



Михаил Гаспаров

О стихах

ФТМ

Михаил Гаспаров

О стихах

«ФТМ»

Гаспаров М. Л.

О стихах / М. Л. Гаспаров — «ФТМ»,

ISBN 978-5-4467-3086-5

Автору приходилось читать университетский курс анализа поэтического текста. Он состоял из серии монографических анализов отдельных стихотворений, от более простых к более сложным; в каждом стихотворении тоже приходилось начинать с самого очевидного («это не так просто, как кажется», – сказано в предисловии) и кончать порой неожиданно широкими выводами. С таких разборов и начинается книга; материал их – Пушкин, Фет, Лермонтов, юмористический А. К. Толстой, безвестный Д. С. Усов, и др. Несколько статей посвящены проблеме поэтического перевода. Потом тексты и темы становятся труднее: «Поэма воздуха» Цветаевой, Мандельштам, поздний Брюсов, В. Хлебников и Б. Лившиц, М. Кузмин; общие черты элегий Пушкина в противоположность элегиям Баратынского, стилистики Маяковского в противоположность стилистике Пастернака, пейзажных стихов Тютчева и газетных стихов Маяковского. Автор – не критик, а исследователь: здесь нет оценок, а есть объективный анализ, часто с цифрами, и это порой оказывается не менее интересно.

ISBN 978-5-4467-3086-5

© Гаспаров М. Л.

© ФТМ

Содержание

От автора	5
«Снова тучи надо мною...»	6
Фет безглагольный	14
«Антоний» Брюсова	23
«Уснуло озеро» Фета и палиндромон Минаева	27
«Когда волнуется желтеющая нива...»	34
Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян	42
Конец ознакомительного фрагмента.	44

Михаил Гаспаров

О стихах

От автора

Очерки, вошедшие в этот, том, – это прежде всего упражнения по монографическому анализу или интерпретации отдельных стихотворений: жанр, популярный в недавнее время. Эти разборы я делал сам для себя, чтобы дать себе отчет, почему такой-то текст производит на нас эстетическое впечатление: ответить на вопрос, «как сделано стихотворение». Потом некоторые из них использовались в курсах лекций по анализу поэтического текста. Я намеренно избегал поисков «подтекста» – скрытых реминисценций поэта из других стихов: для этого у меня недостаточно быстрая память. Я старался ограничиваться только тем, что прямо дано в тексте стихотворения и воспринимается даже неискушенным читателем, и старался останавливаться там, где искушенный читатель может сам перейти к более широким обобщениям. Главной заботой было описать очевидное: это не так просто, как кажется. Начинается книга разборами более простыми, кончается более сложными. Больше всего мне приходилось заниматься поэтикой О. Мандельштама; но, чтобы не перекосить пропорции, я включил сюда только один разбор его стихотворения (некоторые другие читатель может найти в книге: Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995). Некоторые статьи для настоящего издания немного доработаны и снабжены послесловиями.

«Снова тучи надо мною...» Методика анализа

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» (Лотман 1972); и затем три коллективных сборника, в которых есть и более удачные и менее удачные разборы: «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973); «Анализ одного стихотворения» (Л., 1985); «Russische Lyrik: Einführung in die literaturwissenschaftliche Textanalyse» (München, 1982). Но в большинстве этих статей авторы старались не задерживаться на начальных, 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» – то есть 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 со взгляда на текст и только на текст – и лишь потом, по мере необходимости для понимания, расширять свое поле зрения.

По опыту своему и своих ближних 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 года: 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, упованье
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 (Ярхо 1925, 1927). Здесь его система 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, – *фонический*, 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. Бели 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, – и 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 «воспоминание о тебе»; на фоническом 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 нейтрального 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 исследователя. 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 занялись 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 – то есть 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, растения – 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 страдает 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, уровень идей, эмоций, образов и мотивов, 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 этом стихотворении все, что вы можете»? В три приема. *Первый подход* – от общего впечатления: я смотрю на стихотворение и стараюсь 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 пониманию, 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. И 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» – это 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.)

тучи рок презренье ангел

(*тишина*) беда непреклонность (2 раза)

Буря судьба терпенье рука

(*пристань*) жизнь юность взор разлука воспоминанье час душа дни сила гордость упование отвага

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

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 (даже «к судьбе презренье»). 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 одно-сторонне: 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 тексте¹

¹ Художественное обыгрывание этой темы мы находим в иронической фантастике А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу». Там в проходном эпизоде герой в порядке эксперимента отправляется на машине времени в «описываемое будущее» («всякие там фантастические романы и утопии»), где «то и дело попадались какие-то люди, одетые только частично: скажем, в зеленой шляпе и красном пиджаке на голое тело (больше ничего), или в желтых ботинках и цветастом галстуке (ни штанов, ни рубашки, ни даже белья)... Я смущался до тех пор, пока не вспомнил, что некоторые авторы имеют обыкновение писать что-нибудь вроде «дверь отворилась, и на пороге появился стройный мускулистый человек в мохнатой кепке и темных очках»». Это становится очень существенным при переводе словесного изображения в зрительное, когда иллюстратор или экранизатор вынужден заполнять эти пробелы своим воображением и навязывать это воображение читателю.

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, предчувствую, 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», «предчувствую»). 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 году 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 сильней, 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 распаивается 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 – князьи стрелы, разлетающиеся во все концы света (опять постепенное расширение поля зрения – до последних «пределов»). Именно такими чередованиями «общих планов» и «крупных планов» обычно организовывается про-

странство в поэтических текстах; Эйзенштейн блестяще сопоставлял это с кинематографическим монтажем.

Время, наоборот, представлено в «Предчувствии» с все нарастающей тонкостью и подробностью. В первой строфе противопоставлены друг другу прошлое и будущее: с одной стороны, «тучи *собрались*» – прошлое; с другой – будущее, «*сохраню ль к судьбе презре- нье, 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. Казалось бы, такого глагольного времени нет, но есть наклонение – повелительное, которое именно и связывает настоящее с будущим, намерение с исполнением: «*тихо молви мне*», «*попечалься*», «взор свой... *подыми иль опусти*». И при этом опять-таки для направления взгляда продолжает присутствовать будущее: «твое воспоминанье *заменит* 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 всем 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 хоря отличить», относился свысока. Но некоторые строчки в этом стихотворении можно было, даже не выбиваясь из 4-стопного хоря, 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 хорее была ритмическая тенденция: пропускать ударение на I стопе – часто, а на II стопе – почти никогда: «Угрожает...», «Равно-душно...» Этого Пушкин знать умом не мог: стиховеды сформулировали этот закон только в XX веке. 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 посередине 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, – но это уже дело социологии культуры. Здесь филолог перестает быть исследователем и становится сам объектом исследования; поэтому нашему введению в технику филологического анализа здесь конец.

Р. С. Есть два термина, которые не нужно путать: «анализ» и «интерпретация». «Анализ» этимологически значит «разбор», «интерпретация» – «толкование». Анализом мы занимаемся тогда, когда общий смысл текста нам ясен (т. е. поддается пересказу: «Поэт ждет жизненной бури...»), и мы на основе этого понимания целого хотим лучше понять отдельные его элементы. Интерпретацией мы занимаемся тогда, когда стихотворение – «трудное», «темное», общее понимание текста «на уровне здравого смысла» не получается, т. е. приходится предполагать, что слова в нем имеют не только буквальное, словарное значение, но и какое-то еще. Когда мы говорили, что «буря» у Пушкина – не метеорологическое явление, а жизненная невзгода, мы уже вносили в анализ элемент интерпретации. «Буря» – это метафора общераспространенная; но есть и метафоры индивидуальные, с ними трудней – «Солнце» у Вяч. Иванова – символ блага, а у Ф. Сологуба – символ зла. Чтобы, понять это, мы должны выйти за пределы имманентного анализа: охватить зрением не одно отдельное стихотворение, а всю совокупность стихов Иванова или Сологуба («контекст») и даже всю совокупность знакомой им словесности, прошлой и современной («подтекст»). Тогда нам станут яснее отдельные места разбираемого стихотворения, а опираясь на них, мы сможем прояснить и все (или почти все) стихотворение – как будто решая ребус или кроссворд. При анализе понимание движется от целого к частям, при интерпретации – от частей к целому. Только – повторяем – не нужно привносить в интерпретацию наших собственных интересов: не нужно думать, что всякий поэт был озабочен теми же социальными, религиозными или психологическими проблемами, что и мы. Примеры интерпретаций – далее, во многих статьях этого тома: о «Поэме воздуха», «За то, что я руки твои...», «Люди в пейзаже», стихах позднего Брюсова и др.

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, высота 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 хорошу 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, «интериоризируется»: 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 предстань, 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, это (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», «вздох... 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», а в конце – «вздох», «мгла», «жар» (в середине эмоциональная окраска отсутствует – разве что на нее намекает метафора «слезы»: слово, которое одинаково переключается и с чувством «радости», и с чувством «вздоха»). Так подчеркнуты крайние точки стихотворения: весна с лица и весна с изнанки, весна извне и весна в 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 или отсутствию какого-либо признака может быть выделено начало (*Aaa*), конец (*aaA*), середина (*aAa*) стихотворения, признак может усиливаться или ослабевать от начала к концу постепенно (*aAA*) и, наконец, может быть выдержан ровно (*aaa*), то есть – быть композиционно нейтральным. В нашем стихотворении образный ряд выделяет концовку-интериоризацию – стало быть, схема *aaA*; а эмоциональный ряд выделяет сгущение эмоций в начале и конце вокруг ослабленной середины – стало быть, схема *aAa*.

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 (потенци-

ально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет, – это образ, каждый глагол – мотив). Второй уровень, средний, – *стилистический*: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний, – *фонический*, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Подробнее об этом сказано в предыдущей статье, при разборе пушкинского «Снова тучи надо мною...». 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 переключаются 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, крестнакрест, 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 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 – *аАА*.

Синтаксический аккомпанемент – это однообразие непрерывных конструкций «это...» и разнообразие придаваемых им вариаций. Из шести коротких строчек ни одна не повторяет другую 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 – *аАа*.

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 – ровное расположение, композиционно нейтральное: *ааа*. 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 этот перевес 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 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 – *ааВ*.

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 – *оАА*. Из согласных звуков остановимся только на тех, которые

повторяются (аллитерируют) внутри одной строки. Самые частые повторы (опятьтаки из-за «это...») – это т и ть. Если их отбросить, то среди оставшихся в первой строфе будет пять повторов – р, съ/с, к, рь, в; во второй строфе – два: ль, с; в третьей строфе – семь: з, н, н, й, л/ль, р/рь, съ/с (заметим, как легко вычитывается здесь анаграмма «зной»). Первая и третья строфы решительно богаче повторами, чем вторая: композиционная схема – *aAa*. (Это кольцевое расположение подчеркнуто прямой перекличкой аллитераций первого и последнего полустрофий: «утро, радость» – «дробь, трели» и «синий свод» – «все весна».)

Так композиция слов и звуков дополняет композицию образов и эмоций. Это – ответ на вопрос, который, может быть, возник у кого-нибудь из читателей: если есть только четыре вида композиции, не считая нейтрального, то откуда же берется такое разнообразие неповторимо индивидуальных по строению стихотворений? В самом деле, стихов с композицией образного ряда *aaa* (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.

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 ощутимый, 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», то есть что-то слышимое совсем рядом; потом – «соловей» и «ручей», то есть 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», то есть что-то внешнее, световая атмосфера лунной ночи; потом – «милое лицо», на котором отражается эта смена света и теней, то есть 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 его в ручье (?), в поле зрения широкий мир (даже более широкий, чем тот, который охватывался «соловьем» и «ручьём»); «и лобзания, и слезы» – в поле зрения опять только герои; «и 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, ручей, 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 «Шепот сердца, уст дыханье...» – очевидно, «шепот сердца» могло быть сказано скорее о себе, чем о подруге, так что там 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 – интериоризованный. 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: слова «заря, заря!» в их концевочной 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 – *aaA*: первые две строфы – движение, третья – противодвижение. Как откликаются на это другие уровни строения стиха?

Синтаксический аккомпанемент тоже подчеркивает схему *aaA*: в первой и второй строфе предложения все время удлиняются, в третьей строфе – укорачиваются. Последовательность предложений в первой и второй строфе (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 – *Aaa*. По части семантических 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, своим аграмматизмом шокировавший критиков: «Речь, не *говоря*».) Иначе говоря, *схема* – опять-таки с выделением ослабленного начала, *Aaa*, а для ранней редакции – с плавным нарастанием напряжения *от ослабленного начала к усиленному концу, aAA*.

Метрический аккомпанемент подчеркивает основную схему *aaA*, отбивает концовочную строфу. Длинные строки (4-стопные) сменяются так: в первой строфе – 3-й 2-ударная, во второй – 4-й 3-ударная, в третьей – 4-й 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, «трели...», а вторая – дактилический, «сонного»), последняя же строка тоже 2-ударна, но с пропуском ударения на начальной стопе («И заря...»), что дает резкий контраст.

Фонический аккомпанемент подчеркивает основную схему *aaA* только одним признаком – густотой согласных. В первой строфе на 13 гласных каждой полустрофы приходится сперва 17, 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 консонантной фоники к концу строфы очень слабое, а в третьей строфе очень сильное. Остальные признаки – распределение ударных гласных и распределение аллитераций – располагаются по всем строфам 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
 Дремлющих 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 и одно причастие 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 – покажется немотивированным, натянутым и претенциозным.

Мы не будем проследивать, 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 полностью («клены» в первой метафоре одушевлены, во второй не одушевлены). 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 двустопных семантические центры коротких строк («клены», «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 двустопные («лучистый – чистый»), а в рифмах коротких стихов – подряд («убор – пробор»). Заметим, как в коротких стихах чередуются последовательности ударных гласных *еoo – еyo – uoo – еyo*, а заодно – полное отсутствие широкого ударного *a* (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 – то есть 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 двустопия, из которых состоит стихотворение, можно без труда менять местами в любом порядке. Здесь возможны 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 каждой из них. Тогда он испытает то чувство, которое испытывает каждый литературовед, приступая к своей работе. Может быть, такой душевный опыт окажется для иных небесполезен.

Р. С. Когда этот разбор «Это утро, радость эта...» обсуждался среди коллег, то были высказаны еще некоторые наблюдения и соображения. Так, было предположено, что в трех строфах присутствуют не три, а целых пять моментов весны: «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. Далее, цветowych 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 опять-таки оказывается концовка. Может быть, неверно, 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 «Эта 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, Ж. А. Дозорец, И. И. Ковалевой, А. К. Жолковскому и Ю. И. Левину.

«Антоний» Брюсова Равновесие частей

Стихотворение В. Я. Брюсова «Антоний» было написано в апреле 1905 года и вошло в сборник «Stephanos» («Венок»): в первом издании – в цикл стихов о трагической любви «Изда изведенные», в последующих – в цикл стихов о героях мифов и истории «Правда вечная кумиров» (вслед за стихотворением «Клеопатра»). Действительно, в нем перекрещиваются обе сквозные темы сборника: тема любви и тема крутых поворотов в истории, обе насущно близкие Брюсову в 1905 году.

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

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

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

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

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

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

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

Это стихотворение недавно было предметом превосходного разбора в статье М. М. Гиршмана (Гиршман 1973), в которой автор дает отличную характеристику пафоса и гиперболизма произведения и показывает связь этих черт («грандиозная и величественная мысль-страсть, увековеченная мастерством...») с общим строем брюсовской поэтики и брюсовского мировоззрения. Но сосредоточившись на той цельности, которую придают стихотворению данные черты, он оставляет почти без внимания постепенное развертывание этой цельности перед читателем – композицию стихотворения. Оно представлено однородным с начала до конца. О строфах его говорится: «Это своеобразные однородные члены и в лексическом, и в синтакси-

ческим, 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». Посмотрим, в чем состоит это усиление, что меняется от строфы к строфе, благодаря чему эти «однородные члены» нельзя переставить в ином порядке?

Общие очертания композиции стихотворения, разумеется, ясны. Кульминация его – в VI строфе, героиней которой – Любовь и все, кто за нее гибнут. К этой вершине примыкают долгим скатом строфы I–V, героиней которых – Антоний, и быстрым скатом строфа VII, героиней которой – «я». Долгое пятистрофие в свою очередь делится по смыслу и синтаксису на 1+2+2 строфы (вступление, 2 восклицательные строфы, 2 строфы на «когда...»). Но как уравновешены эти два (брюсовским образом говоря) плеча весов?

Мы предлагаем назвать господствующее соотношение при смене моментов (строф) «сужением», объединяя в этом понятии несколько разноплановых и все же схожих друг с другом явлений: (1) логическое сужение значения, от общего к частному: «страсть» – «любовь»;

(2) психологическое сужение значения, от внешнего к внутреннему (интериоризация): «прекрасный» – «надменный»; (3) предметное сужение значения, от неопределенного к конкретному: «борьба за власть» – «битва при Акции»; (4) действенное сужение значения, сосредоточение силы: «поставил» – «бросил»; (5) стилистическое сужение значения (метонимия и синекдоха): «победа» – «лавр». Тогда легко будет увидеть, как эти пять разнородных «сужений» в тексте нашего стихотворения, взаимно поддерживая друг друга, совершаются параллельно.

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; предметы и понятия, действия и состояния, качества и отношения-оценки.

Проследим развитие темы в I–V строфах по существительным-дополнениям (подлежащее здесь неизменное – «ты»). Все они занимают единообразно выделенные места – окончания строф. I строфа – «сон», слово в предельно смутном значении: носитель страсти и страсть слиты, «сон» сказано о самом Антонии. II строфа – «страсть»: она отделилась от носителя, Антоний ее «поставил» как главное в своей жизни.

III строфа – «любовь»: логическое сужение, от общего к частному.

IV строфа – «поцелуй»: метонимическое сужение, признак вместо целого. V строфа – «желанный взор»: психологическое сужение, интериоризация. Здесь конец сужения, порог.

Теперь проследим то же самое по прилагательным-определениям. Они убывают от строфы к строфе. I строфа – только оценочные, неопределенно-ослепляющие характеристики: «яркий», «закатный», «торжественный», «незабвенный». II строфа – прояснение внешнего облика: «прекрасный, вечно-юный». III строфа – прояснение внутреннего облика (интериоризация): «надменный». Здесь конец, ряд обрывается.

Теперь – по глаголам-сказуемым. Они идут от усиления к усилению. I строфа – «стоишь», бездействие. II строфа – «поставил алтарь», действие. III строфа – «бросил на весы», действие рискованное. IV строфа – «променял», действие решившееся, направленное на «нет», на гибель. V строфа – «повернул кормило», то же самое, но еще более активное: человек не ждет гибели, а идет к ней. Здесь опять конец ряда.

Теперь, наконец, обратимся от образа героя к картине исторического фона. I строфа – фон совершенно неопределенный, «былые времена». II строфа – «трибуны», «императоры»: былые времена конкретизируются в «римские», но еще неясно, какие именно (трибуны – образ V–I вв. до н. э., императоры – образ I–V вв. н. э.). III строфа – историческая конкретизация не продвигается, зато продвигается стилистическая: вместо «боролись» – метонимический «лавр», вместо «власть» – метонимический «скиптр». IV строфа не сдвигает нас с места упоминанием «венца и пурпура» (скорее наоборот: это не знаки триумфиров, а опять что-то

«неопределенно-римское»), зато произносит, наконец, слово «триумвир» (конкретная эпоха – I в. до н. э.) и переходит от эпохи к событию (бой среди струй – битва при Акции). V строфа сужает конкретизацию еще дальше, от события к моменту: «повернул кормило» – тот маневр, которым Антоний выразил любовь к Клеопатре и проиграл сражение. Здесь опять ряд обрывается.

Но у этого ряда, начинавшегося от «борьбы» и «власти» во II строфе, есть ответвление. За «борьбой» и «властью» (II строфа), «лавром» и «скиптром» (III строфа), «венцом» и «пурпуром» (IV строфа), в V строфе следует «величье» и «позор». «Величье» – это еще что-то столь же внешнее, сколь и в предыдущих строфах, но «позор» – это уже интериоризация, и она перекликается с остальными интериоризациями этой строфы – образом «взор» и эпитетом «желанный».

И вот, оказывается, что из всех прослеженных рядов только этот не обрывается при переходе от первого пятистрофия к кульминационной VI строфе. Все остальные последовательности нарушены. После ряда ключевых слов-концовок: «сон» – «страсть» – «любовь» – «поцелуй» – «взор» – появляется отвлеченное «за тебя» (не за человека, а за Любовь с большой буквы). Вместо Антония – «все, кто погиб, любя». Чувственная окраска образов возвращается к неопределенной ослепительности I строфы – «нимб», «сиянье». После ряда усиливающихся глаголов «бросил на весы» – «променял» – «повернул» – резко ослабленное «ведал». После конкретизации истории – совершенно внеисторическое обобщение. И среди всего этого – подхват и усиление «позора»: «посмеянье», «стыд», «гибель», «погиб»; а подчеркивает это (и лишний раз отмечает кульминацию) слово «блажен»: ведь это первая авторская оценка, до сих пор образ и поступок Антония обрисовывались как нечто объективно прекрасное, здесь поэт впервые позволяет себе заглянуть в его душу и назвать то, что он там находит, блаженством. Отсюда уже будет прямым переход от строф об Антонии к строфе о себе.

Заметим еще одну особенность. Первая строфа рисовала картину: «Ты на... небо-склоне... времен, Как исполин стоишь, Антоний», – величественный фон и на нем – герой. Это задает образец и для последующих строф, они двуплановые: фон и предмет. Во II строфе фон – народ, трибуны, императоры, борьба, а первый план – алтарь страсти. В III строфе – вселенная и рати, а первый план – порфира и поцелуй. В V строфе – века (как в I), а первый план – руль и взор. Наша кульминационная строфа противопоставляется этому ряду как одноплановая – смертники Любви в сиянии Любви, но на фоне этой вселенской картины – никакого первого плана.

Последняя, VII строфа, где герой – «я», должна уравновесить все первые пять, где герой – Антоний. К предыдущей, кульминационной строфе она привязана непрерывностью все той же «интериоризованной» линии: перед этим «позор» усиливался в «посмеянье», «стыд» и «гибель», теперь все это конкретизируется (опять сужение) в понятие бегства («как беглецу») – ведь до сих пор смысл «повернутого кормила» оставался прямо не названным. К этому образу бегства автор стягивает мотивы из целых трех строф: «бой» (из IV строфы), «кинуть корабль» (из «кормила» в V строфе), «вынуть жребий» (из «весов» в III строфе). Таким образом, первые три стиха последней строфы представляют собой как бы пробежку по III–IV–V строфам. Этим и достигается равновесие начала и конца, Антония и поэта. Если каждая из первых пяти строф предлагала читателю сужение поля зрения – от фона к герою или предмету, а VI, кульминационная строфа предлагала только широкое поле зрения без сужения («Любовь... над всеми»), то эта последняя строфа вмещает в своих четырех строчках и расширение, и сужение поля зрения: «вынуть жребий» (урна и жребий, предметы символические, но конкретные) – «бой» (картина широкая и неопределенная: после отвлеченных выражений предыдущей строфы кажется, что здесь речь идет не об Акции, а о «битве жизни» вообще) – «корабль» (сужение и конкретизация) – «корма» (предельное сужение, синекдоха, «часть вместо целого»).

Равновесие начала и конца достигнуто. А теперь – чтобы финал произведения и поэт «перевесили» Антония, на чашу весов кладется последняя строка: «Вслед за египетской кормой». Здесь, во-первых, развязка, утоление читательских ожиданий: слово «египетской» не называет, но подсказывает то имя, которое читатель с самого начала ждал увидеть рядом с Антонием, – имя Клеопатры. Здесь же, во-вторых, исчерпывается тот план, в котором тема разрабатывалась до сих пор, и действие переводится в иной: из «римского» плана в «египетский», из «властного» – в «чародейский» и т. п.; направление ассоциаций ясно, содержание их может быть разнообразно, оно предоставляется домысливанию каждого читателя по его усмотрению, но главное остается: утверждение иррационального вопреки рациональному, дополнение одной стороны брюсовского поэтического мировоззрения другой его стороной. Так, слово «египетской» переключением в иной план завершает содержательное развертывание стихотворения, а слово «кормой» своей синекдохой подчеркивает принцип формального его развертывания – сужения.

Такова, как кажется, композиция этого стихотворения Валерия Брюсова. В анализе композиции всякого лирического стихотворения естественно выделяются три уровня (или три пары уровней): (1) фонический и метрический, (2) лексико-синтаксический и стилистический;

(3) семантический и идеологический. Лучше всего исследованы 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 риторики. Это потому, что всегда кажется, будто образы и мотивы произведения и так ясны, незачем о них и говорить. Это неверно, образный уровень произведения всегда сложнее и богаче, чем «и так ясно»; это мы и надеялись показать на примере брюсовского «Антония».

Р. С. Сборник Пушкинского дома «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973) состоял из монографических анализов отдельных стихотворений и был как бы полуофициальным признанием права на существование за этим филологическим жанром. Статья М. М. Гиримана об «Антонии» была в нем одной из лучших. В этом отклике на нее методика имманентного анализа еще сбивчива: это один из первых моих опытов разбора стихотворной композиции (как и далее – разбор «Когда волнуется желтеющая нива»). Можно думать, что стихи о вечных образах, вроде «Антония», складываются у Брюсова в некоторый структурный инвариант или несколько инвариантов, представляющих хороший материал для общего анализа (как отзывался о них сам Брюсов, см. в статье «Антиномичность поэтики русского модернизма»). Мне давно хотелось также написать систематизирующую статью «Эротика Брюсова» (по образцу разбора «Поцелуев» Иоанна Секунда), но не пришлось.

«Уснуло озеро» Фета и палиндром Минаева Перестановка частей

Вот известное стихотворение Фета (из цикла «Антологические стихотворения»; впервые, с небольшими отличиями, напечатано в сборнике 1860 г., потом, в настоящем виде – в изданиях 1856 и 1863 гг.):

Уснуло озеро; безмолвен черный лес;
Русалка белая небрежно выплывает;
Как лебедь молодой, луна среди небес
Скользит и свой двойник на влаге созерцает.
Уснули рыбаки у сонных огоньков;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Порой тяжелый карп плеснет у тростников,
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой.
Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я;
Но звуки тишины ночной не прерывают, –
Пусть живая трель ярка у соловья,
Пусть травы на воде русалки колыхают...

Вот пародия на него Д. Д. Минаева (под псевдонимом Михаил Бурбонов, в «Искре», 1863, № 44; печ. по изд.: Русская стихотворная пародия, под ред. А. А. Морозова. Л., 1960, с. 507 и 785):

Пусть травы на воде русалки колыхают,
Пусть живая трель ярка у соловья,
Но звуки тишины ночной не прерывают...
Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я.
Пустив широкий круг бежать по влаге гладкой,
Порой тяжелый карп плеснет у тростников;
Ветрило бледное не шевельнет ни складкой;
Уснули рыбаки у сонных огоньков.
Скользит и свой двойник на влаге созерцает,
Как лебедь молодой, луна среди небес.
Русалка белая небрежно выплывает;
Уснуло озеро; безмолвен черный лес.

Пародия представляет собой стихотворение Фета, переписанное без изменений в обратном порядке – от последней строки к первой. Это не единственный в русской поэзии образец пародии такого рода – Н. Полевой в 1831 г. представил таким же образом пушкинское «Посвящение» к «Евгению Онегину» («Вот сердца горестных замет. Ума холодных наблюдений...»), а тот же Минаев в том же 1863 г. («Русское слово», 1863, № 9) – фетовское же стихотворение «В долгие ночи, как вежды на сон не сомкнуты...». Общая установка пародий была, повидимому, на «бессодержательность» и вытекающую из нее «бессвязность» оригиналов; с этим можно сравнить ходячие насмешки над нетрадиционной живописью от Тернера до наших дней – рассказы о том, как та или иная картина была повешена на выставке вверх ногами, и публика этого не замечала. Однако из трех перечисленных стихотворных пародий удачною может счи-

таться, пожалуй, только эта: в остальных чтении «сзади наперед» слишком очевидным образом более бессвязно, чем чтение оригинала. Здесь этого нет: пародический текст звучит так же естественно, как и оригинальный. Минаев даже пишет: «Положа руку на сердце можно сказать, стихотворение даже выигрывает при последнем способе чтения, причем описываемая картина выражается последовательнее и художественнее».

Думается, что слова Минаева – не только насмешка. Если попытаться (не вдаваясь, конечно, в такие оценочные понятия, как «художественнее») определить, в чем разница впечатлений от этих двух текстов, то первое ощущение будет: второй, минаевский – более связан («последователен»), чем первый, фетовский. Это ощущение интуитивное, т. е. ни для кого не обязательное; попробуем дать себе отчет, чем оно вызывается.

Впечатление «подлинности» минаевского варианта не в последнюю очередь достигается его зачином. «Пусть...» или «Пускай...» – очень традиционный и характерный зачин в русской элегической лирике (от «Пускай поэт с камильонной наемной...» юного Пушкина и «Пускай толпа клеймит с презреньем...» зрелого Лермонтова до «Пусть я и жил не любя...» Блока, «Пусть травы сменяются над капищем волненья...» Анненского и даже «Пусть, науськанные современниками...» в «Человеке» Маяковского; любопытно, что у Фета так начинаются лишь два третьестепенных стихотворения на случай). Это начальное «Пусть...» (так же как еще более частое «Когда...») служит сигналом периодического синтаксиса: читатель сразу получает установку на то, что упоминаемые в протасисе пространного периода «колыхание» и «трель» – не главное, а оттеняющее, главное же – ожидаемая в аподосисе «тишина». И действительно, это подкрепляется всей дальнейшей последовательностью образов.

Таким образом, начало минаевского варианта представляет собой восходящее двухступенчатое усиление «колыхание трав – трель соловья», затем следует кульминация, определяющая все содержание стихотворения: «Но звуки тишины ночной не прерывают... Как тихо...»; и после этого переключение на детализацию: «Каждый звук и шорох слышу я». В самом деле: следующий образ – это именно шорох на фоне тишины: плеск карпа у тростников. После этого слуховые образы в стихотворении прекращаются, остаются только зрительные. Сперва они выражены однократными видами глагола (как бы продолжая «порой... карп плеснет»): «не шевельнет», «уснуло» – это как бы по-прежнему лишь моменты, точки, выделяющиеся на фоне. Затем они вытесняются длящимися видами глагола: луна «скользит... и созерцает», русалка «выплывает» – это как бы сам фон картины. После этого, казалось бы, неожиданным обрывом выглядит концовка «Уснуло озеро; безмолвен черный лес». Но и она отчасти подготовлена. «Скользит... луна» – это самое протяженное из представленных в стихотворении действий, это наиболее дальний и общий «фон»; «русалка... выплывает» – это более кратковременное действие; «уснуло озеро» – краткое действие, переходящее в состояние, «безмолвен... лес» – чистое состояние. Таким образом, и это окончание стихотворения минимальным образом закруглено – настолько, насколько это возможно на малом протяжении трех строчек.

Некоторым осложнением этой схемы «несмотря на движение и звуки – всюду покой и сон» оказывается предпоследняя строка – о русалке. Без нее переход от «скользит луна» к «уснуло озеро» был бы, бесспорно, плавнее. Видимо, следует сказать, что композиция стихотворения – двухвершинная: первая кульминация напряжения – слуховая, в первой строфе («пускай живая трель ярка у соловья, но звуки тишины ночной не прерывают»), вторая – зрительная, в третьей строфе («как лебедь молодой, луна среди небес», «русалка белая небрежно выплывает»); первая обрамлена симметричными образами водяных зарослей («пусть травы на воде русалки колыхают» и «пустив широкий круг бежать... у тростников»), вторая симметричными образами сна («уснули рыбаки...» и «уснуло озеро...»). Из этих двух кульминаций первая усилена (эпитетами «живая трель ярка»), вторая ослаблена (эпитетом «небрежно выплывает»), поэтому общее ощущение перехода от движения к покою остается ненарушенным.

Переход от движения к покою реализуется не только на протяжении всего стихотворения, но и на протяжении каждой строфы в отдельности. Чтобы убедиться в этом, посмотрим, как меняется направление взгляда автора (и читателя). В первой строфе – в последовательности «вниз, на воду – в сторону и вверх – внутрь, в себя»: внизу, у ног «травы на воде русалки колыхают», в стороне, в ветвях над землей поет соловей, в душе возникает ощущение «Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я»; таким образом, в первом же четверостишии появляется это централизующее «я», служащее как бы точкой отсчета для всего остального. Во второй строфе последовательность взгляда – «вниз, на воду – в сторону и вверх – в сторону и внутрь»: внизу, у ног плещется карп, в стороне вверху бледнеет ветрило, еще дальше в стороне лежат рыбаки, а слово «уснули» заглядывает в их сознание, как в предыдущей строфе слово «слышу» заглядывало в собственное. В третьей строфе последовательность взгляда – «вниз и вверх – в центр – вширь и внутрь»: внизу движется по воде отражение луны, вверху, по небу – сама луна (именно в такой последовательности появляются они в этом тексте!), в центре, в светлом столбе между ними, появляется «русалка белая», вширь от нее взгляд охватывает озеро, а еще дальше вширь – черный лес; слова же «уснуло озеро» сохраняют память о движении «внутри», одушевляют объект. Таким образом, каждая строфа начинается движением вниз, а кончается движением внутрь, начинается водой, а кончается душой; промежуток варьируется свободно. Перемены от строфы к строфе при этом происходят двоякие. Во-первых, пространство расширяется: в первой строфе взгляд поднимается над водой не выше кустов или деревьев, где поет соловей (причем они не названы и не видимы); во второй – до высоты мачты с парусом (причем она видна: это «ветрило бледное»); в третьей – до небес, где плывет луна (видная и яркая: это самый светлый объект в стихотворении), и одновременно – настолько же вниз, где эти небеса отражаются в воде. Во-вторых, пространство одушевляется: в первой строфе одушевлен только «я», центральная точка; во второй – также и сторонние «рыбаки»; в третьей – также и неживые «луна», «озеро» и «лес». (Это – на фоне симметричного ряда упоминаний живых существ: «русалки – соловей – карп – лебедь – русалка».)

Эта плавность развертывания текста на образном уровне подкрепляется плавностью развертывания и на синтаксическом уровне. Переходу от движения к покою соответствует переход от асимметричного синтаксиса строф к симметричному. Расположение фраз по числу занимаемых ими строк в трех четверостишиях минаевского варианта таково: 3 + 0,25 + 0,75; 2 + 1 + 1; 2 + 1 + 0,5 + 0,5. Первая строфа самая асимметричная – за сверхдлинной фразой следует сверхкороткая; последняя – самая симметричная: вторая фраза вдвое короче первой, а третья второй. Асимметрия фразоразделов первой строфы подчеркнута одинаковыми знаками препинания (многоточие в конце стиха – и такое же многоточие в середине полустихия), иерархичность словоразделов последней строфы – меняющимися знаками препинания (точка в конце полустрофия, точка с запятой в конце стиха, точка с запятой в конце полустихия). В первой строфе – три цезурных анжамбмана (цезура разрывает три словосочетания: «трель ярка», «тишины ночной», «звук и шорох»), во второй – один («карплеснет»), в третьей – ни одного; наоборот, в третьей строфе две строки распадаются на полустихия, синтаксически никак не связанные («как лебедь молодой – луна среди небес» и «уснуло озеро – безмолвен черный лес»), а в предыдущих таких случаев нет.

Наконец, развертывание текста на ритмическом уровне тоже аккомпанирует наметившейся композиции. Общая тенденция ритмики строфы в русской поэзии XIX в. – облегчение к концу строфы (аналогичное облегчению к концу строки): ударений становится меньше, пропусков ударения – больше. В минаевском варианте первая строфа, завязочная, построена наперекор этой тенденции (в первом ее полустрофии 9, во втором 10 ударений), вторая и третья – в соответствии с тенденцией (11 и 8 во второй, 10 и 9 в третьей). Перед нами опять вначале напряжение, а дальше его разрешение. И не только количество, но и позиция пропущенных ударений становится все заметнее: в первой строфе все цезуры мужские, во второй – одна дак-

тилическая («ветрило бледное...»), в третьей – две дактилические («русалка белая...», «уснуло озеро...»), ритм как бы становится не только легче, но и мягче.

Вся наметившаяся таким образом связность минаевского текста дополнительно подчеркнута еще одним внешним приемом: стихотворение напечатано без отбивок между четверостишиями, одной непрерывной тирадой. Авторское ли это намерение или типографская случайность, неясно; но эта особенность вписывается в художественную систему.

Таков минаевский текст; таково то стихотворение, которое Фет не пожелал написать, а написал противоположное, движущееся от минаевского конца к минаевскому началу. Спрашивается, что утратилось при этом и что приобрелось по сравнению с минаевским текстом?

Прежде всего, понятным образом, обратный строй получают организация ритма и организация синтаксиса. В ритме две первые строфы отяжеляются к концу (наперекор господствующей тенденции) и только последняя облегчается; дактилические цезуры отмечают начало стихотворения, но исчезают к его концу. В синтаксисе все три строфы движутся от более коротких предложений к более длинным – т. е. тоже утяжеляются. Цезурные анжамбманы скапливаются в конце стихотворения. В результате создается ощущение, что стихотворение движется как бы против течения, с нарастающим напряжением. Напряжение достигает предела в последней строфе – и вершина парадоксальным образом приходится на строчку (самую тяжелодударную, самую асимметричную) «Как тихо... Каждый звук и шорох слышу я». Этот контраст интонации напряжения и слов о тишине – сильный прием, подобных которому не было в минаевском варианте.

Логическая связь предложений тоже становится менее стандартной. В минаевском варианте «post hoc» и «propter hoc» совпадали: можно было пересказать стихотворение и как «сперва всюду движение, потом все затихает», и как «хотя всюду движение, но все тихо». В фетовском варианте «post hoc» отсутствует, картины затихания нет – наоборот, перед нами картина оживления: «все тихо, хотя всюду движение». Периодическое начало («Пускай...»), внушавшее читателю установку на семантический ритм «неглавное – в начале, главное – в конце», в фетовском варианте отсутствует: читатель воспринимает начало каждой строфы («Уснуло озеро...», «Уснули рыбаки...», «Как тихо...») как главное и ожидает вслед за этим усиления и детализации, а находит прямо противоположное – образы, разрушающие картину сна и тишины («русалка... выплывает», «луна... скользит», «каarp плеснет», «трель ярка у соловья»). Возникающее недоумение угашается лишь в самом конце стихотворения, где между противоречащими друг другу образами впервые расставляются иерархизирующие связки «но» и «пускай», «пусть». Лишь после этого – фактически уже не в первочтении, а в перечтении читатель воспринимает образы стихотворения в их истинном смысле: свет, движение и звук не сами по себе, а как контрастное оттенение ночи, покоя и безмолвия. Перед нами в образном плане – то явление, которое в стилистическом плане было бы названо оксюмороном или иронией: свет и звук выступают как знаки темноты и тишины. Этот контраст прямого и контекстуального значения образов (причем второй раскрывается далеко не сразу) – тоже специфическая черта фетовского варианта текста.

Отсутствие периодического зачина заставляет читателя самостоятельно нащупывать взаимосвязь между отрывистыми фразами, образующими первые две строфы стихотворения. Это повышает осязаемость движения авторского взгляда: если в минаевском тексте в центре внимания – предметы, а пространство («вверх – вниз...») лишь смутно намечается вокруг, то в фетовском тексте очертания пространства играют такую же важную роль, как и вписанные в них предметы. Это вызвано, в частности, зачином стихотворения: слова «Уснуло озеро; безмолвен черный лес» предлагают читателю в первую очередь не столько картину, сколько раму для картины. Последовательность движения взгляда в первой фетовской строфе – «по горизонтали (вширь) – в центр – по вертикали (ввысь и вниз)»: от «озера» к «лесу» поле зрения расширяется во все стороны, упираясь в «лес», как в раму; «русалка... выплывает», по-види-

тому, в середине озера, в той точке, откуда шло расширение; «луна» и ее «двойник на влаге» возникают соответственно над центром и под центром этой картины, достигается полная симметрия – центр, два края, верх и низ. Последовательность взгляда во второй строфе – противоположная (зеркальная), сперва «по вертикали», потом «по горизонтали»: «уснули рыбаки» – точка отсчета (центром картины ее назвать уже нельзя, это не озеро, а берег); «ветрило бледное» – взгляд движется вверх, к небу; «карп... у тростников» – взгляд движется вниз, к воде; «пустив широкий круг бежать по влаге гладкой» – движение расходится по горизонтали во все стороны. Таким образом, единого центра в картине второй строфы (в противоположность первой строфе) нет: для вертикали началом движения служат «рыбаки», для горизонтали – «карп». В третьей строфе, наоборот, именно центр выступает на первый план, психологизируется, впервые определяется как «я», и вокруг него располагается обстановка; так как элементы этой обстановки уже прошли перед читателем, то расположение их улавливается отчетливее, чем в минаевском варианте: «каждый звук и шорох слышу я» – это внутренний мир героя; «но звуки тишины ночной не прерывают» – внешний мир, целый и нерасчлененный; «пускай живая трель ярка у соловья» – отчлененная верхняя часть этого мира, над поверхностью воды; «пусть травы на воде русалки колыхают» – нижняя часть этого мира, под поверхностью воды.

Очерченное таким образом пространство заполняется образами, чувственная окраска которых также воспринимается острее, чем в минаевском варианте. Первая строфа – яркие зрительные образы (цвет – черный лес, белая русалка; свет – луна и ее отражение), слуховых нет («безмолвен черный лес»). Вторая строфа – зрительные образы бледнеют («сонные огоньки», «бледное ветрило»), выступают осязательные (плеск карпа сопровождается эпитетами «тяжелый», «гладкой» и – это может быть и осязательным образом и зрительным – «широкий»), слабо намечаются звуковые (плеск карпа, по-видимому, сопровождается и звуком). Третья строфа – зрительные образы сходят на нет, слуховые господствуют («звук», «звуки», «шорох», «трель»; не совсем ясен заключительный образ, «пусть травы на воде русалки колыхают» – в нем, как кажется, совмещены и зрение, и осязание, и, может быть, даже слух). Здесь, в предпоследней строке, с неожиданной выразительностью выступает слово «яркий» как эпитет звука: «пускай живая трель ярка у соловья» – это значение для середины XIX в. было уже архаизмом, в контексте же стихотворения оно совмещает и звуковой и зрительный образ, звук становится как бы заменителем света. Таким образом, стихотворение начинается зрительной картиной лунного пейзажа, затем зрительные образы плавно вытесняются слуховыми, но, когда нарастание слуховых доходит до предела, эпитет «ярка» резкой вспышкой вновь переводит их из слуховых в зрительные. Тем самым две кульминации, начальная и конечная, здесь уравниваются (может быть, вторая, отмеченная необычным значением слова, даже звучит сильнее), тогда как в минаевском варианте вторая звучала слабее первой, а специфическая нагруженность слова «ярка» пропадала. Середина между ними отмечена образами, наименее окрашенными как цветом, так и звуком: «тяжелым карпом» и «широким кругом».

Дробность фраз и необходимость угадывать их связь повышает и осязаемость словесных переключек между ними. Такими переключками оказываются скреплены первые две строфы: переключаются начала первых строк («Уснуло озеро...», «Уснули рыбаки...» с подкреплением «у сонных огоньков»), слабее – начала вторых строк («Русалка белая...», «Ветрило бледное...»), опять сильнее – концы четвертых строк («... на влаге созерцает», «по влаге гладкой»). В минаевском варианте эти повторы были задвинуты внутрь строфы и поэтому были менее заметны. Третья строфа остается вне этих переключек, и это подчеркивает ее концевочную выделенность; лишь очень слабо ощущается, во-первых, сходство ее глагольных рифм с рифмами первой строфы «выплывает-созерцает» – прерывают-колыхают», во-вторых, сходство заключительных мотивов со второй строфой («широкий круг... по влаге» – «травы на воде... колыхают»), в-третьих, кольцеобразная переключка «русалки» в начале с «русалками» в конце. Концевочная роль третьей строфы подчеркнута и фонически: густой ассонировкой последних

двух строк (и рифм всех четырех строк) на ударное «а». Такое «расширение гласных» к концу стихотворения было в XIX в. довольно частым приемом и могло ощущаться как «звуковая точка» (термин А. В. Артюшкова).

Если в минаевском варианте пространство от строфы к строфе расширялось, то в фетовском оно суживается, и последовательность этого сужения становится основой композиции. В первой строфе в поле зрения все озеро в рамках леса, глубь под ним и небо над ним. Во второй строфе – только кусок берега с рыбаками на нем, ветрилом над ним и кругами карпа под ним. Наконец, в третьей – прежде всего авторское «я», пространство как бы сжимается до точки и затем расширяется вновь, уже в новом качестве – как пережитое, интериоризованное, осмысленное. Эта осмысленность выражается внешне простейшим и доходчивейшим образом: до переломного «я» фразы дробные, после – организованные в период.

Интериоризация содержания, переход от внешнего к внутреннему и от вещественного к духовному – господствующий принцип построения романтической лирики (генетически он восходит, вероятно, к духовным одам XVII–XVIII вв.). Он характерен и для Фета во всех его стихах; и сила связанных с ним композиционных ассоциаций такова, что наше стихотворение держится на нем и не рассыпается, несмотря на всю нагнетаемую Фетом зыбкость, отрывистость и парадоксальность. Дополнительно Фет вкладывает в это стихотворение еще одну характерную для него последовательность: «зрение-осязание-звук» как ступени перехода от материальности к духовности. Такая последовательность проходит, например, в «Я пришел к тебе с приветом», в «Серенаде» («Тихо вечер догорает...»), в «Еще весна – как будто неземной...», в «Летний вечер тих и ясен...»; а когда у Фета возникает противоположная последовательность, то она подается почти как загадка («Вечер»: «Прозвучало над ясной рекою...»). Эти глубинные последовательности, опирающиеся на всю поэтическую систему автора и поэтическую культуру эпохи, разрушаются в минаевском варианте. Поверхностной связи у Минаева больше, глубинной – меньше.

У Минаева природа – засыпающая, застывающая; у Фета – оживающая и живущая сквозь видимый сон и покой. У Минаева жизнь сосредоточена в начальном «я» и затем постепенно ослабевает, выдыхается, распространяясь в природу; у Фета жизнь растворена в природе и из нее сосредоточивается, как бы кристаллизуется в поэтическом «я». Эта живость, активность, «блеск и сила» природы, в которую вписывается человеческое «я», – одна из самых постоянных черт идейного мира Фета. Ее присутствие в фетовском варианте и отсутствие в минаевском – тоже признак, заставляющий ощущать первый текст как характерно фетовский, а второй – как доброкачественно-нейтральный и безликий. Так самые глубокие основы поэтического мировоззрения тоже оказываются затронуты таким внешним экспериментом, как пародическое переписывание стихотворения от конца к началу.

Текст, допускающий чтение (одинаковое или различное) от начала к концу и от конца к началу, называется в поэтике «палиндромом». Чаще всего под этим имеются в виду палиндромы буквенные («я иду с мечем, судия»); известны палиндромы словесные («анацелические стихи» Латинской антологии и др.); текст Фета-Минаева можно определить как палиндром стиховой, строчный. В европейской поэзии, как известно, палиндромы буквенные и словесные существовали только на правах курьезов (даже хлебниковский «Разин» с его историко-философским осмыслением), тогда как в китайской, например, где от порядка иероглифов зависит смысл слов и предложений, они получили вполне серьезную разработку (см. статью В. М. Алексеева «Китайский палиндром в его научно-педагогическом использовании» (Алексеев 1978)). Для европейской поэзии, по-видимому, этому могут соответствовать лишь палиндромы на уровне фраз или (как у Фета и Минаева) стихотворных строк; может быть, интересным материалом для обследования здесь могли бы оказаться средневековые французские кокаланы (coque-l'anes). Как бы то ни было, теоретический интерес подобных обследований не мал. Литературное произведение представляет собой не сумму, а структуру

элементов; в этой структуре от перестановки слагаемых сумма меняется, и часто очень заметно. Вот такой перестановкой слагаемых, меняющей сумму, и следует считать эксперимент, проделанный Минаевым над стихотворением Фета.

«Когда волнуется желтеющая нива...» Лермонтов и Ламартин

Б. М. Эйхенбаум, давший в своей «Мелодике стиха» (1922) образцовый синтактико-интонационный анализ лермонтовского стихотворения «Когда волнуется желтеющая нива...», начинает рассказ о нем следующим образом:

«Стихотворение Лермонтова обычно приводится в учебниках как образец периода... 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 в утра час златой
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;
Когда студень 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 мой тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, –
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога.

Подъем ясно членится на три части с повторением в начале каждой союза «когда». Это подтверждено и ответными «тогда» в кадансе. Синтаксическая 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 реальностью) загромождена деталями, которые имеют вид простого перечисления и вовсе не связаны с временной формой. Желтеющая нива, свежий лес, малиновая слива, серебристый ландыш, студень ключ – все это располагается как бы на одной плоскости и не связано внутренней необходимостью с временном 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» (Эйхенбаум 1969).

И далее – констатация того факта, что ритмико-интонационная градация в стихотворении тем не менее безупречна; стало быть, именно на ней, а не на смысловой градации дер-

жится стихотворение; и затем – десять страниц блистательного анализа, показывающего, в чем именно эта ритмико-интонационная градация выражается.

Первое, что обращает на себя внимание при чтении этого вступления, – некоторый пафос, свойственный ранним годам русского формализма, когда господствовало желание подчеркнуть, что не смысл определяет звук, а звук определяет смысл в поэтической речи, – пафос, быстро оставленный и уступивший место более тонкому анализу соотношения «формы» и «содержания». Перечитывая Эйхенбаума сейчас, через восемьдесят лет, хочется внести коррективы в его анализ именно в этом плане: хочется (рискуя открыть Америки, давно открытые гимназическими учебниками, писавшими о «теме общения с природой») показать, что о смысловой градации в лермонтовском стихотворении никак нельзя сказать, будто она «слишком слабо проявлена» и «загромождена» посторонними деталями. Напротив, она построена так же четко и обнаженно, как и градация ритмико-синтаксическая. Именно об этом и пойдет речь в настоящей заметке; вопросы синтаксиса и интонации здесь затрагиваться почти не будут, потому что в этой области к исчерпывающему анализу Б. Эйхенбаума нам добавить нечего.

И второе, на что мы обращаем внимание в процитированных словах Б. Эйхенбаума, – это брошенное мимоходом пронизательное замечание: «Кажется, что стихотворение написано на заданную схему...». Думается, что для такого замечания имеются основания, хотя, быть может, и не совсем те, которые имел в виду Эйхенбаум. Нам кажется, что можно не только выделить «заданную схему» этого стихотворения, но и указать ее возможный источник – стихотворение А. Ламартина «Крик души» из его сборника 1830 г. «Гармонии». До сих пор указаний на сходство этих стихотворений в научной литературе мы не обнаружили (да и вся тема «Лермонтов и Ламартин» разработана гораздо меньше, чем иные, аналогичные ей).

Вот текст Ламартина:

LE CRI DE L'AME

Quand le souffle divin qui flotte sur le monde
S'arrete sur mon ame ouverte au moindre vent
Et la fait tout h coup frissonner comme une onde
Ou le cygne s'abat dans un cercle mouvant! –
Quand mon regard se plonge au rayonnant abime
Ou luisent ces trésors du riche firmament,
Ces perles de la nuit que son souffle ranime,
Des sentiers du Seigneur innombrable oment! –
Quand d'un del de printemps l'aurore qui ruisselle,
Se brise et rejaillit en gerbes de chaleur,
Que chaque atome d'air roule son etincelle,
Et que tout sous mes pas devient lumiere ou fleur! –
Quand tout chante ou gazouille ou roucoule ou bourdonne,
Que Г immortals tout semble se nourrir,
Et que l'homme ëBloui de cet air qui rayonne,
Croit qu'un jour si vivant ne pourra plus mourir! –
Quand je roule en mon sein mille pensers sublimes,
Et que mon faible esprit ne pouvant les porter
S'arrete en frissonnant sur les demiers abimes
Et, faute d'un appui, va s'y précipker! –
Quand dans le ciel d'amour ou mon ame est ravie;
Je presse sur mon coeur un fantome adore,
Et que je cherche en vain des paroles de vie
Pour l'embasser du feu dont je suis devore! –
Quand je sens qu'un soupir de mon dme oppressee
Pourrait créer un monde en son brulant essor,
Que ma vie userait le temps, que ma pensee
En ramplissant le ciel ddborderait encor! –
Jehova! Jehova! ton nom seul me soulage!
Il est le soul echo qui rdponde é mon coeur!
Ou plutet ces elans, ces transports sans langage,
Sont eux-meme un ëcho de ta propre grandeur!
Tu ne dors pas souvent dans mon sein, nom sublime!
Tu ne dors pas souvent sur mes tevres de feu:
Mais chaque impression t'y trouve et t'y ranime.
Et le cri de mon ame est toujours toi, mon Dieu!

(Harmonies poetiques et religieuses, livre III, h. 3)

Подстрочный перевод:

Когда божественное дыхание, овевающее мир,
Касается души моей, открытой малейшему ветерку,
И мгновенно зыблет ее, как влагу,
На которую лебедь опускается, кружась, –
Когда взгляд мой погружается в сияющую бездну,

Где блещут бесценные сокровища тверди,
Эти перлы ночи, живимые ее дыханьем,
Несчетные украшения путей Божества, –
Когда заря, стекая с весеннего неба,
Дробится и брызжется жаркими лучами,
И каждая частица воздуха катится искоркой,
И под каждым моим шагом вспыхивает свет или цветок, –
Когда все поет, щебечет, воркует, жужжит,
И кажется, что все напоено бессмертьем,
И человек, ослепленный этим сияющим воздухом,
Верит, что день такой жизни никогда не умрет, –
Когда я ощущаю в груди моей тысячи высоких помыслов,
И слабый мой дух, не в силах их перенести,
Останавливается, дрожа, перед последнею бездной
И, без опоры под ногой, готов низринуться в нее, –
Когда в небе любви, куда воспаряет душа моя,
Я прижимаю к сердцу обожаемое виденье,
И тщетно ищу живых слов.
Чтобы объять ее огнем, сожигающим меня, –
Когда я чувствую, что вздох моей стесненной души
Мог бы сотворить целый мир в пламенном своем порыве,
Что жизнь моя преодолела бы время, что мысль моя
Затопила бы небо и перелилась через край, –
– Иегова! Иегова! твое имя одно мне опора!
Твое имя одно мне отклик на голос сердца!
Или нет: этот мой порыв, этот восторг без слов
Сами лишь отголосок твоего величия, Боже!
Ты не часто покоишься в груди моей, высокое имя,
Ты не часто покоишься на огненных моих устах,
Но каждое впечатление мира находит тебя и оживляет тебя,
И крик моей души – это всегда лишь ты, о мой Бог!

Сопоставления отдельных лермонтовских стихотворений и их западноевропейских образцов делались неоднократно. В данном случае интерес сопоставления в том, что приходится сопоставлять не образы и мотивы, а композиционную схему стихотворения – схему, которую можно кратко выразить формулой: «Когда... – когда... – когда, – тогда: бог». Что эта схема в обоих стихотворениях одинакова, очевидно. Но достаточно ли этого, чтобы утверждать, будто именно это стихотворение Лермонтову внушено именно этим стихотворением Ламартина? Настаивать трудно. Очень может быть, здесь действовала какая-то более давняя традиция духовной поэзии, специальным изучением которой мы не занимались. Во всяком случае, популярность Ламартина в России именно в 20-30-е годы XIX в. была очень велика, стихотворения его были заведомо известны и Лермонтову, и читателям Лермонтова, и поэтому сопоставление «Крика души» со стихотворением «Когда волнуется желтеющая нива...» интересно не только «с точки зрения вечности», но и с точки зрения истории литературы.

Две особенности лермонтовской поэтики могут быть проиллюстрированы этим сравнением; обе они давно отмечены исследователями. Первая особенность – стремление опираться на уже разработанный литературный материал, концентрируя его в предложениях и формулы, пригодные для самых разных стихотворений (типа «Так храм оставленный – все храм. Кумир поверженный – все бог!»); источником этой предложения, как известно, является Шатобриан).

Вторая особенность, наиболее характерная для позднего Лермонтова, – избегание отвлеченной пышности и стремление к скромности и конкретности образов (классический пример – «Люблю отчизну я, но странною любовью...»). Для нас важнее первая из этих особенностей – мы увидим, как Лермонтов концентрирует и проясняет в своих сентенциях содержание используемого литературного материала и как в своей композиции он концентрирует и проясняет структурные особенности используемого материала.

Стихотворение Ламартина состоит из девяти строф, сгруппированных по схеме 1 + (2 + 1) + (2 + 1) + 2. Первая строфа – вступительная: «Когда божественное дыхание, овевающее мир, касается души моей...». Здесь сразу введены все три основных элемента стихотворения: «бог», «мир» и «моя душа». Из остальных строф эта единственная выделена сравнением «как». Следующее трехстрофие как бы раскрывает понятие «мир»: «небо», «заря, стекающая с неба» и, наконец, поющая и щебечущая «земля» – последовательное движение сверху вниз. Следующее трехстрофие таким же образом раскрывает понятие «душа»: «мысли», готовые низринуться в последнюю бездну, «чувства», воспаряющие в небо любви, и «жизнь и мысль», переливающиеся через край, – сперва движение сверху вниз, потом снизу вверх и, далее, из центра во все стороны. В обоих центральных трехстрофиях последние строфы выделены: в первом – безличностью подлежащих «все» и «человек»; во втором – гиперболичностью образов «вздохом сотворить мир», «мыслью переполнить небо через край»; в обоих – подхватывающей друг друга идеей «побеждаю время» и «победив время, побеждаю пространство». Все семь строф объединены анафорой «когда...», этим они отделяются от двух строф заключения; кроме того, синтаксис семи строф начальной части сложнее и прихотливее, чем синтаксис двух строф заключительной части (начало построено на подчинительных предложениях, конец – на сочинительных предложениях). Заключение начинается кульминационным возгласом «Иегова! Иегова! твое имя...» и дальше построено симметрично: первые две строки каждой строфы обращены к имени божьему, последние две строки – к самому богу; словом «Бог» заканчивается стихотворение. Обратим, однако, внимание, что переломом, кульминацией служит не образ бога, а образ божьего имени: мысль о боге присутствует, как мы видели, с самого начала стихотворения, первая же строфа начинается с «божественного дыхания», во второй появляются «пути Господа Бога», и затем по всем строфам проходят вспомогательные образы сияния, света, лучей, бессмертия, бездны, небес, пламени и, наконец, сотворения мира – все атрибуты образа бога; после этого действительно остается лишь назвать его по имени, имя это своим экзотическим звучанием образует кульминацию, а затем наступает разрешение напряжения и конец.

Во что превращается эта схема у Лермонтова?

Во-первых, исчезает весь арсенал вспомогательных образов, сравнений, приложений – все, что создавало ламартиновский пафос. Во-вторых, исчезает все то звено ламартиновского плана, в котором раскрывалось понятие «душа», – оно требует слишком отвлеченных образов, а Лермонтов в этом стихотворении хочет быть конкретен и прост. В-третьих, соответственно конкретизируются образы «мира»: вместо «цветок» Лермонтов говорит «ландыш», вместо «все» перечисляет ниву, лес и сад. Поэтому главным для Лермонтова становится композиционная организация этих образов «мира»: их нужно выстроить так, чтобы они сами подвели и к понятию «душа», и к понятию «бог».

Стихотворение Лермонтова – это четыре строфы, из них первые три начинаются «когда... когда... когда...», а заключительная – «тогда»; синтаксическая схема обнажена до предела. Оставим пока в стороне заключительную строфу и посмотрим на последовательность первых трех. Ее можно рассматривать по крайней мере в пяти различных аспектах.

Прежде всего – последовательность действий. Сказуемые первой строфы: «нива волнуется», «лес шумит», «слива прячется». Уже здесь начинается, так сказать, одушевление неодушевленных предметов, но пока еще очень осторожное: «волнуется» можно сказать и об оду-

шевленном и о неодушевленном предмете, а «прячется» – это не столько активное действие, сколько пассивное состояние. Сказуемое второй строфы – «ландыш... приветливо кивает головой»; это уже действие активное и эмоционально окрашенное, ландыш здесь одушевлен и очеловечен. Сказуемые третьей строфы: «ключ играет... и... лепечет», это высшая степень одушевленности, предмет из бессловесного становится наделенным речью, внимание читателя переносится с предмета на содержание его речи – мы достигли кульминации: понятие «душа» нам уже внушено и путь к понятию «бога» открыт.

Далее – последовательность характеристик. Первая строфа вся держится на цветowych эпитетах: «желтеющая нива», «малиновая слива», «зеленый листок»; два нецветowych эпитета – «свежий лес» и «сладостная тень» – занимают явно подчиненное положение (ибо тон задает первая строка с «желтеющей нивой»). Во второй строфе цветowych эпитетов столько же, но характер их иной: «румяный вечер», «утра час золотой», «ландыш серебристый» – здесь это уже не столько цвет, сколько свет, предметы им не материализуются, а дематериализуются; нецветовой эпитет «душистая роса» по-прежнему второстепенен. В третьей строфе цветowych эпитеты отсутствуют вовсе, остается только нецветовой – «студеный ключ»: вместо зримого предмета перед нами лишь атмосфера, окружающая предмет; зато появляются новые эпитеты – такого свойства, какого раньше не было: «смутный сон», «таинственная сага», «мирный край». Так первоначальная ясность переходит в таинственную смутность, дематериализация завершена, кульминация достигнута.

Далее – последовательность точек зрения. В первой строфе все представлено объективно, со стороны: нива волнуется, лес шумит, слива прячется под листком – и дано это так, как будто всякий может наблюдать данные явления и удостовериться в них. Во второй строфе точка зрения уже субъективна: «Из-под куста мне ландыш серебристый приветливо кивает головой»; посторонней проверке это явление, понятно, не поддается. В третьей строфе повторяется то же: ключ «лепечет мне таинственную сагу», и это подчеркивается предыдущей фразой – «погружая мысль в какой-то смутный сон» – и «смутный сон», и «таинственная сага» существуют только для души поэта (в отличие, например, от «свежего леса» и «сладостной тени» первой строфы, которые существовали для всех), опять душа исподволь выдвигается на первый план и занимает все поле нашего зрения, преломляя наш взгляд на мир поэта.

Далее – последовательность охвата времени. В первой строфе все, по-видимому, указывает на какой-то конкретный, определенный временной момент: естественно представлять, что это один и тот же порыв ветра волнует ниву, заставляет шуметь лес и позволяет сливе скользнуть под тень листка. Во второй строфе этого уже нет: мало того, что описываемый момент не совпадает с описанными перед этим (желтеющая нива и малиновая слива – это, вероятно, август, а ландыш – это весна; в этой несовместности укорял Лермонтова еще Глеб Успенский), вдобавок сам описываемый момент не фиксирован, а произволен – «Румяным вечером или в утра час золотой»; вечер и утро взяты, конечно, не случайно, как самые расплывчатые и переходные моменты суток. А третья строфа уже никаких временных указаний не содержит: «смутный сон» выводит ее за пределы времени, переход от конкретности к неопределенности завершён.

Наконец – последовательность охвата пространства. В первой строфе пространство дано широко и многообразно: нива, лес, сад – как будто три взгляда в три стороны. Во второй строфе пространство резко сжимается, в поле зрения остаются крупным планом только куст и ландыш; притом сужение это происходит не скачком, а постепенно, как бы на глазах у читателя – фраза построена так, что подлежащее и сказуемое отодвинуты в самый конец; сперва дается атмосфера, наполняющая пространство вокруг предмета (аромат росы, оттенки зари), а потом уже центр пространства, сам предмет – ландыш. В третьей строфе этот прием уже не нужен, подлежащее «ключ» названо с самого начала; здесь происходит иное: пространство не сужается, а как бы прорывается, «ключ, играющий по оврагу», – это первая в стихотворении протяженность, первое движение (после стоячих нивы, леса, сада, куста и ландыша), и притом

движение, уводящее внимание читателя за пределы очерченного поля зрения, – ключ лепечет» про мирный край, откуда мчится он». Так и здесь совершается выход за пределы конкретности материального мира; этот выход становится кульминацией стихотворения, переходом от «когда...» к «...тогда».

Кульминация стихотворения любопытна тем, что семантический и лексический моменты в ней не совпадают. Семантическая кульминация – это, конечно, слово «сон» (подготовленное словом «мысль»): именно оно переводит мир стихотворения из реального плана в идеальный, просветленный, проникнутый божественной гармонией. Лексическая же кульминация – это, конечно, слово «сага»: в долермонтовской поэзии оно неупотребительно или почти неупотребительно, в академический словарь попадает только в 1847 г., в стихотворении звучит очень резким экзотизмом (ср. «Иегова!..» у Ламартина) и хорошо фиксирует точку перелома от «когда...» к «...тогда».

Переходим к заключительному четверостишию. В трех первых перед нами раскрывалось, постепенно одушевляясь, понятие «мир»; в заключительном четверостишии оно вытесняется двумя другими основными понятиями нашего стихотворения, одинаково связанными с понятием «мир», но взаимно противопоставленными друг другу: понятием «я» и понятием «бог».

Понятие «я» в большей степени подготовлено предшествующим построением стихотворения, поэтому оно и появляется первым. Безликое «мне» уже появилось во второй и третьей строфах, но оно не имело там никакой характеристики, лишь пассивно воспринимало впечатления мира. Теперь заключительная строфа начинается словами: «Тогда смиряется души моей тревога» – в первый и единственный раз названа «душа», в первый и единственный раз названа «тревога», и эта эмоциональная установка разом ретроспективно окрашивает все содержание предыдущих строф – начиная от двусмысленного «волнуется» в первой строке (в литературном языке 20-30-х годов XIX в. в отличие от современного прямое значение слова «волноваться» было употребительнее, чем метафорическое, поэтому при первом чтении слова «волнуется желтеющая нива» заведомо воспринимались еще без эмоциональных обертонов) и кончая «мирным краем» в последней строке, непосредственно подготовляющим слова о смиряющейся тревоге души.

Понятие «бог» требует более постепенного перехода. Мы видели, что три первые строфы были построены по четко организованному плану: от неодушевленности – к одушевленности, от сторонней ясности – к внутренней смутности, от объективности – к субъективности, от пространственной и временной конкретности к внепространственности и вневременное. Это был путь извне внутрь – из материального мира в духовный мир. Заключительное четверостишие содержит обратное движение – от души к мирозданию, но уже просветленному и одухотворенному. Четыре стиха его – четыре этапа этого движения: «Тогда смиряется души моей тревога» – внутренний мир человека; «Тогда расходятся морщины на челе» – внешний облик человека; «И счастье я могу постигнуть на земле» – ближний мир, окружающий человека; «И в небесах я вижу Бога» – дальний мир, замыкающий мироздание; внимание поэта движется как бы расходящимися кругами. Вся начальная часть – «когда...» – была направлена вглубь, в одну точку, вся заключительная часть – «...тогда» – направлена вширь, в пространство. Основной порог на этом переходе – от человека к окружающему миру – приходится на середину строфы; он отмечен, во-первых, стилистически – сменой анафоры («тогда... тогда...» – «и... и...») – и, во-вторых, семантически – в предыдущей части строфы действия негативны, происходит как бы снятие дурного, живущего в человеке («тревоги») – «смиряется тревога», «расходятся морщины», а в последующей части строфы действия позитивны, происходит как бы утверждение хорошего, живущего в мироздании («счастье») – «могу постигнуть счастье», «вижу Бога». Словом «Бог», как и у Ламартина, заканчивается стихотворение.

Метрика стихотворения до некоторой степени служит аккомпанементом к его композиционному строю. Первая строфа, самая «неодушевленная» и «вещественная», – сплошной

шестистопный ямб, заставляющий предполагать, что и все стихотворение будет написано этим строгим размером. Вторая и третья строфы сбивают это ожидание – они написаны свободным чередованием шестистопного и пятистопного ямба, усиление метрической зыбкости совпадает с усилением образной зыбкости. Заключительная строфа возвращается к начальному шестистопному ямбу с двумя лишь важными отличиями: во-первых, последняя строка, о боге, укорочена (четырёхстопный ямб – единственный раз во всем стихотворении); во-вторых, рифмовка здесь (тоже единственный раз) не перекрестная, а охватная: и то и другое подчеркивает концовку.

Таким образом, композиционное равновесие лермонтовского стихотворения идеально: в части «когда...» три ступени, по которым мы словно уходим из мира внешнего и углубляемся в мир внутренний (ступени длинные, по строфе каждая); в части «...тогда» тоже три ступени, по которым мы словно возвращаемся из мира внутреннего в мир внешний (ступени короткие, по строке каждая), и за ними четвертая ступень – с богом в небе. Заключительная строка «И в небесах я вижу Бога» сталкивает понятия «я» и «бог» – оба полюса, между которыми лежит то понятие «мир», с которого начиналось стихотворение.

Эта выверенность композиции не может быть случайна: очевидно, именно мотивировка последовательности «когда... когда... когда... тогда: бог» была главным предметом заботы Лермонтова. Это и позволяет допустить, что его отталкивание от Ламартина было сознательным. Заполнение схемы у Ламартина должно было показаться Лермонтову слишком перегруженным, а перелом «божественность в мире – божественность в душе – божественность в божьем имени» – слишком слабым; и он освобождает схему от всего лишнего, а перелом делает четче и яснее: «мир – я и бог». Это такая же концентрация сути, какой были лермонтовские сентенции типа «Так храм оставленный – все храм», только не на идейном, а на композиционном уровне.

Любопытно, что в творчестве Лермонтова есть и обратный пример – случай, где он не обнажает композиционную схему оригинала, а наоборот, загружает ее новыми и новыми образами. Это «Ветка Палестины», написанная, как давно отмечалось, по схеме пушкинского стихотворения «Цветок засохший, безуханный...». Какими средствами здесь пользуется Лермонтов и как соотносятся эти два приема в его поэтике – вопрос слишком сложный, и здесь его касаться не приходится.

Р. С. Ламартина я знаю очень плохо, и это его стихотворение нашел случайно. Я просматривал французскую хрестоматию по стилистике, где разбиралось около сотни стилей, стихотворных и прозаических, каждый со своим эпитетом, и как образец одного из них приводилось это стихотворение. Не помню, какое было придумано название стиля, – во всяком случае, к Лермонтову оно никак не подошло бы. Если бы за этот предмет взялся специалист по европейской поэзии, он, вероятно, нашел бы много аналогичных случаев. Поисками словесных «подтекстов» для отдельных строк и строф Пушкина и Лермонтова в западной литературе занимались очень много, поисками структурных «подтекстов», композиционных и стилистических – очень мало (несмотря на такой замечательный образец, как «Байрон и Пушкин» В. М. Жирмунского). Можно надеяться, что здесь все еще впереди.

Стихотворение Пушкина и «Стихотворение» М. Шагинян

Ранние произведения Мариэтты Шагинян – как в стихах, так и в прозе – мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к поздней ее литературной продукции, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее это несправедливо. Здесь возможны самые неожиданные открытия. (Например, хрестоматийный когда-то рассказ «Агитвагон» оказался источником имени «Василия Теркина» Твардовского, о котором было столько домыслов и споров: «Васька Тертый говорит: Что такое колорит? Это, брат, такое дело – Слева красно, справа бело...») Мы хотим обратить внимание на одну ее раннюю работу по филологическому анализу, замаскированную под рассказ.

Рассказ называется «Стихотворение», впервые был напечатан в газете «Речь» 20 декабря 1915 г. и посвящен С. В. Рахманинову. Он входил во все три собрания сочинений Шагинян. В нем рассказывается, как девочка Руся с отцом разбирали «ужасно трудный урок», заданный в школе: стихотворение Пушкина, в котором нужно найти идею. Текст стихотворения (1827) таков:

В рощах карийских, любезных ловцам, таится пещера.
Стройные сосны кругом склонились ветвями и тенью.
Вход в нее заслонен, сквозь ветви, блестящим в извилах,
Плющем, любовником скал и расселин. Звонкой дугою
С камня на камень сбегает, пробив глубокое русло,
Резвый ручей...
Тихо по роще густой, веселя ее, он виется
Сладким журчаньем.

Выпишем разбор этого стихотворения полностью, опустив лишь разговорные отступления и ремарки («Петр Петрович улыбнулся умненькой своей дочке...»).

«... Сперва выступает пещера. Что она делает? Она таится... Значит, она неподвижна. Мы ее установим в центре. Что там еще? Сосны. Они что делают?... «Склонились ветвями и тенью»... Сосны тоже спокойны, но они уже выказывают некоторое действие, не для себя только, а по отношению к пещере: они склонились вокруг нее... Теперь на сцену выходит третий герой, плющ. Он уже некоторым образом самостоятелен. Он не только склоняется, а прямо-таки заслоняет пещеру... А почему «сквозь ветви, блестящим в извилах»¹? Да ведь сосны-то на переднем плане, а плющ обвивается вокруг самой пещеры. Где есть промежуток меж ветками, там он и просвечивает... Пещера не может никуда ни сдвинуться, ни шевельнуться; сосны могут шевелиться, но только верхушками и чуть-чуть; а плющ уже сам может ползать усиками, – куда растет, туда и ползет... Движения все прибавляется... Кто у нас четвертое действующее лицо? Ручей: «звонкой дугою с камня на камень сбегает, пробив глубокое русло, резвый ручей... Тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем»¹. Этот уж прямо выскакивает на нас.

...А зачем сперва написано «звонкой дугой», а потом «тихо по роще густой»? Одно другому противоречит. Разве можно зараз и звонко и тихо?... А дело-то просто. Откуда к нам сбегает ручей? По Пушкину выходит, что сверху. «Звонкой дугою с камня на камень сбегает» – если б *это* по ровному месту, так для чего ему сбегать с камня на камень?... Тогда он бежал бы не с камня на камень, а по камешкам... Ручей так сильно с высоты бросился, что пробил себе сам глубокое русло... Теперь:... звон был, когда он струйками сбегал сверху.

Но вот он прибегает вниз, и звон прекращается: «тихо по роще густой, веселя ее, он виется сладким журчаньем»... «Её – виё» – как будто ручеек течет по ровному месту зигзагами, – в виде восьмерки или завертушки.

...А идея?... Вернемся для начала к четырем главным персонам... Во-первых, пещера: она неподвижна и таится. Во-вторых, сосны: они склонились кругом пещеры. В-третьих, плющ: он обвился снаружи пещеры и заслоняет ее. В-четвертых, ручей: он сперва звонко сбегает сверху, а потом разливается по всей роще и успокаивается... В действиях наших героев открывается связь... А найдем связь, найдем и целое. Пещера же – в ней-то, может быть, наша идея и зарыта... Потому что всех остальных мы видим и знаем, что они делают. А про пещеру ничего не знаем, кроме того, что она *таится*... Почему ручью *нельзя* таиться? Потому что он должен выбежать! А сосны должны расти! А плющ должен обвиваться... Цель пещеры – сохранять глубину, оттого она и таится; цель сосен и плюща – вырасти, оттого они и разворачиваются. Если мы развернем пещеру, это будет уже не пещера, а плоскость; если мы свернем сосны и плющ, мы их лишим жизни... У них не одинаковая жизненная задача: сила одного в сворачиванье, сила другого в разворачиванье... Тогда зачем же Пушкин их вместе посадил?... Значит, они друг другу необходимы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.