусторонних существ... потерявших телесность» (*Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 158).
- <sup>9</sup> *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М., 1965. С. 174.
- <sup>10</sup> Ср. общую (при заметных ритмических модификациях) хорическую основу «Бесов» и блоковского текста. Пастернак прерывает с этой метрической традицией, но показательно, что он воспроизвел блоковскую структуру нерегулярного чередования трехстопных и двухстопных хореев в «Лейтенанте Шмидте»:

В зимней призрачной красе  
Дремлет рейд в рассветной мгле,  
Сонно кутаясь в туман  
Путаницей мачт

И купаясь, как в росе,  
Оторопью рей  
В серебре и перламутре  
Полумертвых фонарей.

(Б. Пастернак. Указ. соч. С. 287.)

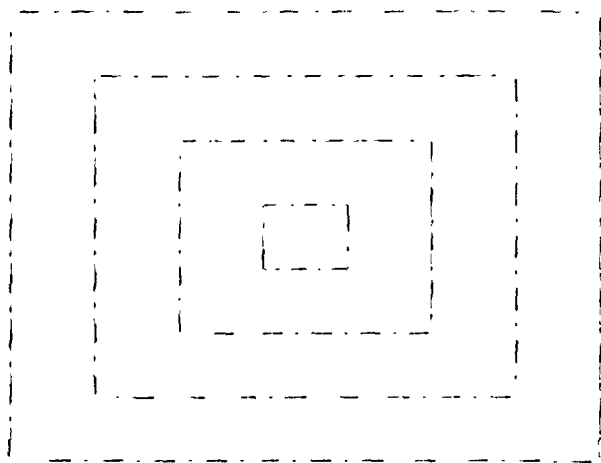
- <sup>11</sup> *Блок А.* Собрание сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 2. С. 230—231.
- <sup>12</sup> Особая роль при этом отводится словам-переключателям, устанавливающим тождество между разноплановыми системами отношений: «переменные» «не тот» и «не та» получают ключевую функцию в смысловой структуре «Метели».
- <sup>13</sup> *Каменский Вас.* Жизнь с Маяковским. М., 1940. С. 176. Ср. также главу «Разговор с неизвестным другом» из поэмы Н. Асеева «Маяковский начинается», в которой мы в имплицитном виде встречаем аналогичную оценку «Метели».



- <sup>14</sup> Ср.: «Коммуникация в произведениях Пастернака всегда не-знаковая и передается глаголами чувств. Знаковые контакты невозможны...» (Лотман Ю. Стихотворения раннего Пастернака... С. 231).
- <sup>15</sup> Пастернак Б. Указ. соч. С. 446.
- <sup>16</sup> Якубинский Л.П. О диалогической речи // Русская речь: Сб. ст. / Под ред. Л.В. Щербы, I, Пг., 1923. С. 160.
- <sup>17</sup> Ср. высказывание Ю.М. Лотмана по поводу стихотворения Пастернака «Заместительница»: «принципиальное неразличение знака... и предмета приводит к нарочитому смешению в стихотворении... двух важных аспектов — текста и его функции... В стихотворении Пастернака романтический текст и быт, в котором он живет, перемешаны» (Лотман Ю.М. Анализ двух стихотворений... С. 216–217).
- <sup>18</sup> Весеннее контрагентство муз: Сб. / Под ред. Д. Бурлюка и С. Вермель. М., 1915. С. 45.
- <sup>19</sup> До сих пор встречается мнение, что Пастернак-лирик в отличие от многих современных ему поэтов «не имеет ничего общего с продуманным стилистическим расчетом, с тщательным литературным заданием» (Tomaševskij N. Boris Pasternak (Ritratto letterario) // Istituto Universitario Orientali. Annali. Sezione slava. XI. Napoli, 1968. P. 35). «Метель» безусловно свидетельствует об обратном. М. Окутюрье, разбирая тему художника в предреволюционной прозе Пастернака (кстати, датированной тем же 1915 г., что и «Метель»), пришел к справедливому выводу, что в глазах поэта «противопоставление ремесленника и творца, мастерства и вдохновения, труда и артистизма (grâce) напрасно» (Aucouturier M. Il tratto di Apelle. Manifeste littéraire du modernisme russe // VI<sup>e</sup> Congrès international des slavistes. Communications de la délégation française et la délégation suisse. Paris, 1968. P. 161).
- <sup>20</sup> См.: Топоров В.Н. О трансформационном методе // Трансформационный метод в структурной лингвистике. М., 1964. С. 80.
- <sup>21</sup> Очевидна также и ритмическая аморфность этих стихов, затрудняющая их произнесение. Связь «косноязычия» с тематическим заданием настолько ясна здесь, что не требует специальных пояснений.

- <sup>22</sup> Ср. высказывание В.В. Иванова, опирающееся на идеи Ф. Де Сосюра и Р.О. Якобсона: «Концепция такой звуковой организации стиха, где звуки задаются ключевым словом, позволяет перейти от исследований звуковых повторов и звуковой инструментровки как таковых... к изучению связи этих повторов с темой данного стихотворения. Отдельное (ключевое) слово и здесь (как и в языке в целом) оказывается точкой пересечения звуковых и смысловых отношений» (см. комментарии к кн.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 514). Ср. также: *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. 3. Тарту, 1967. С. 164–167.

# IV



**Анализ жанровой структуры**

## Предисловие

Существуют разные точки зрения на место и роль анализа жанра в лирике. Это связано с особым статусом жанра в целостности художественного произведения. Для формальной школы и продолжающих ее традиции исследователей жанр — чисто композиционная форма. Б. Ярхо, с одной стороны, включал его в состав композиции, а с другой — настаивал на его разграничении с литературными родами и носителями «концепции» (сатирой, диатрибой, элегией), т. е. с тем, что позже начали называть пафосом (Г.Н. Пospelов) или «модусом художественности» (В.И. Тюпа).

Такое разграничение было концептуально произведено М.М. Бахтиным, который определял жанр как единство архитектурной и композиционной форм. Согласно его точке зрения, «жанр есть типическое целое художественного высказывания, притом существенно целое, целое завершенное и разрешенное», а значит «исходить поэтика должна из жанра» (Медведев П.Н. [Бахтин М.М.]. Формальный метод в литературоведении. С. 144).

Из этого не следует, на наш взгляд, что именно с жанра следует *начинать* аналитическую процедуру. В принятой нами последовательности углубления в художественный мир лирического произведения — в восхожде-

нии от «дословесных» (ритм, эвфония, интонация) к словесным (стиль) и метасловесным (композиция) уровням — жанровая структура естественно завершает художественное целое и в то же время открывает возможность перехода от имманентного его анализа к сравнительному — к рассмотрению его в ряду других произведений.

В настоящий раздел помещены анализ стихотворного диалога М.В. Ломоносова и двух элегий, относящихся к той эпохе развития этого жанра, когда он из канонического превращается в неканонический. Такой выбор объясняется тем, что неканонические жанры (и сам процесс перехода к ним) еще недостаточно изучены и это вызывает известные трудности при работе с ними.

Д.М. Магомедова

## Стихотворный диалог как поэтический манифест

Одна из самых многочисленных и отчетливо выделяемых групп среди стихотворных диалогов — так называемые поэтические манифесты, в которых в форме «спора» между поэтом и адресатами его полемики излагаются те или иные эстетические программы. В эту группу входят знаменитые поэтические декларации М.В. Ломоносова («Разговор с Анакреоном»), А.С. Пушкина («Разговор книгопродавца с поэтом», «Поэт и толпа»), М.Ю. Лермонтова («Журналист, читатель и писатель»), Н.А. Некрасова («Поэт и гражданин»), а также диалоги А.П. Сумарокова («Пиит и друг его»), А.Е. Измайлова («Цензор и сочинитель»), Г.Р. Державина («Зима»), К.Н. Батюшкова («Гезиод и Омир, соперники»), И.Ф. Богдановича («Разговор между Минервой и Аполлоном»), В.К. Кюхельбекера («Мое предназначение», «Второй разговор с Исфраилом»), П.А. Катенина («Гений и поэт»), А.А. Дельвига («На смерть Веневитинова», «Удел поэта», «Разговор с гением»), А.И. Полежаева («Автор и читатель»), Д.В. Веневитинова («Поэт и друг»), К.С. Аксакова («Разговор», «Два приятеля»), А.С. Хомякова («Разговор с С.С. Уваровым»), И.П. Ключникова («В редакции журнала», «Журналист и писатель»), В. Брюсова («По поводу "Me eum esse"», «Оправдание земного»), И.Ф. Анненского («Рождение и смерть поэта»), М.И. Цветаевой («Разговор с гением», «Не нужен твой стих»), А.А. Блока («Поэт»).

*Вопрос о традиции.* Диалог-манифест, очевидно, имеет достаточно глубокие корни. Наиболее древним литературным жанром, предвосхитившим эту разновидность диалога, можно считать буколику в античной поэзии (Феокрит, Вергилий). В числе эпизодов, относящихся

ся к жанрово-содержательным признакам буколики, был *агон* — состязание в пении двух пастухов<sup>1</sup>. Этот эпизод предполагает амебейную композицию. «Суть этого исполнительского приема состоит в том, что певцы обмениваются либо одной, либо двумя-четырьмя и более строками; в каждом последующем одно-двух- или четырехстишии должна быть новая тема, задает ее первый певец, а второй должен отвечать ему новым содержанием, но развивая ту же тему, либо контрастно, либо в том же ключе»<sup>2</sup>. Иными словами, амебейная композиция буколики содержала потенциальную возможность сопоставления различных, иногда контрастных стилистических манер внутри единого художественного целого — для лирической поэзии с ее принципиальным «одноязычием» эта возможность была по-своему уникальной. Нередко одним из участников буколического диалога становился судья, который выносил суждение о победителе, — состязание завершалось предпочтением одного из участников. Но бывали случаи, когда судья или сами певцы признавали равенство участников состязания, а значит и принципиальную возможность различных трактовок одной и той же поэтической темы. Следует, однако, оговориться, что ни один из участников состязания не выбирает для себя внутри текста, на глазах у читателя, собственную манеру, собственный «язык» — они даны ему в готовом виде. Кажется, что для лирической поэзии ситуация *выбора языка* вообще почти немыслима. По определению М.М. Бахтина, «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»<sup>3</sup>.

В средневековой лирике тема поэтического состязания получает свое развитие в жанре тенсоны (тенцонны), которая нередко имела двойное авторство: реплики участников не стилизуются, а пишутся двумя реально существующими поэтами, как, например, знаменитая тенсона XII в. Гираута де Борнейля и Линьяуре (Рембаута д'Ауренга), в которой обсуждаются преимущества «ясно-

го» и «темного» поэтического стилей. Но строго заданная строфическая форма (ответная строфа точно повторяет рифмовку предыдущей) сводит до минимума потенциально возможный стилистический контраст между разными участниками поэтического диалога. И как и в буколическом агоне, каждый из участников состязания не выбирает свой язык — этот выбор совершился за пределами текста, — а привносит его в диалог уже в готовом виде.

С этой точки зрения первый русский диалог-манифест *«Разговор с Анакреоном»* М.В. Ломоносова начинается с по-своему 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»):

### АНАКРЕОН

#### Ода I

Мне петь было о Трое,  
О Кадме мне бы петь,  
Да гусли мне в покое  
Любовь велят звенеть.  
Я гусли со струнами  
Вчера переменил  
И славными делами  
Алкида возносил;  
Да гусли поневоле  
Любовь мне петь велят,  
О вас, герои, боле,  
Прощайте, не хотят.

Ответ Ломоносова развивает тему контрастно, но внешне в том же стилистическом ключе, как и предполагается в традиционном поэтическом состязании:



## ЛОМОНОСОВ

## Ответ

Мне петь было о нежной,  
Анакреон, любви;  
Я чувствовал жар прежней  
В согревшейся крови,  
Я бегать стал перстами  
По тоненьким струнам  
И сладкими словами  
Последовать стопам.  
Мне струны поневоле  
Звучат геройский шум.  
Не возмущайте боле,  
Любовны мысли, ум;  
Хоть нежности сердечной  
В любви я не лишен,  
Героев славой вечной  
Я больше восхищен.

Но различия между Одой I Анакреона и ответом Ломоносова гораздо глубже, нежели разное отношение к выбору *темы*. Участники диалога обнаруживают принципиально разное отношение к слову и, шире, к *языку* своего поэтического творчества.

Для Анакреона в ломоносовском диалоге нет иной проблемы, нежели выбор темы своей поэзии, и нет иного языка, кроме его собственного. Именно к возможному предмету своего творчества он обращается («О вас, *герои*, боле, / Прощайте, не хотят»). Весьма показательно, что лирический субъект в Оде I занимает чаще всего пассивную грамматическую позицию («*Мне* петь было...»). В роли активного грамматического субъекта в реплике Анакреона выступают гусли, они и совершают за поэта, даже помимо его воли, выбор предмета его поэзии («гусли мне *в покое* / 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 возможности выбора другого «языка» в такой ситуации не возникает и даже не

может возникнуть. Реплика Анакреона — чистое «одноголосое» слово.

В совершенно иной позиции находится Ломоносов как участник диалога. 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 Оды I Анакреона:

Мне петь было

Мне петь было

Я гусли со струнами

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 Анакреона лишь одна активная грамматическая конструкция относится к лирическому субъекту («Я гусли со струнами / Вчера переменял»). В реплике же Ломоносова, напротив, лирический субъект только дважды оказывается в грамматически пассивной роли («Мне петь было о нежной...» и «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 темы двойная: 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 позиции самого Ломоносова, необходимость обосновывать свой выбор многочисленными оценочными определениями. Причем, по наблюдениям Б.О. Кормана, избирается не только язык, но 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 необходимости»<sup>4</sup>.

Но слово Ломоносова диалогически учитывает не только слово Анакреона. Сложность его позиции в том, что в отличие от остальных участников «Разговора» он находится в ситуации реального «многоязычия»: кроме Анакреона, он помнит о существовании и прямо противоположных ему этических и языковых позиций Сенеки 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 стилизо-

вали Оды Анакреона Третий ответ Ломоносова включает в себя прямую речь Катона

«Какую вижу я седую обезьяну'  
Не злость ли адская, такой оставя шум,  
От ревности на смех склонить мои хочет ум'  
Однако я за Рим, за вольность твердо стану,  
Мечтаниями я такими не смущусь  
И сим от Кесаря кинжалом свобожусь»

Появление нового участника «разговора» преобразует структуру реплик Ломоносова: они все радикальнее отличаются от анакреотических стихотворений и приближаются к стилю торжественной гражданской оды от трехстопного ямба (во времена Ломоносова — размер легкой и песенной поэзии<sup>5</sup>) двух первых ответов Ломоносов переходит к шестистопному ямбу (размер больших и по преимуществу высоких жанров<sup>6</sup>) 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 же отказывается

Анакреон, ты был роскошен, весел, сладок,  
Катон старался ввести в республику порядок,  
Ты век в забавах жил и взял свое с собой,  
Его угрюмством в Рим не возвращен покой,  
Ты жизнь употреблял как временну утеху,  
Он жизнь пренебрегал к республики успеху,  
Зерном твой отнял дух приятной виноград,  
Ножом он сам себе был смертныи супостат,  
Беззлобна роскошь в том была тебе причина,  
Упрямка славная была ему судьбина,  
Несходства чудны вдруг и сходства понял я,  
Умнее кто из вас, другой будь в том судья

Что означает эта перемена в стилистике 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 Ломоносове<sup>7</sup>. 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 существования рядом с собой иной позиции, не слышит ее правоты, иными словами, абсолютизирует собственную этическую норму и собственный «язык». Единственный участник диалога, который слышит и учитывает позиции и Анакреона, и Катона, — это Ломоносов<sup>8</sup>. В своем движении к стилю высокой торжественной гражданской оды он диалогически открыт обеим языковым позициям и так или иначе учитывает их в заключительном ответе Анакреону.

Обращение к живописцу у Ломоносова строится с использованием почти тех же словесных формул, что и в стихотворении Анакреона:

#### Анакреон

Мастер в живописстве первой,  
Первой в Родской стороне,  
Мастер, научен Минервой,  
Напиши любезну мне

#### Ломоносов

О мастер в живописстве первой,  
Ты первой в нашей стороне,  
Достоин быть рожден Минервой,  
Изобрази Россию мне

Кажется, используется 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 превращается в ямб — размер, который в этом диалоге связан с «голосом» Катона. Легкий анакреотический стиль превращается в высокий торжественный стиль гражданской поэзии. Однако оба эти стиля в заключительной реплике Ломоносова теряют свой антагонистический характер, утрачивается и несводимость связанных

с этими жанрами этических позиций. 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 Ломоносова.

Иными словами, диалог-манифест в новой русской поэзии сразу же делает шаг к освоению «многоязычия», разноречия, т. е. — к прозаизированному стилю, ориентированному на взаимодействие разных «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 моновязычной национальной культурой. Россия Петровской и постпетровской эпохи существует в ситуации реального многоязычия, национальный язык находится в стадии бурного становления: литературный язык отделяется от нелитературного (разговорного), 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 силлабо-тонической системы стихосложения и споры Ломоносова и Тредиаковского о семантическом наполнении того или иного стихотворного размера). Каноническая поэтика классицизма оказывается в чужеродной для себя среде многоязычного сознания (можно вспомнить и об активизировавшихся контактах русского языка с другими национальными европейскими языками) и трансформируется в поэтику *становящегося канона*.

Показательно, что по мере утверждения жанрового канона интерес к диалогу-манифесту в поэзии XVIII в. сходит на нет. Возрождается он лишь на рубеже XVIII—

ХІХ вв., когда выработанная классицизмом жанровая система обнаружила явные признаки кризиса перестала казаться несомненной ценностная иерархия жанров, исчезала строгая отделенность одного жанрового канона от другого<sup>9</sup> В наиболее уязвимой позиции оказались самые строгие высокие гражданские жанры — в первую очередь торжественная ода, гимн Именно этим жанрам пришлось в той или иной форме отстаивать свою состоятельность перед идиллией, элегией, дружеским посланием Поэтический диалог-манифест оказывался своеобразной ареной столкновения разнородных жанровых начал внутри единого стихотворного текста

### Примечания

- <sup>1</sup> См. *Попова Т В* Буколика в системе древнегреческой поэзии // *Поэтика древнегреческой литературы* М., 1981 С 96
- <sup>2</sup> Там же С 106
- <sup>3</sup> *Бахтин М М* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // *Бахтин М М* Вопросы литературы и эстетики М., 1975 С 455
- <sup>4</sup> *Корман Б О* Практикум по изучению художественного произведения 1978 С 19
- <sup>5</sup> См. подробнее *Гаспаров М Л* Очерк истории русского стиха Метрика Ритмика Рифма Строфика М., 1984 С 55, 63
- <sup>6</sup> Там же С 58
- <sup>7</sup> См., например *Гуковский Г А* Русская литература XVIII века М., 1939 С 96, *Благой Д Д* История русской литературы XVIII века М. 1951 С 189
- <sup>8</sup> Ср. утверждение Е Лебедева «Так знает или не знает Ломоносов, кто “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)
- <sup>9</sup> См. об этом *Гинзбург Л Я* О лирике Л., 1974 С 19–50, *Грехнев В А* Лирика Пушкина О поэтике жанров Горький, 1985 С 3–11

## Мир пушкинской лирики <А. Пушкин. «Заклинание»>

<...> Так преображаются, например, в стихотворениях «Прощание» и «Для берегов отчизны дальней...» старые элегические формулы оттого, что на них падает сразу как бы двойной свет: *изнутри* вызвавшей их к жизни жанровой традиции и *извне*, из глубины того лирического контекста, в котором они возникают. Так преображаются в «прощальной» лирике и знакомые элегические ситуации оттого, что они вдвинуты в перспективу по-новому осмысленного лирического сюжета. Новая психологическая глубина открывается там, где элегические мотивы переключаются в иное эмоциональное измерение, в котором мир прошлого встает как мир, исполненный душевных потрясений, трагических страстей, острейших противоречий. Ведь прошлое предстает в произведениях прощального цикла не только как свершившееся, отошедшее в небытие и потому смягченное элегической музыкой прощанья, но и как совершающееся, вновь оживающее перед духовным взором поэта, воскрешенное во всей его мучительной реальности. И этот аспект изображения (прошлое как совершающееся) уже не подвластен элегической поэтике, рассматривавшей минувшее только в ретроспективе.

Но ведь оттого, что и на лирические ситуации «прощального» цикла брошен все тот же двойной свет, оттого, что, например, в стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» умиротворяющая элегическая мелодия вплетается в драматически напряженное изображение страстей, как бы легкой, полупрозрачной дымкой отделяя прошлое от настоящего, — от этого лирическая композиция Пушкина получает особую многомерность. Элегическая мелодика в этом произведении стремится заковать в



гармонически уравновешенные формы душевную стихию, отмеченную трагической дисгармонией. Но «центростремительная», гармонизирующая тенденция не получает преобладания в лирических композициях прощального цикла. Сталкиваясь с совершенно противоположным осмыслением душевного бытия, столь далеким от жанрового кругозора элегии, элегический стиль утрачивает здесь свои жанровые установки. Поэтика пушкинского «Заклинания» убеждает в этом с особенной очевидностью.

«Заклинание» — произведение, отмеченное редкостной густотой элегических формул. Здесь как будто оживают на короткий срок и схемы лирических ситуаций (клятва верности умершей возлюбленной, мольба о запредельном свидании), застывшие в результате многочисленных повторений, стандартизированные традицией. Это тем более неожиданно, что в поздней пушкинской лирике уже завершается глубинная перестройка элегического жанра. Даже внешне, с точки зрения выбора жизненных сфер, он утрачивает традиционно четкую определенность своих границ. Пушкин в ту пору уже прощается с элегией. Неуклонно нарастающий в лирике 20-х годов процесс размыwania жанровых барьеров, сближения замкнутых жанровых контекстов приводит в 30-е годы к созданию произведений («Осень», «Вновь я посетил...» и др.), образная система которых не может быть осмыслена путем соотнесения ее с эталонами конкретного лирического жанра.

И вот, прощаясь с элегией, Пушкин неожиданно изобильно воскрешает ее традиционный «реквизит». Конечно, поэт и прежде подключал элегическую стилистику, исподволь «снимая» ее, нейтрализуя ее внеиндивидуальный эффект действием принципиально новых способов построения лирической мысли. И, например, в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной» (1826), близком к «Заклинанию» характером душевного конфликта, по верному наблюдению Лидии Гинзбург, «смысловое соотношение условно-поэтических формул перестроено изнутри неким психологическим противоре-

чием»<sup>1</sup>. Однако эта перестройка носила еще отпечаток художественного поиска. Условность элегической ситуации была сломана резко. Не свойственные данному жанру сочетания слов, обусловленные новизной психологической коллизии, слишком очевидно разрежали действие привычных элегических сигналов. Да и сигналы эти были расставлены в композиции стиха более скупно, чем в позднем «Заклинании».

Первое впечатление все же таково, что пушкинская элегия 1830 г. воскрешает успешно изживаемые поэтом жанровые принципы стиля. Что ж, быть может, в поэтическом мышлении Пушкина тлеет потаенный уголек рокового воспоминания, замкнувшего в себе отзвуки давней, трагически оборвавшейся страсти? И это воспоминание, вспыхивая время от времени, фатально тянуло за собой цепь привычных элегических ассоциаций? Или причина лишь в том, что путь новатора не укладывается в соблазнительные представления о прямолинейно-поступательной и неуклонной эволюции, не знающей срывов, попятных движений, переходов в другое русло, наконец, перерывов постепенности? Все это, возможно, и объясняло бы интересующий нас факт, если бы в «Заклинании» действительно имела место простая реставрация старых форм мышления.

Но в том-то и дело, что Пушкин здесь ни на йоту не отступает от найденных им способов воплощения эмоции, от предпринятого уже ранее пересмотра самой природы элегического переживания. И в том факте, что поэт обильно, быть может, обильнее, чем прежде, вводит в одно из своих поздних произведений реалии старой элегии, сказался не плен традиции, а, скорее, симптом окрепшей поэтической свободы в обращении с нею. Ведь структура элегии перестроена основательно, и теперь ее новизне не угрожают даже скопления старых атрибутов: возросло сознание художественной власти над ними.

Поэтическая стихия старой элегии в «Заклинании» предстает, по существу, как стихия отчужденная.

О, если правда, что в ночи,  
Когда покоятся живые,  
И с неба лунные лучи  
Скользят на камни гробовые,  
О, если правда, что тогда  
Пустеют тихие могилы, —  
Я тень зову, я жду Леилы:  
Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Явись, возлюбленная тень,  
Как ты была перед разлукой,  
Бледна, холодна, как зимний день,  
Искажена последней мукой.  
Приди, как дальная звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье,  
Иль как ужасное виденье,  
Мне все равно: сюда! сюда!..

Зову тебя не для того,  
Чтоб укорять людей, чья злоба  
Убила друга моего,  
Иль чтоб изведать тайны гроба,  
Не для того, что иногда  
Сомненьем мучусь... но тоскуя  
Хочу сказать, что всё люблю я,  
Что всё я твой: сюда, сюда!

Здесь необычная на фоне зрелой пушкинской лирики «теснота» традиционных деталей, порою буквально «нанизываемых» друг на друга. Это впечатление усиливается к тому же эффектом интонационного нагнетания — ведь каждая строфа складывается как серия параллельно построенных ритмико-синтаксических единств. В пределах такого единства элегическая «формула» нередко занимает вершинное положение, возникая в конце строки, фиксируя на себе внимание переключкой рифмы.

И с неба лунные лучи  
Скользят на камни гробовые,  
О, если правда, что тогда  
Пустеют тихие могилы...

В подобной же стиховой позиции находятся «дальная звезда», «ужасное виденье», «тайны гроба». Однако же что представляют собой эти «формулы» пушкинского «Заклинания»? Перед нами ведь не просто общие места элегического стиля, универсальные обороты, уместные везде, где эмоция настраивалась на элегический лад. «Пламенная душа», «томительная тоска», «сладкая память» из стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», например, — это всеобщие в пределах жанра, очень широкие по сфере использования обозначения чувств, которые могут встретиться в любом элегическом контексте. Между тем «камни гробовые», «лунные ночи», «тихие могилы», «ужасное виденье», «тайны гроба» — указатели элегической традиции, ведущие нас к конкретному ответвлению романтической элегии. Именно скоплением своим они побуждают вспомнить элегию и целиком элегическую по стилистике балладу Жуковского.

Эти детали отнюдь не являются «цитатными» вкраплениями чужой поэтической системы, хотя, конечно, и «гробовые камни», и «тихие могилы», и «тайны гроба» в иных вариациях не однажды мелькали в поэзии Жуковского. Пушкин воссоздает в «Заклинании» как бы поэтический аналог ночного мира Жуковского, аналог, возводимый к «первоисточнику» лишь всей своей целостностью, а вовсе не структурными звеньями.

Впечатление конкретного адресата, спрятавшегося за элегической декорацией «Заклинания», создается и с помощью более конкретных намеков, навеваемых цепочкой сравнений во второй строфе:

Приди, как дальная звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье...

Звезда, таящая в себе тень умершей возлюбленной, несущая весть о ее приближении, — образ достаточно прихотливый, чтобы ошибиться в указании на литературный импульс сравнения. За этой деталью в элегической традиции стоит причудливый образ из стихотворения Жуковского «Узник» (1819):

...Но тихо в сумраке ночей  
Он бродит  
И с неба темного очей  
Не сводит:  
Звезда знакомая там есть;  
Она к нему приносит весть...  
О милом весть и в мир иной  
Призванье...  
И делит с тайной он звездой  
Страданье;  
Ее краса оживлена:  
Ему в ней светится она...

«Как легкий звук», как «дуновенье» является унылой Минване весть об умершем Арминии («Эолова арфа», 1814):

...Сидела уныло  
Минвана у древа... душой вдалеке...  
И тихо все было...  
Вдруг... к пламенной что-то коснулось щеке;  
И что-то шатнуло  
Без ветра листья;  
И что-то прильнуло  
К струнам, невидимо слетев с высоты...  
  
И вдруг... из молчанья  
Поднялся протяжно задумчивый звон;  
И тише дыханья  
Играющей в листьях прохлады был он.  
В ней сердце смутилось:  
То друга привет!  
Свершилось, свершилось!..  
Земля опустела, и милого нет...

Но эти сигналы чужого и чуждого элегического мира в пушкинском «Заклинании» предстают в совершенно неожиданном ракурсе, дерзко нарушающем традицию. Что означает этот своеобразный повтор первой строфы «О, если правда...», являющий собой композиционную

раму, в которую вписаны Пушкиным атрибуты старой элегии? С точки зрения элегического мышления того же Жуковского, например, повтор этот неуместен. Причем неуместен, конечно, не в логическом своем аспекте. Такого в отношении к упомянутым элегическим «реалиям» не существовало в поэтическом мышлении Жуковского. Его загробный мир (даже в мировоззренческом плане) скорее образ, чем понятие, категория эстетическая, а не религиозная. Оценка «запредельного» мира с позиции истины тем более немыслима для Пушкина.

Речь, стало быть, идет не о логике, а о художественной системе. Именно художественная система старой элегии в «Заклинании» ущемляется сомнением, подвергаясь действию невольной иронии. Не следует понимать это прямолинейно. Ирония здесь всего лишь «побочный» сопутствующий эффект. Ведь стихотворение Пушкина насквозь драматично: речь идет в нем о слишком серьезной для поэта внутренней коллизии чувства. В таком контексте всякий явный иронический выпад, да еще со слишком внешней литературной адресацией, выглядел бы лишним, распыляя сосредоточенную силу элегической эмоции. Пушкинская ирония, в сущности, непреднамеренна. Поэт как бы вскользь, мимоходом, но, однако, весьма болезненно задел старую элегию, задел хотя бы тем, что, определив ее шаблоны, он собрал их на тесном композиционном пространстве двух первых строф. Фиксированная очевидность шаблона лишь подтверждает, что отношение Пушкина к нему вольное — возникает ощущение поэтической дистанции.

Приди, как дальная звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье,  
Иль как ужасное виденье,  
Мне все равно: сюда! сюда!

То, что в старой элегии было темой (*тайны гроба*), либо мотивом (*дальная звезда*), либо необходимым аксессуаром элегического фона (*тихие могилы, камни гробовые*), — у Пушкина стало отчужденным материалом, ко-

тому он смело навязывает свою художественную волю и «отстраняя» который он рельефней и резче проводит свою поэтическую мысль.

А мысль эта окрашена горячей страстью, жарким нетерпением. Каждая строфа «Заклинания» живет особой динамикой раскручивающейся пружины, которая лишь к концу своего разворачивания накапливает энергию удара. Так, впечатление нарастающего напряжения, передаваемое замедленным движением параллельно построенных периодов в первой строфе, разрешается призывным восклицанием последних строк. Ритмическая энергия здесь резко возрастает. Четырхостопный ямб, приторможенный пиррихиями, стянутыми к предпоследней стопе, в финале строфы возвращается к своей идеальной норме, к четко выраженной схеме размера. Интонация резкого восклицания, ускоренное обилием словоразделов ритмическое движение последних строк взрывают окаменевшую неподвижность элегических «формул». В пронизанный фаталистическим смирением мир традиции, точно порыв ветра, врывается дыхание живой страсти. Пушкинское заклинание звучит словно настойчивый и нетерпеливый стук в запертую дверь, перед которой лирический герой Жуковского как бы тихо склонялся в покорном ожидании.

И по мере того как нарастает от строфы к строфе это внутреннее напряжение страсти, ритмическое дыхание стиха становится все более неровным. Пиррихии, обладающие в первой строфе выраженной устойчивостью стиховой позиции, в дальнейшем начинают все чаще перемещаться внутри строки. Уже во второй строфе смещение пиррихия ритмически выделяет необычный на фоне традиционных атрибутов поворот лирической мысли:

Явись, возлюбленная тень,  
Как ты была перед разлукой,  
Бледна, холодна, как зимний день,  
Искажена последней мукой...

В четырех строках здесь развернута психологическая ситуация, отмеченная резкой индивидуальностью

изображения. Неожиданный и тонкий ракурс сравнения («как зимний день»), запечатленный с безбоязненной дерзостью драматизм земной горестной муки — эти штрихи складываются в образ, который своей неповторимостью и развернутостью отчетливо противостоит следующей за ним веренице традиционных сравнений. Он нейтрализует их действие, сильно ослабленное уже одной беглостью их перечисления и кощунственным пушкинским «*Мне все равно...*». Это «*Мне все равно...*», с непредумышленной иронией, адресованной традиции, сродни зачину первой строфы.

Лирическое беспокойство, растущее по мере развития поэтической мысли, в последней строфе «Заклиная» достигает апогея. Ритмическое движение стиха теперь затруднено неожиданными интонационными поворотами, перемещениями пиррихий, все более стягиваемых к началу строки, частыми переносами, почти отсутствовавшими прежде. Ничто уже не напоминает о той закругленно-плавной, медлительной, замкнутой четким единообразием ритмического рисунка, гармонически-уравновешенной мелодии, которая господствовала в первом шестистишье начальной строфы. Ритмические изменения сопутствуют в третьей строфе мощному сдвигу лирической мысли, которая до сих пор исподволь прокладывала себе дорогу через нагромождения элегических «формул». «Отстраняя» традиционный материал и утверждая право земной горячей страсти и земной жестокой боли там, где были узаконены лишь элегические жалобы да робкая покорность судьбе, мысль эта, теперь уже не таясь, покончив счеты со старым элегическим «опытом» (от него остались лишь «тайны гроба»), заявляет наконец о своей индивидуальности, окончательно раскрываясь в своем существе.

С точки зрения композиционных принципов Пушкина характерно, что это происходит именно в финале. В пушкинских лирических финалах наблюдается не только своеобразная вспышка лиризма, его высвобождение из-под напластований изобразительной стихии. В них мысль нередко утверждается в своей диалектической полноте.



Здесь она поднимается на огромную высоту, вбирая в себя полярные стихии духа, сливая их в новый синтез, отмеченный мудрой зрелостью и широтой жизнеощущения. Итак, не просто смена душевных состояний, при которой одно опровергается другим, но именно синтез. Глубина и сила скорбной пушкинской рефлексии слишком велики и органичны, чтобы какой-либо мгновенный порыв жизнелюбия был в состоянии перечеркнуть их. И в финалах пушкинских стихотворений печаль рефлексии не «отменяется», а входит в новое состояние души, просветляясь от соприкосновения с ним. В этом смысле «формула» пушкинской «Элегии» «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» глубоко типологична.

У Пушкина есть и другой тип лирического финала, который строится на многозначительности сдержанного намека. Иногда ему сопутствует разрыв лирической композиции, драматический обрыв мысли, открывающий возможную перспективу лирического движения. В условиях такого финала лирическое переживание оказывается в какой-то мере завуалированным. Дело в том, что оно с самого начала заведомо скрывает в себе как некий подтекст то контрастное состояние души, присутствие которого раскрывается в намеке. И когда мы, например, в произведении «Ненастный день потух» (1824) сталкиваемся с заключительным пушкинским «Но если...», столь чреватых возможными душевными катастрофами, мы понимаем, что это «если» уже давно таилось за «кулисами» лирического переживания. Невысказанное, оно скрывалось за настойчивым нагнетанием атрибутов воображаемого одиночества далекой возлюбленной, точно этот гипнотической силой самовнушения стремился утвердиться в желаемом, приглушая внутреннюю тревогу.

...Теперь она сидит печальна и одна...

*Одна... никто* пред ней не плачет, не тоскует;

*Никто* ее колен в забвенье не целует;

Одна... *ничьим* устам она не предает

Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

.....

Никто ее любви небесной не достоин.

Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

.....  
Но если...

В подобных случаях лирический финал Пушкина бросает неожиданно новый свет на предшествующее движение лирической мысли, выявляя ее психологический подтекст, окутывая ее полнотою эмоциональных оттенков и в то же время приоткрывая возможность грядущих душевных коллизий.

С подобным построением лирической ситуации мы сталкиваемся и в «Заклинании», несмотря на то что лирическая композиция здесь замкнута, а движение мысли не завершается явным обрывом.

Вернемся теперь к третьей строфе, в которой воплотилось предельное беспокойство лирической мысли, материализованное в ритмических затруднениях стиха. Подготовленная напряжением ритма, здесь появляется психологическая деталь, сосредоточившая в себе силу стихийно прорвавшегося намека:

Не для того, что иногда  
Сомненьем мучусь... но тоскуя  
Хочу сказать, что всё люблю я,  
Что всё я твой: сюда, сюда!

Эта деталь появляется как бы случайно, будучи включенной в перечисление мотивов, отвергаемых поэтом. Но она завершает собой развернутую цепь отрицаний. На ней на какое-то время задерживается лирическая мысль. Следует многозначительная пауза, подчеркнутая многоточием, и ритмическое движение стиха точно натывается на внутреннюю преграду. Дальнейший ход мысли стремится сгладить впечатление проскользнувшего намека, заглушить его лихорадочно напряженной клятвой любви. Но, предназначенные затушевать тревожный и многозначительный уже по стиховой позиции мотив сомнения, последние строки, в сущности, лишь отчетливей раскрывают его истинный смысл. Теперь ясно, что со-

мнение посягает на неуязвимость чувства. Ведь отвергнутый мотив продолжает жить и в самой клятве. Как семантически контрастный подтекст он прячется в интонационных акцентах стиховой фразы:

Хочу сказать, что всё люблю я,  
Что всё я твой: сюда, сюда!

Сомнение, отвергнутое ранее как повод к заклинанию, по существу, утверждается в этой роли. И хотя Пушкин говорит «Не для того...», мы теперь понимаем, что именно «для того». Для того, чтобы заглушить в себе яд сомнения, удержать неудержимое — трагический в своих последствиях бег времени, — для этого лирический субъект сосредоточивает в заклинании всю энергию душевного порыва, для этого он вызывает к жизни мучительный образ последнего смертного томления возлюбленной: пусть видения памяти обострят ощущение внутренней вины.

Так вскрывается «потаенный» план лирического переживания, его сокровенный психологический импульс. Теперь все встает на свои места, и долгое, почти робкое, как бы кружное, движение мысли, нарастание ее тревоги получает мотивировку в самой трагичности ее истоков, в смятении перед их точным названием. А главное — лирическая ситуация стихотворения, построенная на обращении к «объекту», смещается во внутренний план, где заклятие оборачивается самовнушением, попыткой переломить равнодушие, подхлестнуть угасающее чувство, стремлением «будить мечту сердечной силой», как выразился Пушкин в стихотворении «Прощание», имея в виду тот же душевный конфликт.

В средневековом индийском эстетическом трактате «Дхваньялока», написанном Анандавардханой (IX в.)<sup>2</sup>, есть характеристика особого типа поэтической образности («дхвани»), предполагающего несовпадение (или неполное совпадение) смысла и внешней структуры выражения. Анализируя одну из разновидностей «дхвани» («дхвани смысла»), Анандавардхана фиксирует случай,

когда скрытый смысл поэтического образа соседствует со структурно выраженным, подчиняя его себе. Мы позволили себе этот экскурс не для того, чтобы хоть на мгновение допустить возможность сознательного или несознательного применения Пушкиным образной структуры, берущей истоки в старой индийской поэзии. Образ пушкинского «Заклинания» включает в себя структурно запечатленный (пусть маскируемый) намек на второй смысловой план лирического переживания, и это свидетельствует об отсутствии полного совпадения с упомянутым типом поэтической образности. Индийская теория «дхвани» в интересующем нас плане примечательна тем, что она демонстрирует принципиальную возможность несоответствия в поэзии психологического импульса и запечатленной картины переживания, возможность контрастной связи между ними. И пушкинский пример показывает, что картина душевной борьбы, воплощенная в лирических формах нового времени, не обязательно выливается в зрелище открытого поединка страстей. Она может скрывать в себе завуалированные следы подавляемой, но не подавленной душевной стихии.

Вернемся, однако, к литературной традиции, на которую указывают рассыпанные в «Заклинании» элегические сигналы. Ни способ воплощения лирического переживания, ни душевная коллизия, питающая его, не имеют с этой традицией ничего общего.

В старой элегии Жуковского человеческое чувство неувядаемо именно потому, что она, в сущности, не знает иного времени, нежели время лирического «я», утверждающего автономность и незыблемость своего душевного бытия. В этой художественной картине мира и сама смерть не в состоянии прервать бесконечно льющую музыку души. Не случайно лирического героя Жуковского интересуют только два временных измерения мира — минувшее и будущее. Настоящее при этом выпадает из живой связи времен, поскольку в нем-то как раз ощутимей всего пульсирует реальное время, напоминающее о себе ударами судьбы, тусклыми заботами дня; ведь «довлеет дневи злоба его». Между тем «минувшее» пото-

му является для Жуковского областью идеала, что оно сохраняет красоту, очищая ее от налета повседневности, противостоя разрушительному потоку времени. Там (в воспоминании) все вечно и нетленно, там иллюзия полной свободы, безграничной независимости духа, здесь (в реальности) все преходяще, подвластно неизбежному разрушению, фатальному и тесному потоку бытия. «Воспоминание», «минувшее», «былое» — поэтическая утопия Жуковского, над которой не властны законы времени и пространства. С другой стороны, в «воспоминании» подтверждается могущество свободной воли субъекта, творящего свой мир, противопоставляющего себя в этом акте законам реальности.

У позднего Пушкина в душевной жизни личности и в объективном мире действительности господствует единый закон реального времени. В 1830 г. пушкинская лирика буквально погружена в поток времени, биение которого исследуется в различных сферах: и на философских высотах, где мотив времени вплетается в раздумья о смерти и о смысле человеческого существования («Элегия», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»), и в размышлениях о грядущей участи поэта, где настойчиво повторяется печальная нота забвения («Что в имени тебе моем...»), и в драматических коллизиях чувства, где время оказывается повинным в увядании любви («Прощание», «Заклинание»). Пушкинская любовная лирика 1830 г., расставаясь с романтической иллюзией вечной любви, фиксирует опустошающий бег времени с мужественной бескомпромиссностью:

Бегут меняясь наши лета,  
Меняя все, меняя нас,  
Уж ты для своего поэта  
Могильным сумраком одета,  
И для тебя твой друг угас...

Эти строки из пушкинского «Прощания» в открыто медитативной форме воплощают тему, которая в «Заклинании» уйдет в подтекст. Здесь дана и «формула обос-

нования» («Бегут меняясь наши лета, / Меняя все, меняя нас»), мотивирующая угасание чувства. В «Заклинании» Пушкин не вспомнит о ней, ибо возможность объективной мотивировки сомнения будет отсечена острым ощущением трагической вины. Ведь ракурс темы изменится (хотя существо ее останется тем же): лирическая ситуация будет предполагать реальную (а не метафорическую, как в «Прощании») смерть возлюбленной.

Тесная внутренняя связь этих стихотворений Пушкина, близких и по времени написания, очевидна. Это связь такого рода, при которой одно лирическое высказывание дополняется другим, договаривается недоговоренное, уточняются акценты. И в «Прощании» новая трактовка лирического конфликта связана с переосмыслением жанровой стилистики, на этот раз энергично оттесняемой индивидуальными ассоциациями поэтического слова. Так, проскользнувший во второй строфе привычно элегический оборот «могильным сумраком одета», подключенный к иному психологическому контексту, обнаруживает неожиданное смещение смысла. Метафора семантически «удваивается». По традиции обращенная к реальности, она теперь целиком погружена в психологический план, живописуя умирание любви. Над старым, привычным метафорическим смыслом надстраивается непривычный, неповторимый, навеянный образными связями нового контекста...

### Примечания

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О лирике. М.; Л., 1964. С. 214.

<sup>2</sup> Анандавардхана. Дхваньялока // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1962. Т. 1. С. 399–402.

Печатается по изданию: Грехнев В.А. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994. С. 302–313.

## Ф. Тютчев. «Последняя любовь»

О, как на склоне наших лет  
 Нежней мы любим и суеверней...  
 Сияй, сияй, прощальный свет  
 Любви последней, зари вечерней!

Полнеба обхватила тень,  
 Лишь там, на западе, бродит сиянье, —  
 Помедли, помедли, вечерний день,  
 Продлись, продлись, очарованье.

Пушай скудеет в жилах кровь,  
 Но в сердце не скудеет нежность...  
 О ты, последняя любовь!  
 Ты и блаженство и безнадежность.

<...> Ритмическая структура «Последней любви» — результат взаимодействия четырехстопного ямба и стиха, обычно интерпретируемого как дольник на двухсложной основе. Благодаря своей уникальности в русской метрике, стихотворение в формальном плане описано с достаточной полнотой<sup>1</sup>, хотя попыток семантической интерпретации его ритма, кажется, не было. Не дали окончательных результатов и поиски сколько-нибудь определенной закономерности в чередовании двух ритмических устоев<sup>2</sup> или одной господствующей ритмической парадигмы<sup>3</sup>. Видимо, для проникновения в семантику ритма «Последней любви» следует отказаться от двух априорных положений, так или иначе влиявших на сознание интерпретатора: от идеи ритмической субординации в данном тексте и от понимания дольниковой парадигмы как манифестации «современного» начала. Попробуем обосновать сначала последнее положение.

То, что представляется нам в поэзии Тютчева новацией, предвосхищающей опыт поэзии XX в., зачастую оказывается проявлением архаизирующих тенденций в творчестве поэта. Законно поставить вопрос: не является ли то, что нами воспринимается как прорыв из силлаботоники в тонику, на самом деле результатом взаимодействия силлабо-тоники с более архаическими, предсиллабо-тоническими формами стиха? Современные работы в области стиховедения дают материал для такого предположения. Сопоставляя четыре типа русского стиха в до- и послесиллабо-тоническую эпоху, М.Л. Гаспаров замечает: «Нельзя ли заметить сходство между некоторыми из этих досиллабо-тонических и послесиллабо-тонических типов стиха»<sup>4</sup>, а именно между силлабическим стихом и дольником? Имея в виду этот вопрос, присмотримся к «Последней любви».

Все дольниковые стихи «Последней любви» имеют цезуру и строятся по принципу ритмико-интонационного параллелизма (ямбические стихи, напротив, задают сплошное течение строки). Именно в пространстве-времени цезуры возникают слоговые растяжения и сдвиги ударения, воспринимаемые как отступления от ямба. Само по себе это не удивительно: замечено, что цезура имеет черты, сближающие ее со стихоразделом<sup>5</sup>. Однако в нашем случае дело не только в появлении наращений, но и в таком сдвиге ударений, который радикальнее простого сверхсхемного и приводит к возникновению трехсложной меры (шестая строка). При такой перемене акцента цезура как раз и служит целям выравнивания ритма и создания соизмерности строк:

— I — I — — // I — — I — (шестая строка)  
 — I — — I — // — I — I (седьмая строка).

Строки эти различны по положению сильных и слабых мест, но в других отношениях симметричны. Первые полустишия каждой из них состоят из шести слогов, вторые полустишия по длине отличаются лишь на один слог. Возникает и обратная симметрия: между вторым полустишием шестой и первым полустишием седьмой



строк, а также между первым полустушием шестой и вторым полустушием седьмой. Таким образом, в этом, ритмически самом трудном, месте стихотворения полустушия и их симметрия берут на себя ритмообразующую функцию едва ли не в большей степени, чем целый стих.

В других дольниковых стихах ритмообразующая роль цезуры и ритмико-интонационного параллелизма полустуший еще более очевидна:

— — — I — // — — — I — (двенадцатая строка).

Конечно, данную строку можно рассматривать, как это сделал Г. Шенгели, в качестве цезурованного ямба с наращением. Но совершенно ясно, что пентонная структура полустуший и их параллелизм здесь более важны, чем ямбическая схема. Заметим, что рассматриваемый стих завершает «Последнюю любовь» и благодаря этому получает особую ритмико-семантическую нагрузку — становится своеобразным ключом к тексту. Все остальные дольниковые стихи могут быть рассмотрены как его ритмические варианты, в которых при постоянстве цезуры появляются: а) второе ударение в левом полустушии (вторая строка); б) по второму ударению в обоих полустушиях (четвертая строка); в) второе ударение в обоих полустушиях, но сдвинутое на место стиха, которое прежде было задано как слабое (шестая строка); г) наращение одного безударного слога в первом полустушии (шестая—седьмая строки); д) усечение слога во втором полустушии (седьмая строка). Тот факт, что именно ритмико-синтаксический параллелизм полустуший, допускающий отклонения от силлабо-тонической схемы, оказывается ритмическим инвариантом дольниковых строк, свидетельствует об их досиллабо-тонической природе. Квалифицировать ритм дольниковых стихов у Тютчева как досиллабо-тонический дает основание и то, что с подобной организацией в дотютчевской поэзии мы встречаемся именно в «архаической» традиции — у Тредиаковского<sup>6</sup> и особенно Державина, связь с которым зафиксирована и в стиле нашего поэта. И у Державина те стихотворения, которые на наш нынешний слух отклоняются от силлабо-тоническо-

го звучания и приближаются к тоническому, на самом деле воспроизводят досиллабо-тоническое начало и строятся, как потом у Тютчева, на принципе ритмико-интонационного параллелизма полустийш<sup>7</sup>.

Если верно, что дольникковые стихи являются самостоятельным ритмическим устоем «Последней любви» и могут быть семантизированы как «архаическое» начало, то ямбические стихи будут манифестацией «современного». Ритм стихотворения, таким образом, строится на соотношении двух качественно различных систем стихосложения, семантизирующихся в контексте целого. Как же соотносятся между собой эти две системы? Мы до сих пор говорили о ритмико-интонационном параллелизме, связывающем полустийшия дольникковых стихов. Но инерция его, задаваемая этими пятью стихами, оказывается столь сильной, что возникает тенденция к выделению цезур и в тех ямбических стихах, которые сами по себе могли бы быть интонированы иначе (третья, восьмая строки) или в ином интонационном контексте вообще казались бы не требующими внутрискховой паузы (первая, пятая, девятая, десятая строки)<sup>8</sup>. Таким образом, параллелизм оказывается не только внутрискховым, но и межскхвым фактором, рождая соотношенность дольника и ямба. Наконец, в пределах строфы отношения ритмико-интонационного и синтаксического параллелизма связаны полустрофия, каждое из которых, как увидим позже, является самостоятельной формой лирического высказывания.

Видимо, именно принцип параллелизма (в отличие от структур иного типа, несущих в себе идею субординации) рождает координацию двух самостоятельных ритмических устоев, создает и выражает на уровне ритма дополнительную, характерную для всего художественного мира «Последней любви», в том числе и фоникн.

Из 38 ударных гласных текста ровно половина приходится на долю одного гласного — «е»<sup>9</sup>. Особая роль «е» в вокализме «Последней любви» видна и в том, что из 12 рифмующихся слов — восемь несут ударение на этом звуке. Притом «е» ударное не только дает большой средний показатель встречаемости, но имеет тенденцию к по-

степенному количественному нарастанию от строфы к строфе<sup>10</sup>. Из консонант в стихотворении преобладают «н» (14,8%) и «л» (10,3%), а также «с» (10,3%) и «д» (9%) — они дают вместе около половины (44,4%) всех употреблений согласных. Соблазнительно интерпретировать выделенные таким образом звуки как анаграммы ключевых слов — вынесенного в заглавие «последняя» или неназванного имени адресата — «Елена» (дополнительным аргументом в пользу этого является скопление во всем стихотворении, особенно в рифмующихся окончаниях, сочетаний «ле» и «не» (лет, нежней, суеверней, последней, вечерней, полнеба, тень, сиянье, вечерний день, очарование, нежность, последняя, блаженство, безнадежность). Если это так, то получается, что стихотворение, изливаясь из значимого звукового комплекса, пропитывается его звучанием. Но ведь подобный тип звуковой организации весьма характерен для заклинания (с которым, как мы увидим, «Последняя любовь» имеет и жанровые связи). Именно заклинание строится на сплошной звуковой вязи, обычно символизирующей имя божества или «силы»<sup>11</sup>.

Ритмическая и звуковая структуры — самое чувственно осязаемое выражение внутренних свойств «Последней любви» как художественного целого. Присмотримся к другим ликам этого целого.

На жанровую неодносоставность стихотворения обратил внимание Я.О. Зунделович. Он писал: «Тут и переживания конца и сознание его. Но мучительность изживания конца не поддается полностью смирению этого изживания мыслью. Отсюда двойственная тональность стихотворения, выражающаяся в том, что мысль не склоняется смиренно перед неизбежностью конца, а ищет выход в продлении последних мигнов дня (и жизни)»<sup>12</sup>. И хотя ученый относил «Последнюю любовь» к жанрово неопределенной сфере «интимной лирики», он, опираясь на отмеченную двойственность, говорил об особом «строе стихотворения как заклинания». Притом заклинательному началу Я.О. Зунделович придавал столь большое значение, что, завершая свой анализ, утверждал: «Так выдер-

живается до последней строки структура стихотворения как своего рода заклинания»<sup>13</sup>.

И все же ученый не сделал всех выводов из своего наблюдения: слово «заклинание» он понимал скорее фигурально, а не как научное определение жанра. Есть, однако, все основания утверждать, что заклинание действительно одна из жанровых парадигм стихотворения (ассоциирующаяся с «архаическим» началом, выявленным в метрике и фонике). Его второй же жанровой парадигмой является элегия. Художественное целое творение Тютчева — результат взаимоосвещения двух жанров, принадлежащих к качественно различным жанровым системам — фольклорной и собственно литературной.

Параллелизм двух жанровых парадигм проведен в стихотворении с предельной отчетливостью: 1–2 строки каждой строфы — элегические, 3–4 — заклинательные (исключение составляет последняя строка третьей строфы, о которой ниже). Каждый жанр представлен своей самостоятельной формой ведения речи. Субъект элегии — «мы». Субъект заклинания не имеет выраженных форм лица — он безличен. Оба субъекта, ставшие словом, предлагают разные понимания «события взаимодействия» (М. Бахтин) человека и «рока» и предлагают не просто прямым содержанием своих высказываний, но и самим фактом своей жанрово-смысловой ориентации в мире.

Элегия, преобразовавшаяся в литературный жанр из фольклорного плача над покойником, генетически связана с мотивами старости и смерти, с медитацией по поводу неотвратимого бега времени. Медитативный характер отличает и элегическую парадигму «Последней любви». Не менее важно следующее. Элегия (как и другие собственно литературные жанры, обязанные своим возникновением античности) по-своему укоренена в бытии: она является особой — эстетической — реальностью, не требующей признания своих образов за действительность. Стихию жизненного диалога элегия (подобно другим литературным жанрам) перемещает *внутрь* литературного произведения и делает предметом самоценного эстетического созерцания<sup>14</sup>. Так элегическая медитация —

О, как на склоне наших лет  
Нежней мы любим и суеверней —

обращена сама на себя, а не к «другому» («року»), ибо он уже перенесен внутрь ее собственной структуры. Другими словами, эта медитация замещает собой ту ситуацию, о которой говорит, превращая эту ситуацию в предмет самоценного созерцания и таким способом объективируя ее. Соответственно все, попадающее в поле зрения субъекта элегии (в том числе и его собственный внутренний мир), предстает в объектных, а не субъектных формах. Наконец, образы элегической медитации («склон лет») мы не должны отождествлять с действительностью, а обязаны понять их собственный (метафорический) язык.

В заклинании качественно иная ориентация на бытие. Будучи фольклорным жанром, заклинание живет внутри стихии жизненного диалога и невычленимо из него (а потому не может его замещать). Субъект заклинания обращен не на себя, а на «другого» («рок»), причем этот «другой» воспринимается не в объектных, а в субъектных формах («ты»). В тексте субъект, к которому обращаются, предстает последовательно как «свет любви последней, зари вечерней», «вечерний день», «очарование», «последняя любовь», «ты». Во всех случаях это синкретическая, человечески-космическая стихия, являющаяся одновременно и внутренним состоянием человека и внеположной ему силой. И если элегический субъект интериоризует эту стихию, превращая ее в факт своего переживания («мы любим»), то субъект заклинания сам находится внутри нее и обращается к ней как к субъекту, стремясь на нее воздействовать. Заметим, что стремление управлять одушевленными силами бытия является дифференциальным признаком заклинания как жанра<sup>15</sup>.

Наконец, в отличие от метафорического (условно-поэтического) языка элегии, не требующего признания своих образов за действительность, язык заклинания как раз ориентирован на то, чтобы быть воспринятым не как «вымысел», а как нечто, имеющее субстанциальное значение. О тяготении Тютчева к такой субстанциальности

писал Л.В. Пумпянский, утверждавший, что понимание поэзии как вымысла, основанного на сюжете, Тютчева не коснулось<sup>16</sup>. На наш взгляд, Тютчев не остался в стороне от сюжетной революции, как считает ученый, а вступил с ней в диалог, и следы этого запечатлены в соположении элегической и заклинательной парадигм стихотворения.

Теперь становится яснее смысл дополнительности двух жанров в художественном мире «Последней любви». Как элегия она исходит из своей жанровой «идеи» — признания зависимости человека от внеположной ему реальности и стремления заместить собой эту реальность. Как заклинание она исходит из «идеи», оспаривающей первую, из стремления управлять силами жизни. Подобное разноречие вообще характерно для Тютчева. Замечено, что, признавая всеобщность и объективность законов действительности, поэт «все же не хотел полностью подчиниться их власти, несущей зло, искал и отстаивал зону романтической свободы<sup>17</sup>. Но было бы неверно думать, что признание Тютчевым детерминированности человека только логически противоречило признанию его свободы. Противоречие здесь было не логическое, а субъектное, причем субъекты, выражающие его, были такими же самостоятельными и исключаящими одновременное существование друг друга, как «день» и «ночь». Собственно, представителями этих двух миров и являются два жанра, соположенные в «Последней любви»: современное («дневное») сознание говорит в элегии о своей зависимости от объективных законов бытия, а мифопоэтическое («ночное») сознание отстаивает свою свободу и пытается управлять силами бытия в заклинании.

Данная здесь дефиниция двух жанров «Последней любви» необходима, но недостаточна, ибо она отражает только исходную ситуацию диалога. На завершающей его стадии указанные отношения меняются на обратные. В последней строфе субъект элегии утверждает свою неподвластность «року»:

Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность...

Субъект же заклинания отказывается, как писал Я.О. Зунделович, от «императивности» и соприкасается с областью невыразимого: «О ты, последняя любовь!». Возникает «напряженная недосказанность, ибо поэт не раскрывает того, с чем он обращается к последней любви. Но именно поэтому в строку... можно вложить самые разнообразные закликательные мотивы»<sup>18</sup>. Обратим внимание и на сходство последнего заклинания с первой элегической медитацией — и по восклицательному тону, и по самососредоточенности.

Такое сближение и в то же время такая перевернутость двух жанровых парадигм оказываются осуществимыми благодаря тому, что каждая из них с самого начала таила в себе возможности, отрицающие ее жанровую «идею». Уже первое элегическое восклицание утверждало не только зависимость от «рока», но содержало в себе в неразвернутой еще форме противостояние ему («нежней мы любим», хоть и на склоне лет), которое стало доминантным в элегической парадигме третьей строфы. В свою очередь первое заклинание с самого начала было ориентированно не на изменение ситуации, а лишь на продление ее, что и привело к последующему ослаблению в нем признаков активного действия, вплоть до превращения в чистую протяженность и повелительное умолчание (сияй — помедли — продлись — о ты...). Видимо, эта внутренняя открытость каждой из жанровых парадигм и воссоздана ритмически тем, что в первой—второй строфах стихи разных типов не локализованы по жанрам (элегия — ямб, а заклинание — дольник), а рассредоточены: одна из элегических строк ямбическая, другая — дольникова; то же самое и в закликательных строках. Лишь в финальной строфе, где резко перевернуты прежние отношения, изменено и привычное соотношение жанрового и ритмического начал: ямб объединяет элегические и закликательные строки, а дольник («Ты и блаженство и безнадежность») завершает стихотворение и является, как мы увидим, жанрово двузначным.

Чтобы лучше увидеть тот диалогический эффект, который возникает благодаря взаимоисключающей до-

полнительности двух самостоятельных и открытых жанровых парадигм, сопоставим «Последнюю любовь» с элегией, написанной в XVIII в. (а этот век является, как известно, тем культурно-историческим фоном, на котором отчетливее проступает своеобразие нашего поэта) — с переводом-подражанием М. Хераскова вольтеровским «Стансам Сидевилю» («Если то тебе приятно»). Важны тут объективные типологические схождения и расхождения, независимо от того, действительно ли Тютчев знал данное стихотворение и отталкивался от него.

На фоне сходных мотивов и образов (любовь и старость, огонь любви и вечер жизни, нежность и т. д.) отчетливее проступает различие стихотворений. У Хераскова старость — вечер жизни — приводит к *потере способности любить*: исчезают «игры, нежность, красы», «любви прежней нет». У Тютчева — наоборот: вечер жизни *обостряет любовное чувство*: «...на склоне... лет нежней мы любим и суеверней». Поэтому стансы Хераскова — медитация о *потере любви*, а стихи Тютчева говорят об *особом характере любви*, опровергающей рационалистические представления о жизни. Если у Хераскова человек подлжит природному закону и порядку вещей, то у Тютчева — противостоит им.

Впрочем, такая резкость формулировок оправдана только стремлением обозначить существенные различия двух моделей. Когда это сделано, необходимо сказать, что у Тютчева последняя любовь, противостоя закону природы и порядку вещей, одновременно и подлжит им. Ведь «нежней» значит (и в «Последней любви», и вообще в его поэзии) не только «сильней», но и «страдательней», уязвимей» перед лицом рока; «суеверней» же говорит о соприкосновении со «всепоглощающей и миротворной бездной» (оно и рифмуется со словом «вечерней»). Как правило, в поэзии Тютчева первым гибнет тот протагонист любовной драмы, который «нежнее»<sup>19</sup>.

Но позиция Тютчева не просто сложнее рационалистической позиции Хераскова, она и качественно иначе укоренена в бытии. У Хераскова субъект речи сосредоточен на противоречии между уже состоявшейся потерей



способности любить и нежеланием с этим смириться. Причем эта несмиренность, уже отделенная от самой любви, внеположная ей, не колеблет внутреннего строя бытия, его порядка (он был поколеблен, если бы способность любить сохранялась) и выступает как внешнее противоречие, поэтому, несмотря на минимальное наличие у субъекта речи двух ролей — участника и зрителя жизни, событийность их предельно ослаблена: преобладающей и структурообразующей оказывается внешняя позиция зрителя-резонера.

У Тютчева же все *сосредоточено не на внешнем противоречии между уже состоявшейся потерей способности любить и нежеланием с этим смириться, а на внутреннем противоречии, заключенном в самой бытийной ситуации последней любви*, противостоящей и одновременно подлежащей року. Поэтому — и на фоне «Стансов Сидевилю» это особенно заметно — позиция субъекта здесь внутренняя, ситуативная, позиция бытия-в-мире. Впрочем, внутренней она выглядит не только на фоне поэта XVIII в., но и в сравнении с рядом произведений самого Тютчева, например, с «Предопределением». В этом стихотворении позиция повествователя — над драмой, разыгравшейся между двумя любящими, хотя преимущественное внимание его отдано тому, чье сердце «нежнее» и уязвимее. Но в «Последней любви» ситуация освещена как раз изнутри, с позиции того любящего, чье сердце «нежнее» и о ком в «Предопределении» говорилось со стороны.

Всячески акцентируя роль этой исходной внутренней точки зрения, необходимо в то же время видеть, что она не является единственным структурообразующим началом стихотворения, а дана во взаимодействии с позицией вненаходимости, качественно отличной, однако, от монологической вненаходимости у Хераскова. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

То, что о любви рассказано изнутри, с точки зрения одного из любящих, создает ощущение присутствия в тексте «я», хотя эксплицитно оно не выражено и субъект речи выступает от лица «мы»<sup>20</sup>. Кто же это «мы» у Тютчева? Прежде всего, это «мы» — проекция подразумевае-

мого «я» на всех людей, находящихся в аналогичной ситуации. Ненавязчиво, но довольно определенно возникает (подкрепленное всей художественной системой поэта) соположение «мы» — «людей», стоящих перед лицом рока, и «их» — «блаженных богов», внеситуативных зрителей. Наконец, эта внесубъектная форма выражения авторского сознания обозначает и некое отстранение от «я», некую опосредованность и зрительский взгляд на него со стороны<sup>21</sup>. Этот взгляд следует сопоставить с описанной Л.М. Биншток точкой зрения созерцателя у Тютчева. Но нужно еще раз подчеркнуть, что позиция созерцателя в художественной системе поэта совсем не означает монологической вненаходимости: в отличие от действительно монологической позиции «я» у Хераскова, субъект речи в «Последней любви» до конца остается внутри ситуации, является в ней действующим лицом, но одновременно с этим и созерцателем. Все дело тут в совмещении двух позиций и точек зрения. В полной мере подобное совмещение осуществляется уже в пределах первой строфы, две первые строки которой акцентируют созерцательную вненаходимость, а две последующие — пребывание в событии. Но в имплицитной форме соположение двух точек зрения наличествует уже в начальных строках: «я», не выявленное в прагматике текста, но скрыто присутствующее как внутренняя, ситуативная точка зрения, соотнесено с «мы» и даже выступает в его форме, хотя и не совпадает с ним целиком. Возникает не единоцельная, а единораздельная структура, предполагающая одновременное существование и дополнительность двух позиций: внутренней (пребывающего в ситуации действующего лица) и внешней (вненаходимого и внежизненно активного зрителя).

Эта дополнительность находит свое выражение в двуязычии «Последней любви». Элегия в ней говорит на метафорическом языке. Заклинание — на более древнем («ином») языке параллелизма, причем используя наиболее архаическую его форму — двучленный параллелизм-тождество. Открывается стихотворение элегической медитацией и метафорой «склон лет». Сама по себе эта ме-

тафора не требует признания своего образа за действительность, но Я.О. Зунделович заметил, что она «*в контексте*» (курсив мой. — С.Б.) воспринимается не фигурально, конкретно»<sup>22</sup>. Происходит это потому, что последующий параллелизм актуализирует в метафоре ее древнюю семантику, восходящую к тождеству «склоняться — умирать». Следующие затем заклинательные строки вводят параллелизм: любовь последняя — заря вечерняя. Все последующее развитие стихотворения — и реализация, и оспаривание этого параллелизма; он отбрасывает свой свет, как мы видели, и на начальную метафору, которая во времени текста предшествует ему. Присмотримся, как вводится ключевой параллелизм.

Сияй, сияй, прощальный свет  
Любви последней, зари вечерней!

Сначала — как переход от элегического языка — возникает новая метафора: «свет любви». Но тут же слову «свет» возвращается его прямой смысл: «свет зари». Параллелизм «любви последней, зари вечерней» осложнен, таким образом, тем, что отношениями тождества связываются не просто «любовь» и «заря», но и метафорический «свет любви» и реально-непосредственный «свет зари», т. е. параллельными и тождественными оказываются не только сами явления, но прямой и метафорический смыслы этих явлений. Тем самым параллелизм перерастает в символическую эквивалентность (поскольку единство вещи и ее смысла — первичный признак символа<sup>23</sup>). Пока речь шла об использовании параллелизма (хотя и фольклорного по своему генезису), было еще рано говорить о действительном оживлении архаических структур художественно-мифологического сознания. Но когда такой параллелизм начинает нести специфическую для мифопоэтического мышления (в частности, для заклинания) нагрузку, когда он становится способом «овладеть» законом символической эквивалентности и тем самым подчинить себе действительность<sup>24</sup>, тогда всякие сомнения в его природе отпадают.

Во второй строфе развернут природный член параллели — «заря вечерняя». Олицетворения («обхватила тень», «бродит сиянье») слегка антропоморфизируют природу, напоминая о человеческом плане. Перед нами метафорический язык элегии. Но главный художественный эффект, конечно, не в этом. Благодаря уже установленной символической эквивалентности все, что говорится о «вечерней заре», говорится одновременно и о «последней любви». Так вновь сквозь метафорический язык современного сознания проглядывает его «родовое наследие» — архаический язык мифопоэтического тождества.

Третья строфа, как мы уже отмечали, означает кардинальный поворот темы, хотя внешне она развивает заданную символическую эквивалентность. Теперь развернут второй член основной параллели — «любовь последняя», и все, что говорится о любви, должно иметь столь же прямое отношение к опущенной, но подразумеваемой природой ее ипостаси. И эта логика действует в данной строфе, но уже является в ней безраздельной, ведь прямой смысл строк:

Пускай скудеет в жилах кровь,  
Но в сердце не скудеет нежность —

отрицает тождество природного и душевного в самом человеке. Получается, что третья строфа и продолжает первые две, и одновременно отрицает сам принцип символической эквивалентности и язык параллелизма-тождества, который играл столь важную роль в стихотворении. Видимо, не случайно, отрицание совершается в элегической части строфы, которая выступает как язык современного, «дневного», различающего сознания в противоположность архаическому, «ночному». Но «ночной» язык исчезает не совсем: он затаенно слышится в опущенном члене параллели и в самой напряженной недосказанности и открытости зачинательной строки («о ты...»).

Своеобразное разрешение описанная ситуация получает в финале:

Ты и блаженство и безнадежность.

Мы уже отмечали ключевую моделирующую роль этой строки в ритмике стихотворения. Теперь эта роль становится понятной в свете жанровой и субъектной дополнительности ее. Действительно, какому из субъектов речи она принадлежит? По форме обращения («ты») она должна принадлежать заклинателю, но по отсутствию императивности и по созерцательной отстраненности — элегiku. По существу же здесь (впервые в стихотворении) сошлись и стали рядом в микромире одной строки элегическая и заклинательная параллели, успевшие к этому времени пройти свой путь и перейти в свою противоположность. Поэтому есть все основания считать данную строку выражением надкругозорной точки зрения на события.

Тут мы подходим к моменту, чрезвычайно важному для понимания специфики диалога у Тютчева. В предельных для художественной системы поэта случаях («Два голоса») диалогический эффект возникал благодаря универсальной рефлексии и отделенности первичного автора от субъекта речи. Собственно, эта отстраняющая рефлексия, вылившаяся в форму параллелизма голосов, и заменяла в данном случае надкругозорную точку зрения на событие. В «Последней любви» нет *такой* отстраненности субъекта речи от первичного автора, а потому оказывается возможной надкругозорная точка зрения. Но она отличается тем же диалогически дополнительным характером и осуществляется в той же форме параллелизма.

Последняя строка стихотворения концентрирует в себе смысловую, жанровую, субъектную, стилевую и ритмико-фоническую дополнительность. Сам принцип ритмико-интонационного и образного параллелизма, на котором построена «Последняя любовь», проведен здесь с последней отчетливостью. Строго симметричны в строке полустишия, разделенные цезурой. Симметрична каденция двух соединительно-усилительных «и», приходящихся на сильные места ямба (ожидаемого благодаря ритмической инерции трех предшествующих строк), но интонационно выделенных с равной силой ввиду отсутствия на них ударения. В каждом полустишии — 13 звуков, из

них — 10 повторяющихся. Это делает знаменательные слова полустилистическими богатыми паронимами, т. е. не просто сближает, но едва ли не отождествляет их<sup>25</sup>.

Особенно значимо, что все эти способы создания параллелизма — симметрия и едва ли не тождество — обращены на взаимоисключающие смыслы, создающие дополнительную позицию созерцателя («блаженство») и участника драмы существования («безнадежность»). Если выйти за пределы данного стихотворения, нетрудно увидеть, что «блаженство» и «безнадежность» у Тютчева всегда иномирны по отношению друг к другу. «Блаженство» принадлежит сфере внеситуативных зрителей — «богов», а «безнадежность» — сфере «смертных» действующих лиц события (см., например, «Два голоса»). В «Последней любви» эти иномирные позиции и смыслы, оставаясь иномирными, совмещены в событии жизни и в рамках фиксированной точки зрения, которая несет в себе равносильные и диалогически дополнительные противоположности.

### Примечания

- <sup>1</sup> Томашевский Б.В. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923; Шенгели Г. Техника стиха. М., 1960; Руднев П.А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX века // Теория стиха. Л., 1968; Гаспаров М.Л. Современный русский стих. М., 1974.
- <sup>2</sup> Г. Шенгели отметил, что вплоть до шестой строки наблюдается правильное чередование двух типов стиха (Указ. соч. С. 217). П.А. Руднев обратил внимание на другую закономерность: ямбические стихи задают ритмическое движение, начиная каждую строфу, а дольникковые — разрешают это движение (Указ. соч. С. 138). Однако ни та, ни другая закономерность не выдерживаются на протяжении всего текста: после шестой строки нарушается правильное чередование ямба и долника, а вторая строфа вопреки ожиданию не завершается долником.
- <sup>3</sup> Г. Шенгели видел ее в долнике: «Тютчев “расшатал” четырехстопный ямб и “выгнул” его в леймический четырехстоп-

ник» (Указ. соч. С. 217). П.А. Руднев склоняется к тому же мнению. Он утверждает, что в дольникных стихах «Последней любви» можно «уловить тенденции двусложного альтернирующего ритма», но и ямбические стихи являются лишь «фикцией четырехстопного ямба», обязательной для слуха, привыкшего к силлабо-тонике. В конечном же счете оба типа стиха, по П.А. Рудневу, оказываются «структурно несколько иными» формами дольника на двусложной основе (Указ. соч. С. 138).

<sup>4</sup> Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 370.

<sup>5</sup> См.: Гаспаров М.Л. Цезура // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8. С. 381–382.

<sup>6</sup> Г. Шенгели, анализируя ритм «Последней любви», указывает в качестве параллели на цезурованный ямб Тредиаковского «Начну на флейте стихи печальны» (Указ. соч. С. 217).

<sup>7</sup> См. стихи Державина «Снегирь», «Весна», «На смерть Екатерины Яковлевны» и др. О стихотворении «Ласточка» А.А. Илюшин пишет, что это «силлабика чистая, несколько не тонизированная» (Илюшин А.А. Силлабическая система в истории русского стиха // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 318).

<sup>8</sup> Под влиянием создавшейся интонационной инерции предпоследняя строка, сама по себе не склонная к внутрискоростной паузе, стремится быть прочитанной как «О ты, послед//няя любовь».

<sup>9</sup> Доля других встречающихся под ударением гласных такова: «А: — 21%; И — 16%; О — 10%; У — 2,5%.

<sup>10</sup> Первая строфа — 42,6%, вторая — 46,1%, третья — 63,6%.

<sup>11</sup> «В каждом из заклинаний, обладающих данным видом звуковой организации, имеется слово, звучание которого образует звуковую тему, распространяющуюся затем на весь текст либо на значительную часть его...» См. также: «Звук семантизируется за счет семантики слова, генерирующего звуковую тему... Таким образом, “слово-тема” проглядывает как бы во всех (или большинстве) словах текста, увеличивая его магическую силу так же, как увеличивают ее непосредственные повторы самого этого слова» (Брагинский В.И. Об одном виде звуковой организации малайских заклинаний // Классическая литература Востока. М., 1972. С. 123, 131).

- 12 Зунделович Я.О. Этюды о лирике Тютчева. Самарканд, 1971. С. 160.
- 13 Там же. С. 160, 163.
- 14 См. об этом: Аверинцев С.С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971. С. 215.
- 15 Елизаренкова Т.Я. Об «Атхарваведе» // Атхарваведа. М., 1977. С. 29.
- 16 Пумпянский Л.В. Поэзия Ф.И. Тютчева // Уrania. Тютчевский альманах. Л., 1928. С. 57.
- 17 Биншток Л.М. О целостности лирической системы Тютчева // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 179. Далее при ссылке на эту работу страницы указываются в тексте.
- 18 Зунделович Я.О. Указ. соч. С. 162.
- 19 Ср.: «И чем одно из них нежнее / В борьбе неравной двух сердец, / Тем неизбежней и вернее, / Любя, страдая, грустно млея, / Оно изноет наконец» («Предопределение»).
- 20 Показательно, что для такого опытного исследователя, как Я.О. Зунделович, наличие «я» в подтексте здесь настолько несомненно, что он позволяет себе формально неточное утверждение, будто в стихотворении «есть только охваченное тревожной тоской “я”» (Указ. соч. С. 160).
- 21 На последний момент обратила внимание И.Л. Альми: «“Мы” — сигнал того, что перед нами не непосредственное любовное объяснение — слово единственного — единственной, а размышление, относящееся ко многим, к человеку вообще» (Альми И.Л. О внесубъектных формах выражения авторского сознания в лирике Баратынского и Тютчева // Вопросы литературы. Художественный метод — художественное своеобразие. Вып. 9. Владимир, 1975. С. 84).
- 22 Зунделович Я.О. Указ. соч. С. 163.
- 23 Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 65–66.
- 24 Елизаренкова Т.Я. Указ. соч. С. 29.
- 25 О качестве паронимии как звуко-словесного повтора, акцентирующего поэтическую синонимию, пишет В.П. Григорьев:



«Слова-паронимы теперь не столько совпадают друг с другом по одному-двум и даже трем, четырем и более звукам, сколько отличаются друг от друга всего лишь по двум-трем, а то и по одному единственному звуку» (*Григорьев В.П.* Паронимия // Языковые процессы современной художественной литературы. Поэзия. М., 1977. С. 189). В нашем случае лишь три звука из 13 не совпадают, причем повторяются начальные звуки знаменательных слов («б»), созвучны окончания («ство» — «ость»), а ядро слов состоит из переставленных звуков («ажен» — «на/д/ежн») при общем ударном «е», которое играет в вокализме стихотворения особую роль.

Печатается по изданию: *Бройтман С.Н.* Ф. Тютчев «Последняя любовь» // Бройтман С.Н. Проблема диалога в русской лирике первой половины XIX века. Махачкала, 1983. С. 54–66.

# Литература

- Анализ одного стихотворения: Межвузовский сборник / Под ред. В.Е. Холшевникова. Л., 1985.
- Баевский В.С., Кошелев А.Д. Поэтика А. Блока: анаграммы // Творчество А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 459).
- Белый Андрей. Поэзия слова. Пг., 1922.
- Богомолов Н.А. Стихотворная речь. М., 1988.
- Бройтман С.Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики: субъектно-образная структура. М., 1997.
- Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая» школа. СПб., 1994.
- 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., 1990.
- Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
- 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.
- Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.
- Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. М., 1974.
- 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.

- Гинзбург Л Я О лирике Л , 1974
- Гиришман М М Литературное произведение Теория художественной целостности М , 2002
- Грехнев В А Лирика Пушкина О поэтике жанров Горький, 1985
- Григорьев В П Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы 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
- Кожевникова Н А Словоупотребление в русской поэзии начала XX века М , 1986
- Корман Б О Практикум по изучению художественного произведения Ижевск, 1977
- Левин Ю И О Мандельштам Разбор шести стихотворений // Левин Ю И Избранные труды Поэтика Семиотика М , 1998
- Левин Ю И О частотном словаре языка поэта // Russian Literature 1972 № 2
- Лотман Ю М Анализ поэтического текста Л , 1972 Современное издание Лотман Ю М О поэтах и поэзии СПб , 1996
- Лирическое стихотворение Анализ и разбор // Учеб пособие Л , 1974
- Павлович Н В Язык образов Парадигмы образов в русском поэтическом языке М , 1995
- Поэтический строй русской лирики Л , 1973
- Сильман Т И Заметки о лирике Л , 1977
- Тарановский К О поэзии и поэтике М , 2000 С 372–403
- Томашевский Б Стилистика и стиховедение М , 1959
- Тынянов Ю Н Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю Н Поэтика История литературы Кино М , 1977
- Учебный материал по анализу поэтических текстов Таллин, 1982
- Холшевников В Е Основы стиховедения русское стихосложение Л , 1972
- Шенгели Г А Техника стиха М , 1960
- Эйхенбаум Б В Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б В О поэзии Л , 1969 С 327–511
- Эткинд Е Г Материя стиха СПб , 1998
- Эткинд Е Г Там, внутри О русской поэзии XX века СПб , 1997
- Якобсон Р Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика М , 1983

# Содержание

От составителей	5
-----------------	---

## ВВЕДЕНИЕ

<i>М Л Гаспаров</i> «Снова тучи надо мною »	
Методика анализа стихотворного текста	10

## I АНАЛИЗ РИТМА И ЭВФОНИИ

### 1 Эвфония и мелодика

Предисловие звукопись	27
<i>К Ф Тарановский</i> Звукопись в «Северовостоке»	
<i>М Волошина</i>	38
<i>Б М Эйхенбаум</i> Мелодика русского лирического стиха	46
К работе <i>Б М Эйхенбаума</i>	57

### 2 Ритм

Предисловие	59
<i>Е Г Эткинд</i> Ритм поэтического произведения как фактор содержания	62
<i>П А Руднев</i> Стихотворение А Блока «Все гихо на светлом лице »	
(Опыт семантической интерпретации метра и ритма)	85
<i>М М Гиришман</i> «Толпе тревожный день приветен, но страшна » <i>Е А Баратынского</i>	93

## II АНАЛИЗ СТИЛЯ

Предисловие	113
-------------	-----

### 1 Поэтическая грамматика

<i>Р О Якобсон</i> Поэзия грамматики и грамматика поэзии	117
К статье <i>Р О Якобсона</i>	136

## 2 Поэтическая лексика

Ю И Левин Лексико-семантический анализ одного стихотворения О Мандельштама	138
---	-----

## 3 Словесный образ

Предисловие	149
В М Жирмунский Поэтика А Блока	151
К работе В М Жирмунского	157
Д Е Максимов А Блок «Двоиник»	166
К статье Д Е Максимова	190

## III АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ

Предисловие	193
-------------	-----

### 1 Субъектная структура

М М Бахтин К философии поступка	196
К работе М М Бахтина	212
Л М Биншток Субъектная структура стихотворения Тютчева «Кончен пир, умолкли хоры»	214
К статье Л М Биншток	221
М М Гиршман В Брюсов «Антонии»	222
К статье М М Гиршмана	237

### 2 Точка зрения, время, пространство

М Л Гаспаров К анализу композиции лирического стихотворения	238
М Л Гаспаров Фет безглагольный Композиция пространства, чувства и слова	240
И П Смирнов Б Пастернак «Метель»	258

## IV АНАЛИЗ ЖАНРОВОЙ СТРУКТУРЫ

Предисловие	285
Д М Магомедова Стихотворный диалог как поэтический манифест	287
В А Грехнев Мир пушкинской лирики	297
С Н Броитман Ф Тютчев «Последняя любовь»	312
Литература	331

---

**А 64 Анализ** художественного текста (лирическое произведение): Хрестоматия / Сост. Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман. М.: РГГУ, 2004 (II). 334 с. ISBN 5-7281-0386-3

Хрестоматия включает в себя работы исследователей разной методологической ориентации, посвященные конкретному анализу основных уровней поэтического целого — ритма и эвфонии, стиля, субъектной архитектоники и композиции, жанра. Публикуемые тексты снабжены комментариями, а к каждому из разделов предпослано вступление, говорящее о существующих точках зрения на проблему и о месте данного этапа в целостном анализе лирического стихотворения. Цель хрестоматии — познакомить студентов, проходящих практикум «Анализ художественного текста», с тем, какие подходы к разным граням лирического произведения выработала современная наука.

Для студентов, учащихся старших классов, преподавателей и всех интересующихся поэзией.

*Учебное издание*

**Анализ  
художественного текста  
лирическое произведение  
*Хрестоматия***

Редактор *Т.Ю. Журавлева*  
Художественный редактор *М.К. Гуров*  
Корректор *А.И. Сорнева*  
Технический редактор *Г.П. Каренина*  
Компьютерная верстка *Н.Н. Аксеновой*

ISBN 5-7281-0386-3



9 785728 103868 >

ИД № 05992, выд 05 10 2001

Подписано в печать 04 03 05

Формат 84x108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>

Усл печ л 17,6

Уч -изд л 15,5

Тираж 1000 экз

Заказ 30

Издательский центр РГГУ  
125267, Москва, Миусская пл , 6  
Тел 973-42-00