

3
Кругом обводит слабей борт...
и, вадит ^{мигнутый} ~~вспыхивающий~~ горь

Над ним в ^{вздыхающей} ~~вздыхающей~~ громада,
М.И. Шупан

Тут же разбита ^{плещет} ~~плещет~~
Черной волною ограда.

ПОЭТИКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Филологические очерки

Все, все ^{сказав} ~~сказав~~ украинский звук;
Затмившая перед ним природа.

Против ^{вспыхивающей} ~~вспыхивающей~~ себя

Она рад

Она у колот

Черные в ^{на} ~~на~~

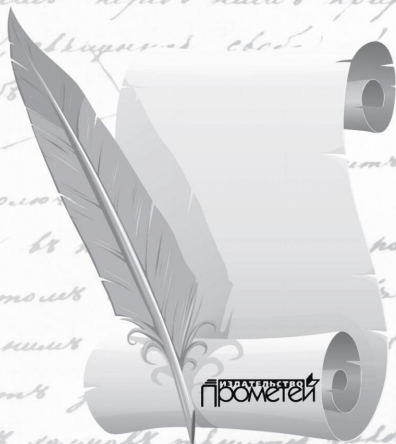
В ^{пустоту} ~~пустоту~~

Перед ним

Вспыхивающей

Маяк ^{молнии} ~~молнии~~ ^{молнии} ~~молнии~~

Однообразный вершини;



ПРОМЕТЕЙ

Мстислав Исаакович Шутан

Поэтика русской литературы.

Филологические очерки

pdf

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69266272

Поэтика русской литературы: Филологические очерки:

ISBN 978-5-00172-457-5

Аннотация

В сборнике филологических очерков раскрываются особенности поэтики произведений русской литературы XIX-XX веков. При этом особое внимание уделяется повествовательной системе эпического произведения, сюжету и его композиции, диалогу в романе, бинарным лирическим структурам, образно-ассоциативным моделям художественных текстов. В сборнике присутствуют типологический, интертекстуальный, а также лингвостилистический подходы к интерпретации литературного произведения. Широкий круг авторов, произведения которых рассматриваются в книге. Это Грибоедов, Пушкин, Баратынский, Давыдов, Лермонтов, Гоголь, Гончаров, Тургенев, Тютчев, Фет, Некрасов, Достоевский, Лев Толстой, Чехов, Горький, Куприн, Булгаков, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Фадеев, Кушнер, Самойлов.

Издание адресовано учёным-филологам, вузовским и школьным преподавателям литературы, преподавателям в системе повышения квалификации учителей, аспирантам и студентам.

В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

Содержание

Интертекстуальный подход к анализу произведения	6
Древнеримская элегия и русские поэты	6
Диалог О. Э. Мандельштама с пушкинским «Пророком»	16
Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в мире интертекстов	26
Интертексты в лирике А. С. Кушнера	43
Лирическая поэзия: типологические связи на образно-тематической и жанровой основе	52
«Разуверение» Е. А. Баратынского и «Романс» Д. В. Давыдова. Опыт сопоставительного анализа	52
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Мстислав Шутан
Поэтика русской
литературы:
Филологические очерки

© Шутан М. И., 2023

© Издательство «Прометей», 2023

* * *

Интертекстуальный подход к анализу произведения

Древнеримская элегия и русские поэты

(А. С. Пушкин и О. Э. Мандельштам)

По мнению Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры» [3: 429–430]. Но конститутивный признак интертекста, на наш взгляд, присутствуют в том его определении, которое даёт А. Ранчин: «Фрагменты претекста, оказываясь инкорпорированными в новый текст (посттекст), приобретают в нём особенные, прежде им не свойственные смыслы. На пересечении «исходного» и «итогового» текстов рождается ещё одна смысловая сфера, ещё один текст, не похожий на них и одновременно им соприродный. Именно этот феномен, эфемерный, призрачный и реальный одновременно, а не произведение-текст я, в отличие от Ю. Кристевой, склонен именовать интертекстом» [8: 12].

В представленном выше определении интертекст преподносится как некая смысловая сфера, возникшая в результате пересечения, своеобразного диалога двух текстов. Действительно, интерпретируя художественные тексты, мы нередко пытаемся понять характер семантических трансформаций тех или иных претекстовых элементов, которые органично (или неорганично!) вошли в новую структуру.

Действительно, знаки претекста чаще всего не некие вкрапления в основной текст, существующие достаточно автономно, а элементы, которые способны влиять на новый текст, а подчас и обуславливать его художественное содержание и структуру (вспомним о поэтике пародии или стилизации). Иначе говоря, интертекст – это смысловая сфера, обусловленная включением знаков претекста в процесс *создания* новой текстовой среды.

Французский философ Монтень «текст, пестрящий цитатами, часто уподобляет мозаике, лоскутному одеялу или полотну с наклеенными на нём газетными вырезками и полосками цветной бумаги <...> Функции цитаты далеко выходят за рамки той роли, которая ей приписывается по традиции, – быть авторитетной». Включаясь в литературное произведение, «цитата может полностью интегрироваться и в его тематику, и в его письмо». Специфика же аллюзии «заключается в косвенной отсылке к литературным текстам, которая особым образом заставляет работать память читателя. Действительно, литературная аллюзия предполагает, что чита-

тель в состоянии распознать за иносказаниями ту мысль, которую автор хотел ему внушить, не высказывая её прямо <...> Итак, аллюзию не всегда можно сравнить с заговорщицким подмигиванием читателю. Часто она принимает форму простого воспроизведения текста, более или менее буквального» [7: 84, 87, 91–92, 93].

Используем интертекстуальный подход в ходе анализа лирических произведений А. С. Пушкина и О. Э. Мандельштама.

Восьмая элегия из второй книги «Скорбных элегий» Овидия (перевод М. Л. Гаспарова) [4: 284–285] отражает душевное состояние древнеримского поэта, которое запечатлено и в романтическом произведении Пушкина, хотя последний, создавая свою элегию, не ориентировался именно на восьмую элегию из лирического цикла Овидия.

При помощи мифологических образов (колесница Триптолема; драконы, мчавшие Медею в небе; крылья Персея или Дедала) Овидий раскрывает внутренний мир героя, желающего лететь, раздвинув «воздушные лёгкие струи», к «милей земле отцов», дальнему покинутому дому, чтобы вновь увидеть и друзей, и «милую сердцу жену». Но психологическое состояние героя отличается сложностью, двойственностью, ибо стремление вернуться в родные места, от которого действительно трудно освободиться, сочетается с пониманием того, что эти мечты – ребячество, а зависит всё от воли «августейшего бога», властного подарить изгнаннику ко-

лесницу и крылья («Пусть лишь скажет: вернись – сразу же станешь крылат!») или отказать. Иначе говоря, мотив полёта определяет художественное содержание первой части лирической композиции. Вторая же часть элегии представляет собой жалобы на жизнь в чужом краю, причём речь идёт о страданиях физических и душевных: «Страждет тело моё, но душа не менее страдает...» Овидий соотносит человека и мир природы: лицо героя стихотворения, например, выцветает так, как «блекнет лиственный цвет в первом дыханье зимы». В заключительной части стихотворения говорится о судьбе, воспринимающейся как «зримое тело»: мысль героя обращается и в прошлое, и в настоящее («И вспоминаю, кем был, и понимаю, кем стал...»). Вывод же может восприниматься как синтез (если в соответствии с триадой Гегеля теза – мечты, антитеза – жалобы), содержащий в себе некий компромисс с собственными душевными стремлениями: «Но коли он (Август) пожелал и во гневе явить свою милость, пусть мою казнь смягчит; край мне укажет иной».

Само движение лирического переживания от света и тьмы к полутьме, если мыслить символическими образами, не может не подвести читателя к печальному выводу о душевном переломе во внутреннем мире героя, и в мечтах готового сузить своё жизненное пространство, лишиться его поэтического очарования и экзистенциального смысла, а себя обречь на унылое, бездуховное существование, пусть и освобождённое от телесных мук.

Поздние элегии Овидия А. С. Пушкин оценивал следующим образом: «В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия. Сколько яркости в описании чуждого климата и чуждой земли, сколько живости в подробностях! И какая грусть о Риме, какие трогательные жалобы!» [5: 154]

В первой части развёрнутой лирической композиции «К Овидию» [6: 254–257] внимание лирического героя обращено к парадоксальности судьбы древнеримского поэта: он, привыкший «розами венчать свои власы // И в неге провождать беспечные часы», обречён на существование «в отчизне варваров», где не слышит «звуков родины вокруг себя». Но пушкинское произведение содержит в себе ещё один парадокс: если в начале своего элегического послания поэт пишет о том, каким ему представлялось место ссылки Овидия по его стихам («пустыня мрачная», «туманный свод небес», «краткой теплотой согретые луга», «нивы без теней», «холмы без винограда», «хладной Скифии свирепые сыны»), то во второй части создаётся контрастная пейзажная картина («Сын юга, виноград блистает пурпуровый», «Здесь солнце ясное катилось надо мною; // Младую зеленую пестрел увядший луг; // Свободные поля взрывал уже ранний плуг; // Чуть веял ветерок, под вечер холодея; // Едва прозрачный лёд, над озером тускнея, // Кристаллом покрывал недвижные струи»), отражающая непосредственные жизненные впечатления, эстетический приоритет которых

для Пушкина совершенно очевиден. Третий парадокс встречается в заключительной строфе произведения: поэт, подчёркивающий сходство своей судьбы с судьбой Овидия («Не славой – участью я равен был тебе»), воспринимает «чуждые холмы, поля и рощи сонны» как мир, благосклонно к нему относящийся (наряду с «музами мирными»), как родной.

Иначе говоря, в стихотворении обнаруживается оригинальный поворот в художественном раскрытии темы изгнания, ибо русский поэт лишь отталкивается от лирической ситуации, определяющей эмоциональное содержание и структуру элегий Овидия и характеризуемой в обобщённой форме, а далее создаёт новую ситуацию, подпитываемую токами его собственной биографии, внешней и внутренней.

Стихотворение О. Э. Мандельштама «**Tristia**» (1918 г.) является поэтическим откликом на третью элегию из первой книги древнеримского поэта Тибулла в вольном переводе К. Н. Батюшкова [1: 164–167]. Прежде чем доказывать справедливость этой мысли, посмотрим, как звучит в элегии древнеримского поэта тема расставания.

В элегии Тибулла час расставания назван гибельным: главный герой лишён сил и предчувствует беду («То ворон мне беду внезапно предвещал»), а его возлюбленная «слезами полный взор невольно обратила». Далее поэт вспоминает о веке золотом, когда были невозможны несчастья, люди жили по идиллическим законам и не знали расставаний («Тогда не мчалась ель на лёгких парусах, // Несома ветрами в лазо-

ревых морях»)). Естественно, этому веку противопоставляется век нынешний, ибо он предельно далёк от той давней гармонии в отношениях между людьми («езде война, и глад, и мор ужасный»), гармонии, к которой тянется душа поэта и которая мифологизируется им. На следующем этапе своего движения поэтическая мысль Тибулла отходит от жизни исторической – и мы видим картины рая, куда приведёт душу поэта «таинственной стезёй» Амур, и ада, где место тех, кто обрёл на разлуку любящих друг друга людей. Заключительная часть элегии свидетельствует о том, что во внутреннем мире главного героя живёт надежда на возвращение в родной дом: он «у дверей предстанет», «как небом посланный внезапно добрый гений», увидит бегущую навстречу Делию с волосами, развеянными «небрежно по плечам», и в восторге обнимет её. Это мечта о блаженном дне, который принесёт «на розовых конях в блистанье» Аврора.

Посмотрим, как образы Тибулла отражены в стихотворении О. Э. Мандельштама [2: 124].

Похожее обнаруживается в раскрытии чувств Делии: «И снова Делия, печальна и уныла, // *Слезам полный взор* невольно обратила. // На дальний путь» – «Когда подняв дорожной скорби груз, // *Глядели в даль заплаканные очи, // И женский плач* мешался с пеньем муз». Следует отметить, что мотив слёз получает у поэта 20-го века развитие: во-первых, обращает на себя внимание метафорический образ «дорожной скорби груз», как бы подготавливающий строчку о за-

плаканных очах; во-вторых, Мандельштам пишет о женском плаче, который соотносится со сферой мифологической и эстетический («пенье муз») – и в результате перед читателем возникает картина человеческого страдания, имеющего обычный, понятный каждому человеку облик (ночные жалобы названы простоволосыми) и в то же время обретающего возвышенность, достойную подлинной трагедии. Думается, в этой диалектике и заключается сущность науки расставанья.

В финальной части элегии Тибулла говорится о веретене: «Подруга в тёмну ночь зажжёт светильник ясный // И, тихо вретено кружа в руке своей, // Расскажет повести и были старых дней». Делия будет слушать свою подругу и заснёт, а из её рук выпадет пряслица. Бытовая картинка, где практически торжествует статика (веретено еле движется, тихий сон закрывает «томные зеницы»), настолько контрастирующая с тем, что показывает автор далее: появляется супруг – и Делия бросается ему навстречу, то есть динамика как проявление подлинной жизни резко противопоставляется статике. У Мандельштама, в стихотворении которого отражена заключительная ситуация элегического сюжета, эта антитеза отсутствует, ибо «снуёт челнок, веретено жужжит», а летящая навстречу своему мужу Делия сравнивается с летящим лебяжьим пухом.

Основная мысль мандельштамовского стихотворения – не о расставанье. Поэт, отталкиваясь от перевода К. Н. Батюш-

кова, создаёт произведение об архетипичности бытия, основанного на постоянном воспроизведении ситуаций, которые неизбежно отражают его сущность: «Всё было встарь, всё повторится снова, // И сладок нам лишь узнаванья миг». По этой причине объяснима пространственная позиция лирического героя его стихотворения – позиция человека, созерцающего и осмысляющего те жизненные процессы, внутри которых он периодически оказывается, но не сейчас, не в данный момент («Какая *нам* разлука предстоит», «О, *нашей* жизни скудная основа...», «И сладок *нам* лишь узнаванья миг», «Не *нам* гадать о греческом Эребе», «*Нам* только в битвах выпадает жребий»). Форма 1-го лица множественного числа у личных местоимений свидетельствует о том, что он воспринимает себя как представителя человечества. Герой же Тибулла внутри жизненной ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. – М.-Л., 1964.
2. Мандельштам О. Э. Сочинения в двух томах. Том первый. – М., 1990.
3. Новейший философский словарь / Сост. и гл. ред. А. А. Грицанов. – Минск, 2001.
4. Публий Овидий Назон. Собрание сочинений в двух томах. Том 2. – М., 1994.

5. Пушкин А. С. Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова. 1836 // А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах.

6. Пушкин А. С. Сочинения в трёх томах. Том 1. – М., 1985.

7. Пьеге-Гро Н. Введение а теорию интертекстуальности / Пер. с фр. Г. К. Косикова, В. Ю. Лукасик, Б. П. Нарумова. – М., 2008.

8. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. – М., 2001.

Диалог О. Э. Мандельштама с пушкинским «Пророком»

Вряд ли можно возразить И. З. Сурат, утверждающей, что «в стихотворении «Пророк» Пушкин совместил своё лирическое Я с образом библейского пророка и поэзию отождествил с жертвенным пророческим служением» [3: 249].

Мандельштам вступил в своеобразный диалог с пушкинским «Пророком», в связи с чем прежде всего внимательно прочитаем его стихотворение **«Как облаком сердце одето...»** (1910 г.) [1: 278]:

Как облаком сердце одето
И камнем прикинулась плоть,
Пока назначенье поэта
Ему не откроет Господь:

Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.

Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен.
Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.

Он ждет сокровенного знака,
И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.

Посмотрим, как характеризуется состояние человека, которого нельзя назвать поэтом (пророком).

Это прежде всего сердце, одетое облаком. Только что названный образ жёстко фиксирует некую пространственную сферу, отделяющую душу от окружающего мира, сферу пустую, бессмысленную.

Это и плоть, которая прикинулась камнем (один из любимых образов поэта!). Камень в данном случае может восприниматься как символ безжизненности. Но глагол «прикинулась», употребляемый поэтом, включает читательское сознание в логику игры – неких имитационных действий, которые соответствуют норме существования человека в обычном, прозаическом мире.

В пушкинском «Пророке» [2: 385] перед нами разворачивается совсем другая картина: мы видим томимого духовной жаждой человека, который влачитя в мрачной пустыне. Если мандельштамовский персонаж, каким мы его видим в начале стихотворения, ничтожен, то к пушкинскому персонажу такая жёсткая оценка не имеет отношения, ибо перед нами личность, стремящаяся к духовному, возвышенному началу, личность, оказавшаяся в кризисной ситуации (очень точен при раскрытии её состояния глагол движения «вла-

чился», приобретающий чуть ли не символический смысл!), личность, которой требуется помощь самого Бога.

Какая же сила способна преобразить человека?

В «Пророке» это серафим, явившийся персонажу на перепутье. Будучи посланником Бога, он изменяет и физическую, и психологическую, и этическую природу человека, который должен стать пророком. Но преобразующей силой нельзя не назвать и самого Бога, вызывающего к персонажу: «Восстань, пророк, и виждь, и внемли, // Исполнишь волею моею, // И, обходя моря и земли, // Глаголом жги сердца людей». Не удивляет, что слова Бога звучат в конце произведения, ибо сейчас речь идёт о высшей, кульминационной точке: и душа, и сознание пророка будут направлены только на людей, которые во имя нравственного очищения должны пройти через душевные муки. Такова миссия пророка!

В стихотворении Мандельштама назначение поэта открывает персонажу Господь. Поэтому не удивляет, что сама творческая личность ждёт сокровенного знака свыше, хотя уже готова на песнь, «как на подвиг». А сам мир как бы застыл в ожидании: «призраки требуют тела», предметы жаждут «заветных имён», сравниваемых с ласками. Иначе говоря, после того как поэту будет дан «сокровенный знак», он окажется способным на языке образов обозначить явления, свойства мира. Но «в простом сочетании слов», возникших как следствие преображения, «дышит таинственность брака». Следовательно, само поэтическое творчество, несмотря

на устремлённость к земному, вешнему, осязаемому миру (вспомним об эстетической позиции акмеистов), не сводится к одномерным категориям рационалистического сознания, ибо таит в себе нечто непостижимое разумом, необъяснимое, интуитивное.

Но вспомним, какова направленность изменений человека в пушкинском «Пророке»: «Отверзлись вещие зеницы, // Как у испуганной орлицы»; «И внял я неба содроганье, // И горний ангелов полёт, // И гад морских подводный ход, // И дольней лозы прозябанье». В результате метаморфозы человеку должны раскрыться те стороны действительности, которые ранее для него были закрыты. Замена празднословного и лукавого языка на «жало мудрая змеи», а трепетного сердца на «уголь, пылающий огнём» также должны пророка предельно приблизить к реальности: речь идёт об адекватной эмоциональной реакции на неё и точной оценке (неспроста жало названо мудрым). И наконец миссия пророка, лаконично сформулированная Богом и имеющая подчёркнуто этическое измерение!

В отличие от пушкинского «Пророка» мандельштамовское стихотворение полностью лишено этического содержания, но обнаруживается принципиальное сходство, выражающееся в устремлённости поэта – пророка к окружающему миру.

Отметим, что пушкинской строке «Глаголом жги сердца людей» соответствует **поэтический фрагмент** 1931-го го-

да [1: 181]:

Я больше не ребёнок!
Ты, могила,
Не смей учить горбатого – молчи!
Я говорю за всех с такою силой,
Что нёбо стало небом, чтобы губы
Потрескались, как розовая глина.

И. Сурат так характеризует стихотворение: «Личное душевное пространство поэта раздвигается до размеров вселенной, как в пушкинском «Пророке», поэт говорит за всех как имущий власть и знающий истину, и слово его обжигает, как солнце обжигает глину. У пушкинского пророка «сердце трепетное» заменяется на «уголь, пылающий огнём», у Мандельштама этому соответствуют обожжённые губы поэта (напомним, что именно губы постоянный у него атрибут поэтического творчества). И на этом фоне особое значение приобретает красноречивая дата, которой помечен отрывок – «6 июня 1931», день рождения Пушкина (по новому стилю)» [3: 252].

В «Пророке» звучит тема преображения человека. Но она отчётливо звучит и в лирической миниатюре О. Э. Мандельштама **«Я к губам подношу эту зелень...»** (1937 г.) [1: 254]:

Я к губам подношу эту зелень —

Эту клейкую клятву листов,
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков.
Погляди, как я крепну и слепну,
Подчиняясь смиренным корням,
И не слишком ли великолепно
От гремучего парка глазам?
А квакуши, как шарики ртути,
Голосами сцепляются в шар,
И становятся ветками прутья
И молочной выдумкой пар.

В начале произведения показывается преобразование в самой природе: прутья становятся ветками, а пар превращается в молочную выдумку. А квакуши, напоминающие шарики ртути, «голосами сцепляются в шар». То есть звуковые образы начинают восприниматься как визуальные, зрительные!

Но необходимо поразмышлять и о преображении, происходящем во внутреннем мире самого лирического героя.

Этот герой, подносящий к губам зелень, которая напоминает ему о самой «клятвопреступной земле» – «матери подснежников, клёнов, дубов», крепнет и слепнет, «подчиняясь смиренным корням», то есть теряет свою индивидуальность, теряет свою человеческую природу, чуть ли не физически преобразаясь. Конечно же, здесь передаётся не процесс трансформации в духе мифологических или сказочных повествований. Главное – то, каким себя ощущает и осознаёт

человек, находящийся в ближайшей зоне контакта с миром природы, с самой землёй. Для него трансформация, преображение – реальность!

Итак, стихотворение Мандельштама – это гимн «клятвопреступной земле». Но в нём отсутствует двоемирие. Поэт очарован земной природой. Только она, единственная и неповторимая, в данный момент для него и существует. Причём одухотворённая, очеловеченная (вспомним о «клеякой клятве листов»). А сам лирический герой сливается с окружающим миром – и в этом для него подлинное счастье.

А каковы причины «преображения» лирического героя Мандельштама?

Герой стихотворения счастлив полностью слиться с миром природы, потеряв собственное «Я», собственную индивидуальность. Видимо, усталость его от пребывания в мире людей настолько сильна (неизбежно оживают в памяти факты биографии поэта), что жизнь его в «системе социально-политических координат» невыносима, ибо навсегда потерял её смысл.

Хотя возможно и совсем другое объяснение лирической ситуации, в этом случае полностью лишённой драматизма: мир природы настолько притягателен, что искушение полностью слиться с ним воистину непреодолимо. В пользу высказанной выше точки зрения то, что стихотворение было написано Мандельштамом после прогулки с Н. Штемпель в Ботаническом саду, которая вспоминала: «Было пустынно,

ни одного человека, только в озёрах радостное кваканье лягушек, и весеннее небо, и деревья почти без листьев, и чуть зеленеющие бугры». Идиллическая картина!

«Всё творчество Мандельштама, по собственному его выражению, есть «ученичество миров». Это взгляд на мир, в котором всё создано для учения. <...> Мандельштам – именно «в заваленной снегом землянке», именно «под смертным топотом», втоптывающим его в землю: под тяжестью закона, которым человек осуждён и запечатан – и который он передаёт другим, как урок» [4: 111].

Эти высказывания могут показаться странными, если их применять к стихотворению «Я к губам подношу эту зелень...» Но серьёзно вдумавшись в них, несоответствия не обнаружишь, ведь лирическое произведение Мандельштама о предельной подчинённости человека-ученика природному закону, который *над* ним и не подлежит обсуждению. Тогда истоки такого необычного восприятия и осознания личностью самой себя необходимо искать в её философском мировоззрении.

Такое стихотворение О. Э. Мандельштама нельзя назвать случайным. В стихотворении «Ламарк» (1932 г.) [1: 186] показана потеря человеком своего облика, своей природы: «К кольцецам спущусь и к усоногим, // Прошуршав среди ящериц и змей, // По упругим сходням, по излогам // Сокращусь, исчезну, как Протей. // Роговую мантию надену, // От горячей крови откажусь, // Обрасту присосками и в пену // Оке-

ана завитком вопьюсь»).

Ламарк – французский натуралист, который развивал идеи об эволюции живой природы под воздействием внешней среды и внутренней тяги организмов к совершенствованию. Н. Я. Мандельштам, жена великого поэта, считала, что в произведении показано «не отщепенство и изоляция от реальной жизни, а страшное падение живых существ, которые забыли Моцарта и отказались от всего (мозг, зрение, слух) в этом царстве паучьей глухоты. Всё страшно, как обратный биологический процесс».

Так и напрашивается соотнесение двух стихотворений поэта, содержание которых определяет ситуация преобразования человека. Но в лирической миниатюре «Я к губам подношу эту зелень...» такое преобразование подаётся как нечто позитивное, ибо в гиперболической форме оно выражает всю силу любви героя к природе как воплощению естества. В «Ламарке» же – это страшный знак деградации, знак возможного будущего человечества. Причём деградация может осмысляться в двух ракурсах – биологическом и социально-нравственном, то есть метафорически.

Конечно, эти два стихотворения не следует рассматривать как развёрнутые реплики в диалоге Мандельштама с пушкинским «Пророком», но они делают взгляд поэта на преобразование человека более объёмным и, естественно, усложняют его.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мандельштам О. Э. Сочинения в двух томах. Том первый. – М., 1990.
2. Пушкин А. С. Сочинения в трёх томах. Том 1. – М., 1985.
3. Сурат И. З. Мандельштам и Пушкин. – М., 2009.
4. Эпштейн М. Н. Поэзия и сверхпоэзия: О многообразии творческих миров. – СПб., 2016.

Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» в мире интертекстов

При создании таблицы, демонстрирующей интертекстуальные связи романа И. С. Тургенева «Отцы и дети», мы учитывали комментарии к роману «Отцы и дети» в Академическом собрании сочинений И. С. Тургенева [7: 457, 425, 464, 469]. Причём, если в первом и пятом примерах встречается цитирование, то во втором, третьем и четвёртом – писатель использует приём аллюзии:

Тургеневский текст	Текст источника
– Конечно, — промолвил Аркадий, — но что за чудный день сегодня!	Как грустно мне твоё явление, Весна, весна! пора любви!
– Для твоего приезда, душа моя. Да, весна в полном блеске. А впрочем, я согласен с Пушкиным — помнишь, в «Евгении Онегине»:	Какое томное волненье В моей душе, в моей крови!
Как грустно мне твоё явление, Весна, весна, пора любви!	С каким тяжёлым умилением Я наслаждаюсь дуновеньем В лицо мне веющей весны На лоне сельской тишины! Или мне чуждо наслажденье, И всё, что радует, живет,

Тургеневский текст	Текст источника
<p>Какое...</p> <p>– Аркадий! — раздался из та-рантаса голос Базарова, — пришли мне спичку, нечем трубку раскурить.</p> <p>Николай Петрович умолк, а Аркадий, который начал было слушать его не без некоторого изумления, но и не без сочувствия, поспешил достать из кармана серебряную коробочку со спичками и послал её Базарову с Петром.</p> <p>[7: 17]</p>	<p>Всё, что ликует и блесит, Наводит скуку и томленье На душу мёртвую давно, И всё ей кажется темно?</p> <p>Или, не радуясь возврату Погибших осенью листов, Мы помним горькую утрату, Внимая новый шум лесов; Или с природой оживлённой Сближаем душою смущённой Мы увяданье наших лет, Которым возрожденья нет? <i>А.С. Пушкин «Евгений Онегин»</i> [5: 785–786]</p>
<p>...изучать отдельные личности не стоит труда. Все люди друг на друга похожи как телом, так и душой; у каждого из нас мозг, селезёнка, сердце, лёгкие одинаково устроены; и так называемые нравственные качества одни и те же у всех: небольшие видоизменения ничего не значат. Достаточно одного человеческого экземпляра, чтобы судить обо всех других. Люди, что деревья в лесу; ни один ботаник не станет заниматься каждою отдельною берёзой <...> Мы приблизительно знаем, отчего происходят телесные недуги; а нравственные болезни происходят от дурного воспитания, от всяких пустяков, которыми сызмала набивают людские головы; от безобразного состоя-</p>	<p>Каждый человек — как все люди, в каждом точно то же, что и в других... Различия только потому кажутся важны, что что-то лежат на поверхности и бросаются в глаза, а под видимым, кажущимся различием скрывается совершенное тождество <...> Из двух здоровых людей <...> у одного пульс бьётся, конечно, несколько сильнее и чаще, нежели у другого; но велико ли это различие? Оно так ничтожно, что наука даже не обращает на него внимания <...> Разница — не в устройстве организма, а в обстоятельствах, при которых наблюдается организм <...> Если все люди существенно одинаковы, то откуда же возникает разница в их поступках? <...> всё зависит</p>

Тургеневский текст	Текст источника
<p>Исправьте общество, и болезней не будет. [7: 78–79]</p>	<p>привычек и от обстоятельств... <i>Н.Г. Чернышевский «Русский человек на render-vous»</i> [7: 425]</p>
<p>А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки! [7: 118–119]</p>	<p>Я вижу эти ужасающие пространства вселенной, которые заключают меня в себе, я чувствую себя привязанным к одному уголку этого обширного мира, не зная, почему я помещён именно в этом, а не другом месте, почему то короткое время, которое дано мне жить, назначено мне именно в этом, а не в другом пункте целой вечности, которая мне предшествовала и которая за мной следует. Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом. <...> Всё, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть... <i>Блез Паскаль «Мысли»</i> [4: 192]</p>
<p>Когда же наконец он испустил последний вздох и в доме поднялось всеобщее стенание, Василием Ивановичем обуюло внезапное исступление. «Я говорил, что я возропщу, — хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, — и возропщу, возропщу!» Но Арина Власьевна, вся</p>	<p>И сидели с ним на земле семь дней и семь ночей; и никто не говорил ему ни слова, ибо видели, что страдание его весьма велико. После того открыл Иов уста свои и проклял день свой. И начал Иов, и сказал: Погибни день, в который я родился, и ночь, в которую сказано: «Зачался человек!»</p>

Тургеневский текст	Текст источника
<p>рассказывала потом в людской Анфисушка, — рядышком и по-нурили свои головки, словно овечки в полдень...» Но полуденный зной проходит, и настаёт вечер и ночь, а там и возвращение в тихое убежище, где сладко спится измученным и усталым... [7:183–184]</p>	<p>не воссияет над ним свет! Да омрачит его тьма и тень смертная, да обложит его туча, да страшатся его, как палящего зноя! Ночь та, — да обладает ею мрак, да не сочтётся она в днях года, да не войдёт в число месяцев! <...> Для чего не умер я, выходя из утробы, и не скончался, когда вышел из чрева? <...> На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком? <i>Книга Иова. Главы 2 (стих 13), 3 (стихи 1–6, 11, 23)</i></p>
<p>О нет! Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрылось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной... [7: 188]</p>	<p>И хоть бесчувственному телу Равно повсюду истлевать, Но ближе к милому пределу Мне всё б хотелось почивать.</p> <p>И пусть у гробового входа Младая будет жизнь играть, И равнодушная природа Красою вечною сиять. <i>А.С. Пушкин «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»</i> [5: 300] ...идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь бесконечная. <i>«Со святыми упокой» (церковное песнопение, исполняемое при отпевании и панихидах)</i></p>

1. Необычный взгляд на весну раскрывается в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Обычно это время года воспринимается как символ пробуждения природы к жизни, как знак изменений в жизни людей к лучшему. Но в приведённом фрагменте явление весны вызывает грусть, скуку, тяжёлое умиление и всё же наслаждение. Перед нами сложное психологическое состояние, которое на завершающем этапе характеристики человека обозначается фразой о давно мёртвой душе. Но вопросительный знак, стоящий в конце строфы, свидетельствует о том, что нет у автора полной уверенности в этом. Тем не менее чем же объяснить печаль?

Каждая новая весна – напоминание о неумолимо движущемся времени, о потерях, об увяданье лет, в связи с чем фраза «Мы помним горькую утрату, // Внимая новый шум лесов» приобретает необычайно ёмкий смысл, фиксирующий и состояние человеческой души, предельно далёкое от оптимизма, и универсальный закон смены поколений, по отношению к которому человек бессилен. Психологический и онтологический смыслы синтезируются в рамках одной фразы, передающей многозначность символического образа.

Именно такое восприятие весны оказывается близким Николаю Петровичу, цитирующему Пушкина. Причём нельзя пройти мимо того, что автор подчёркивает не только изумление Аркадия, который слушал отца, но и сочувствие. Изумление легко объяснить: сын Николая Петровича отно-

сится к совсем другому поколению, он во многом иначе воспринимает окружающий его мир и жизнь. Кстати, незадолго до этого, будучи очарованным картиной весенней природы («...повсюду нескончаемыми звонкими струйками заливались жаворонки; чибисы то кричали, вясь над низменными лугами, то молча перебежали по кочкам; красиво чернея в нежной зелени ещё низких яровых хлебов, гуляли грачи; они пропадали во ржи, уже слегка побелевшей, лишь изредка выказывались их головы в дымчатых её волнах»), Аркадий «сбросил с себя шинель и так весело, таким молоденьким мальчиком посмотрел на отца, что тот опять его обнял» [7: 16]. Но не может «отец семейства» воспринимать мир так, как его воспринимает «молоденький мальчик»! Получается, что уже в этой ситуации, не имеющей отношения к сюжету произведения, звучит тема отцов и детей.

Базаров прерывает пушкинские строки, ведь ему нужны спички для того, чтобы раскурить трубку. И эта деталь приобретает символический смысл, а его можно осознать в полной мере в контексте всего романа, так как Базаров – это человек, противостоящий и поколению Николая Петровича, и дворянской культуре, к которой он принадлежит в полной мере и к которой с таким презрением относится нигилист, случайно оказавшийся здесь. Поэтическому, даже романтическому восприятию мира никак не соответствует просьба Базарова, воспринимающаяся как знак прозаической действительности, где торжествует материальное начало.

Пушкинский фрагмент, органично вошедший в текст романа, подан в системе точек зрения представителей разных поколений (Николай Петрович, Аркадий) и включён в контекст, казалось бы, малозначительной ситуации, на которой нельзя не обнаружить налёт случайности, что не лишает её символического смысла.

2. В 16-й главе Базаров раскрывает Одинцовой своё понимание людей. При этом обнаруживается предельно близкая смысловая связь его монолога со статьёй «Русский человек на *gender-vous*». Причём цитирование в этом сегменте художественного текста отсутствует, но писатель своими словами передаёт содержание литературно-критической статьи Н. Г. Чернышевского.

Во-первых, подчёркивается мысль о том, что все люди одинаковы, а «небольшие видоизменения ничего не значат», ведь у каждого человека мозг, селезёнка, сердце, лёгкие, одинаково устроенные (в статье говорится: «...в каждом точно то же, что и в других»). Н. Г. Чернышевский утверждает: люди обращают внимание прежде всего на различия по той причине, что они «лежат на поверхности», а под кажущимся различием «скрывается тождество».

Во-вторых, затрагивается и актуальнейший в любую историческую эпоху вопрос о нравственных болезнях. По смыслу фразы Базарова и Н. Г. Чернышевского на эту тему «рифмуются»: «Исправьте общество, и болезней не будет» – «... всё зависит от общественных привычек и от обстоятельств» [7:

79]. То есть говорится об абсолютной зависимости человека от окружающей его действительности. Соответственно, если изменить среду, то произойдут существенные изменения и в его внутреннем мире. Налицо упрощённый, вульгарно-материалистический взгляд на человека.

Итак, Базаров в диалоге с Одинцовой пропагандирует отдельные идеи революционера-демократа Н. Г. Чернышевского. Таким приёмом, как аллюзия, и подчёркивается связь нигилизма с этим течением в русской общественной мысли второй половины девятнадцатого века, столь очевидная для читателей романа-современников И. С. Тургенева.

3. Третий пример в таблице имеет отношение к разговору Базарова с Аркадием (глава 21).

По мнению Паскаля, «в огромности вселенной человек – такая крошечная точка, что он испытывает скорее страх перед бесконечностью этих пространств, чем восторг от красоты их упорядоченного устройства. Оставшись один на один с мирозданием, человек ощущает свою затерянность в нём и его непроницаемое равнодушие, если не враждебность» [1: 24].

В монологе Евгения возникает образ узенького местечка, занимаемого человеком. Небольшой монолог тургеневского героя как бы отражает высказывание Паскаля. Но вывод Базарова («А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки!») никак не соответствует позиции

французского философа. Если человек из «Мыслей» Паскаля смирился со своим униженным положением, то Базаров не способен на смирение, о чём свидетельствует и экспрессивность его речи, выраженная при помощи разговорной лексики, синтаксического параллелизма, восклицательных интонаций («Что за безобразие! Что за пустяки!» [7: 119]).

Так и напрашивается ассоциация с канцоной итальянского поэта 19-го века Джакомо Леопарди «Дрок, или Цветок пустыни» (1836 г.):

...здесь, в степи,
Унылой, вижу я
Сиянье звёзд на чистой сини, в море
Далёком отражённых,
И россыпь искр, объяввших пустоту
Небес блестящим кругом.
Когда на них я устремляю взгляд,
Мне кажется, горят
Там точки, хоть в действительности точка —
Земля с её морями
В сравненье с ними, так они огромны:
Не только человек
Неведом им, но шар
Земной, где он затерян; и когда
Созвездья созерцаю, в беспредельном
Затерянные мраке,
Что кажутся туманом нам, откуда

Ни люди, ни земля неразличимы,
Ни множество всех наших звёзд, а с ними
И солнце золотое
Иль выглядят, как их
Отсюда видим мы —
В тумане точкой света, —
О род людской, каким
Ты выглядишь в моих глазах!

Перевод А. Наймана
[3: 154]

Нельзя не обратить внимание на то, что объединяет строки Леопарди со строками Паскаля и Тургенева: во всех трёх случаях человек выглядит ничтожным по сравнению с безграничным космическим пространством. Но принципиально важно подчеркнуть и своеобразие произведения итальянского поэта, в котором идёт речь об относительности представлений о реалиях мира: то, что кажется огромным, гигантским, на фоне другой пространственной сферы превращается чуть ли не в точку. Главное, какое положение занимаешь в пространстве, откуда смотришь на объект. Поэтому точкой может быть и человек, и земля, и дальняя звезда. Но и в этом случае ничтожность человека перед лицом вечности для поэта неоспорима!

4. Страдание Василия Ивановича передаётся прежде всего через портрет: «пылающее, перекошенное лицо», кулак, грозящий, видимо, Богу. Портретная характеристика Иова

тогда, когда он произносит свою гневную речь, отсутствует. Но в Книге Иова раскрывается психологическая реакция трёх друзей Иова, только что *увидевших* его: «И, подняв глаза свои издали, они не узнали его; и возвысили голос свой, и зарыдали; и разодрал каждый верхнюю одежду свою, и бросали пыль над головами своими к небу».

Конечно, гневное восклицание Василия Ивановича, предельно краткое, восклицание, отражающее мгновенный душевный порыв (неспроста в тексте его исступление названо внезапным), далеко от пространного монолога Иова, композицию которого определяет символика света и тьмы: «Я говорил, что я возропщу, – хрипло кричал он, с пылающим, перекошенным лицом, потрясая в воздухе кулаком, как бы грозя кому-то, – и возропщу, возропщу!».

В монологе библейского персонажа эти символы взаимодействуют: во-первых, в нём речь идёт о гибели света, то есть дня, когда родился Иов («День тот да будет тьмою...»; «Да омрачит его тьма и тьма смертная»), во-вторых, создаётся пространственная картина, построенная на сочетании света и тьмы («На что дан свет человеку, которого путь закрыт и которого Бог окружил мраком?»).

В библейском тексте монологу Иова предшествует упоминание о том, как сидели с ним друзья «семь дней и семь ночей; и никто не говорил ему ни слова, ибо видели, что страдание его весьма велико». Следовательно, ни о каком мгновенном душевном порыве говорить не приходится. Сло-

во Иова отражает устойчивое психологическое состояние, в нём ощутима определённая логика. По сути дела, в Книге Иова создаётся условная ситуация: назначение речи главного персонажа прежде всего идеологическое, а не психологическое. И неудивительно, что позднее она находит своеобразное отражение в монологах других героев и даже в словах самого Бога, знаменуя собой завязку философско-религиозного спора, составляющего основу неповторимой ветхозаветной «драматургии».

И наконец делается сопоставительный вывод о мотиве тьмы в двух повествованиях: в тургеневском романе тьма («...но полуденный зной проходит, и настаёт вечер и ночь») спасает от несчастий, ибо она – прибежище сна («сладко спится измученным и усталым...») [7: 184], в Книге же Иова Тьма – символ небытия.

5. В заключительной главе романа возникает картина сельского кладбища, где слышится пронзительный голос самого автора, говорящего о «страстном, грешном, бунтующем сердце», о «великом спокойствии «равнодушной» природы, «о вечном примирении и о жизни бесконечной» [7: 188]. Сопоставление этих строк со стихотворением А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» неизбежно подводит нас к выводу о том, что в самом финале романа «рождается мысль о неостановимом цветении жизни, о неизбежной, скорбной и всё-таки прекрасной смене поколений» [2: 81].

Следовательно, писатель выходит за рамки пантрагической модели мира и человека, которая обнаруживается в высказываниях Паскаля, ибо, видя ничтожество человека перед ликом вечности, осознавая всю ужасную неотвратимость смерти, он всё же обнаруживает некую мудрость в неумолимом движении времени.

Итак, эпитет «равнодушная», стоящий перед именем существительным «природа» выделяется кавычками, то есть подаётся как цитата, несомненно, отсылая читателя к пушкинскому стихотворению. Таким способом подчёркивается связь автора (а в последнем абзаце звучит именно его голос и сам текст может восприниматься как лирическое стихотворение в прозе) с определённой культурной традицией, столь ему близкой и дорогой. Словосочетание из религиозного песнопения «жизнь бесконечная» с сохранённой инверсией тем не менее кавычками не выделяется. Видимо, оно воспринимается как знак христианской культуры, лишённый индивидуального авторства.

Тема «равнодушной» природы звучит и в следующих тургеневских цитатах: «Это штука – равнодушная, повелительная, прожорливая, себялюбивая, подавляющая – это жизнь, природа или бог; называйте её как хотите <...> но не поклоняйтесь ей ни за её величие, ни за её славу!» (письмо к П. Виардо от 16 (28) июля 1849 г.); «Мне нет до тебя дела, – говорит природа человеку, – я царствую, а ты хлопочи о том, как бы не умереть» (повесть «Поездка в Полесье», написан-

ная в 1857 г. [6: 130]).

В творчестве позднего И. С. Тургенева обнаруживается сходный взгляд на природу. Например, в стихотворении в прозе «Природа» (1879 г.) природа, показанная в виде величавой женщины в волнистой одежде зелёного цвета с тёмными, грозными глазами, у которой «зычный голос, подобный лягузу железа», на вопросы лирического героя «О чём твоя дума? Не о будущих ли судьбах человечества размышляешь ты? Не о том ли, как ему дойти до возможного совершенства и счастья?» отвечает: «Я думаю о том, как бы придать бо́льшую силу мышцам ног блохи, чтобы ей удобнее было спастись от врагов своих. Равновесие нападения и отпора нарушено... Надо его восстановить». На недоумевающую фразу «Но разве мы, люди, не любимые твои дети?» она реагирует так: «Все твари мои дети, и я одинаково о них забочусь – и одинаково их истребляю» [8: 164].

Отметим даты создания соответствующих текстов: 1849 г., 1857 г., 1862 г., 1879 г. Они доказывают, что взгляд Тургенева на «равнодушную» природу с течением лет не изменялся.

Но вернёмся к интертекстуальности, которая способствует углублению философского содержания романа: фиксируется преграда, отделяющая представителей разных поколений, «отцов» и «детей»; раскрывается вульгарно-материалистический взгляд на человека, характерный для нигилистов; показывается ничтожность человека перед лицом вечности,

который, тем не менее, не хочет и не может смириться со своим униженным положением; звучит тема противостояния высшей силе; формулируется мысль о природе, всё подчиняющей своим законам, и примирении, гармонии как основе вечной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Ю. А. Мысли о главном // Паскаль Б. Мысли. – М., 1995.
2. Качурин М. Г. О единстве в школьном изучении произведений И. С. Тургенева // Тургенев в школе: Пособие для учителя. – М., 1981.
3. Леопарди Д. Избранные произведения. – М., 1989.
4. Паскаль Б. Мысли. – М., 1995.
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в одном томе. – М., 2017.
6. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Т. 5. – М., 1980.
7. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Т. 7. – М., 1981.
8. Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в двенадцати томах. Т. 10. – М., 1982.

Интертексты в лирике А. С. Кушнера

Нередко новый текст представляет собой своеобразную вариацию на тему, заявленную и убедительно раскрытую в тексте исходном (претексте).

Сопоставим пушкинское «Желание славы» (1825 г.) [3: 232–233] со стихотворением А. С. Кушнера «О слава, ты так же прошла за дождями...» (1974 г.) [2: 144–145]. В стихотворении А. С. Пушкина раскрывается тяжелейшее психологическое состояние лирического героя, узнавшего о том, что его возлюбленная предпочла другого. И сейчас он охвачен лишь одним стремлением: «Желаю славы я, чтоб именем моим // Твой слух был поражён всёчасно, чтоб ты мною // Окружена была, чтоб громкою молвою // Всё, всё вокруг тебя звучало обо мне...»

В стихотворении А. С. Кушнера совсем другая атмосфера: «на юг улетела последняя птица», «зима настаёт», «последний ушёл из Невы теплоход», «снежок выпадает на горod туманный», «замёрз на афише концерт фортепьянный», «последняя рифма стучится в висок». Атмосфера энтропии, умирания: упоминание о зиме здесь столь уместно! А что собой представляет прощание? Это прощание без слов, односложное, сухое. Итог отношений ассоциируется у поэта с музыкой, которая «медленно выйдет из слуха», а музыка в свою очередь сравнивается с водой, выходящей из ушей

после купанья, а также с «маленьким, тёплым, щекотным ручьём» (точные физиологические детали). Освобождение от музыки – освобождение от любви, от прошлого, возвращение к которому невозможно. И главное – спокойствие, так контрастирующее с волнением пушкинского лирического героя: «Что я, где я? Стою, // Как путник, молнией, постигнутый в пустыне, // И всё предо мной затмилось!»

Знаком спокойствия является равнодушие к тому, чем охвачен пушкинский лирический герой: «О *слава*, ты так же *прошла* за дождями, / Как западный фильм, не увиденный нами, / Как в парк повернувший последний трамвай, – Уже и не надо. Не стоит. Прощай!»; «Нас больше не мучит *желание славы*, / Другие у нас представленья и нравы...» Потрясает сам характер сравнений того, что случилось в сознании и душе современного человека, с реалиями бытовой, повседневной жизни. Кажется, что в последней восторжествовало прозаическое начало. Иначе говоря, стихотворение А. С. Кушнера, вполне осознанно отталкивающегося от пушкинского стихотворения, которое было написано в первой четверти позапрошлого столетия, раскрывает психологический мир современного человека, далёкого от страстей, бешеных порывов, индивидуалистических реакций на случившееся. Действительно, мир замёрз: «Замёрз на афише концерт фортепьянный». Если замёрз фортепьянный концерт (какой точный и необычный образный ход!), то в самом мире нет музыки, нет красоты, нет подлинной жизни, а есть лишь

её унылая имитация.

Как это стихотворение органично вписывается в историко-литературный контекст конца шестидесятых – семидесятых годов!

Как мы видим, тема желания славы в стихотворении А. С. Кушнера подаётся в совсем другом ракурсе, трансформируясь чуть ли до неузнаваемости.

От стихотворения А. А. Фета «На стоге сена ночью южной...» [4: 288] можно перекинуть мостик к стихотворению А. С. Кушнера «Сток» [2: 88–89], у которого обнаруживается следующий эпиграф: «На стоге сена ночью южной // Лицом ко тверди я лежал».

Содержание фетовского стихотворения 1857-го года определяет ситуация «человек и небо». Причём лирический герой, находясь на земле, одновременно существует в ином пространственном измерении («Земля, как смутный сон немая, // Безвестно уносилась прочь...»). Земной мир постепенно исчезает, поэтому он не может быть соотнесён со смутным сном – и человек остаётся один на один с миром космоса. То есть происходит медленное освобождение его от земного. Встречающегося в начале стихотворения пространственного контраста уже нет.

В стихотворении Фета звучит мотив движения. Во-первых, слившись с миром космоса, лирический герой теряет чёткое представление о субъекте самого движения: «Я ль нёсся к бездне полуночной, // Иль сонмы звёзд ко мне нес-

лись?» Во-вторых, граница между движением и покоем весьма относительна: «Казалось, будто в длани мощной // Над этой бездной я *повис*. // И с замираньем и смятеньем // Я взором мерил глубину, // В которой с каждым я мгновеньем // Всё невозвратнее *тону*». Воистину лирический герой Фета выходит за границы обычного, земного восприятия и понимания действительности, он оказывается в иной «системе координат».

Эта мысль получит своё развитие в стихотворении 1876-го года «Среди звёзд» [4: 105], в котором знание о мире вечности, знание точное, чуть ли не математически выверенное, резко контрастирует с пониманием, основанным не на рационалистическом подходе, а на живом, полном поэзии и фантазии восприятии космоса: «Но лишь взгляну на огненную книгу, // Не численный я в ней читаю смысл». Именно такое восприятие ночного неба позволяет человеку приблизиться к миру вечности, а вечность выводит его из душного мира земной тьмы и растворяет его душу в отрадном мире света.

Если Фет ограничивается обобщёнными и предельно краткими характеристиками земного мира, то Кушнер в стихотворении «Сток» проявляет особый интерес к его деталям, характеризует далеко не романтическим способом. Поэт подробнейшим образом пишет о том, что полностью отсутствует у Фета, – о стоге сена: «Я боком встал, плечом повёл, / Так он колосся и кусался», «Он горько пахнул и дышал, // Весь колыхался и дымился», «Ползли какие-то жучки // По

рукавам и отворотам», «Я гладил пыль, // ласкал труху».

И самое главное: если лирическому герою Фета становится доступным контакт с миром вечности, гармонизирующий его душевное состояние, то лирический герой Кушнера не может пробудить в себе романтическое настроение, ибо его охватывает безграничный страх, парализующий волю: «И голый ужас, без одежд, // Сдавив, лишил меня движений. // Я падал в пропасть без надежд, // Без звёзд и тайных утешений»; «И в целом стоге под рукой, // Хоть всей спиной к нему прижаться, // Соломки не было такой, // Чтоб, ухватившись, задержаться!» Причём отдельные художественные детали, отличающиеся натурализмом, являются знаками сильного волнения: «Чесалась потная рука, // Блестела мокрая рубаха».

Вместо возвышенного состояния души сковывающий страх, неприятные физиологические ощущения. Вместо звёзд дрожащего «хора светил», «живого и дружного», «ополоумевшие» облака, «серые от страха». Кажется, что окружающий мир – отражение лирического героя, его дисгармоничного состояния.

А. С. Кушнер поставил эпиграфом к своему стихотворению «Потому-то и лебеди нежные...» [2: 543] строчку И. Ф. Анненского «Облака, мои лебеди нежные!..»

Само стихотворение современного поэта не противоречит эпитету «нежные», являющемуся определяющим у И. Ф. Анненского, хотя акцент в нём делается совсем на другом, если

можно так выразиться, на психологической драме, ибо облакам «хочется быть не похожими ни на что», ведь они тяготеют теми земными формами, которые постоянно воспроизводят (снежными вершинами, двугорбыми верблюдами, крышкой концертного рояля, зубчатой кремлёвской стеной, крахмальной манишкой поэта, шкатулкой, паклей, ватой). Причём этот перечень можно продолжать до бесконечности, ведь земная жизнь так многообразна.

В стихотворении И. Ф. Анненского «Облака» [1: 103], откуда взята поэтическая строчка, сами облака непосредственно соотнесены с настроением лирического героя и при этом не теряют поэтического очарования: «Только под вечер в облаке розовом // Будто девичье сердце забрезжится», «Безнадёжно, полосками тонкими, // Расплываясь, друг к другу всё тянетесь...», «А вы всё надо мною, ревнивые, // Будто плачете дымчатым таяньем...». Эта пейзажная картина проникнута человеческими чувствами. Насколько всё это далеко от атмосферы, создаваемой А. С. Кушнером: в его лирической миниатюре признак, на основе которого небесное приближается к земному, подчёркнуто материален, прозаичен. Даже сам повтор соединительного союза, кстати, занимающего и анафорическую позицию, и позицию в середине поэтической строки, делает интонационный рисунок монотонным, заунывным (во второй же строфе разделительный союз, повторяющийся в начале четырёх соседних строк, усиливает это ощущение). Обращает на себя внимание и эпитет

А. С. Кушнера «стерильные». Несомненно, это слово несёт в себе оценочный смысл, близкий к ироническому.

«Психологическая подача» реалий небесного мира присутствует и у того и у другого поэта, но назначение её в каждом конкретном случае индивидуальное, своеобразное.

Тексту стихотворения А. С. Кушнера «Ветвь» [2: 243–244] предшествует следующая строка И. Ф. Анненского: «Но сквозь сеть нагих твоих ветвей». Читая произведение современного автора, мы как бы видим среди слепящих снегов «ветвь на фоне дворца с неопавшей листвой золочёной». Но самое главное здесь ассоциация поэта: ветвь кажется ему рукотворной, «жёстко к стволу пригвождённой», и, по его мнению, она ничем не отличается «от многолетних цветов на фасаде», «от гирлянд и стеблей на перилах», от «узорных дверей». Причём ассоциация с вещным миром ни в коей мере не лишает ветвь поэтического очарования, ибо в центре внимания оказываются результаты художественной, творческой деятельности человека.

Во второй строфе стихотворения этот ассоциативный ряд получает продолжение: «Ветвь на фоне дворца, пошурши мне листочком дубовым, // Помашки, потряси, как подвеской плафон, побренчи, // Я представить боюсь, неуместным задев тебя словом, // Как ты бьёшься в ночи». Лирический герой сравнивает ветвь с подвеской плафона и тут же обращается к ней так, как можно обратиться к живому существу, за душевное состояние которого (слишком велика опасность

его мук, страданий) переживаешь с особой силой. И далее психологический ракурс подачи образа становится ещё более очевидным: ветвь «похожа на тех, кто живёт, притворяясь железным // Или каменным, боль не давая почувствовать нам». Как мы видим, опредмечивание образа, имеющего непосредственную связь с миром природы, приобретает глубоко психологический смысл: речь идёт о несоответствии внутренней жизни внешней, о некоем зазоре, свидетельствующем о силе духа, силе характера. Эпитеты «железный», «каменный» в этом контексте приобретают символический смысл.

И далее тема мужества получает развитие: «Но зимой не уроним достоинство тихое наше // И продрогшую честь». Симптоматично следующее: поэт употребляет личное местоимение множественного числа, то есть меняет число, ибо относит эту ветвь и самого себя к одному и тому же миру.

Принципиально важна и пушкинская тема, присутствующая в стихотворении: созерцая мир, поэт представляет «царскосельского поэта с гимназической связкой тетрадей и трилистник его золотой». То есть сам лирический герой, ветвь, которой посвящено стихотворение, входят в общее культурное пространство, освящённое именем Пушкина и столь близкое, дорогое Анненскому (вспомним его биографию и творчество).

«Опредмечивание» образа, встречающегося у И. Ф. Анненского, помогает А. С. Кушнеру, как это ни парадоксаль-

но, в развитии психологической темы, не лишает его поэтичности и тем более не разрушает его смысловое ядро.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. Ф. Избранные произведения. – Л., 1988.
2. Кушнер А. С. Избранное. – М., 2005.
3. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в одном томе. – М., 2017.
4. Фет А. А. Стихотворения. – М., 2012.

Лирическая поэзия: типологические связи на образно- тематической и жанровой основе

«Разуверение» Е. А. Баратынского и «Романс» Д. В. Давыдова. Опыт сопоставительного анализа

При типологическом подходе в центре внимания оказываются те литературные произведения, общие черты которых не обусловлены воздействием одного из них на другое.

При поверхностном сопоставлении стихотворений Е. А. Баратынского [7: 71] и Д. В. Давыдова [6: 104] «Разуверение» и «Романс» может показаться, что они очень похожи.

Так и бросается в глаза то, что первые двенадцать строк того и другого стихотворения содержат в себе отрицание, упорно фиксирующее позицию лирического героя, не желающего возвращения в прошлое. Ощущение усталости от любви передают глаголы в повелительном наклонении, употребляемые с частицей НЕ: *не искушай, не множь, не заводи, не тревожь – не пробуждай, не возвращай, не повторяй, не воскрешай, не раздражай.*

Нельзя не отметить и следующее: глаголы с отрицательной частицей активно употребляются в начале поэтических несомненно, способствует их интонационному и смысловому усилению.

Завершаются стихотворения синтаксическими конструкциями совсем другого типа: глагол-сказуемое, стоящий в форме повелительного наклонения, утверждает определённое психологическое действие, а не отрицает его: «Забудь бывалые мечты» – «Сорви покров долой!..»

Утверждение, сменяющее цепочку отрицаний, содержит в себе энергию вывода, итога, и в этой речевой ситуации особую значимость приобретают те фразы, которые оказываются рядом: «Я сплю, мне сладко усыпление», «В душе моей одно волненье, // А не любовь пробудишь ты» – «Мне легче горя своеволие, // Чем ложное холонокровье, // Чем мой обманчивый покой». Они со всей неизбежностью фиксируют то психологическое состояние, которое кажется лирическому герою единственно возможным.

Как известно, лирические тексты, построенные в жёстком соответствии с общей логической формулой, могут передавать разное жизненное содержание. Актуален ли этот тезис для нашей ситуации?

Если мы обратимся к первому элементу оппозиции «отрицание – утверждение», то неизбежно сделаем вывод о сходном психологическом содержании, обнаруживаемом в первой части каждого стихотворения: лирический герой не хо-

чет возвращения в мучительное прошлое. Знаками несчастной любви могут быть названы такие слова и словосочетания, как *больной* (у Баратынского), *раны живые*, *мука жизни* (у Давыдова).

Но что утверждается в финале стихотворений?

В произведении Баратынского утверждается состояние дремоты, сна, «усыпления». Именно в отрыве от жестокой реальности – спасение, блаженство («мне *сладко* усыпление»).

Так и напрашивается ассоциация со стихотворением М. Ю. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...» [8: 85–86], написанным намного позднее, в 1841 году: уставший от жизни лирический герой жаждет сна. Причём этот сон может восприниматься как земное воплощение рая: «Я б желал навеки так заснуть, // Чтоб в груди дремали жизни силы, // Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь, // Чтоб, всю ночь, весь день мой слух лелея, // Про любовь мне сладкий голос пел...» Образ вечно зеленеющего дуба завершает эту картину. Наречия *навек* и *вечно* характеризуют состояния человека и природы, в которых обнаруживается общее. Возвращения в привычную реальность не будет.

Однородные придаточные степени действия с дополнительным значением цели (их четыре) и передают атмосферу рая. Причём не только на лексико-семантическом уровне. Имеется в виду ритмико-интонационный рисунок последних двух катренов, как бы фиксирующий вздохи человека

там, где в начале соседних поэтических строк употребляется союз *чтобы*, который занимает позицию анафоры и употребляется в усечённом виде, а последнее не может не влиять на его произношение: оно становится более отчётливым и даже резким.

Иначе говоря, последние два катрена – о жизни, у которой есть ритм, есть дыхание, а поэтому мы не можем утверждать, что в конце лермонтовского стихотворения восторжествовала мечта, в которой нет места для жизни. Просто речь идёт о жизни другого порядка, но никак не об энтропии.

Баратынский, пишущий о сне, очень краток, и на основе текста его стихотворения характеризовать содержание сна очень сложно, так как легко войти в сферу фантазий, предельно далёких от художественного мира элегии. Но принципиально важно то, что и Баратынский, и Лермонтов противопоставляют сон земному, посюстороннему миру, обрекающему человека с возвышенными порывами на душевные страдания. Нельзя не отметить и следующее: если в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...» желаемый сон подаётся в экзистенциальном ракурсе и не может не восприниматься читателем как совершенно особое состояние, на котором отпечаток вечности (универсальность, будучи приметой художественного мышления Лермонтова, напоминает о себе и здесь), то в «Разуверении» обнаруживаются абстрактные знаки психологического состояния, уже ставшего реальностью (герой *уже* спит, что не следует воспринимать бук-

важно, и отнюдь не жаждет пробуждения), знаки, не включающие читательское сознание в сферу возвышенного, подлинно поэтического (в философском смысле этого слова).

Масштаб разный, просто несопоставимый, что не удивляет, ведь лирический герой Баратынского не верит в любовь, а лирический герой Лермонтова хочет слышать сладкий голос, поющий о любви!

Итак, стихотворение Баратынского о разочаровании. Именно эта эмоция может быть названа темой романтической элегии.

Остановимся подробнее на имени существительном *разуверение*, которое стало названием произведения.

С. Г. Бочаров, рассматривая любовные элегии Е. А. Баратынского 1820–1823 гг., пишет: «Он разошёлся со счастьем, любовью, своей героиней – *во времени*. Нет измены, неразделённой любви, разлуки – нет вообще никаких сюжетных мотивировок, есть только ход времени, в котором «с возвратом нежности твоей» совпадает моё охлаждение. Эта ситуация несовпадения, разминовения, разобщения чувств во времени – основная в элегиях Баратынского. Это движение *разво времени* – основное сюжетное и смысловое движение. И оно приносит *раз-уверение* как основное лирическо-философское состояние» [2: 83].

Необходимо обратить внимание и на суффикс отвлечённых существительных – *ений*, образованных от глагола. Л. Я. Гинзбург отмечает следующее: в стихотворении

Е. А. Баратынского 1822-го года «Поцелуй» сквозной рифмовкой связаны пять слов (*воображение, впечатление, наслаждение, пробуждение, изнеможение*), которые обозначают некую душевную способность, состояние или процесс. «Каждое из них вполне приемлемо для замкнутого элегического словаря, но звучат они здесь иначе. Динамика пятикратной рифмы, синтаксическая и морфологическая однородность выделяют их, изолируют. Свободные от метафорических связей, от эпитетов, эти слова приобретают особую смысловую обнажённость. Привычное становится заметным, условное – реальным. Усиленное замыкающей рифмой слово *изнеможение* – уже не элегический «сигнал», но точное обозначение душевного и даже физического состояния» [4: 75–76]. Отметим, что речь идёт о варианте знакомого нам суффикса отглагольных существительных.

Такие существительные входят и в художественное пространство характеризуемой нами элегии 1821-го года, на что также обращает внимание Л. Я. Гинзбург: «Я сплю, мне сладко *усыпленье*; // Забудь бывалые мечты: // В душе моей одно *волненье*, // А не любовь пробудишь ты». К этой группе относится и существительное, давшее название элегии.

Теперь вспомним о финале стихотворения Давыдова, столь необычном, непредсказуемом, невольном вызывающем ассоциацию с поэтикой эпиграммы, в которой концовка и содержит в себе смысл произведения, неожиданно раскрывшийся читателю: вдруг оказывается, что лирическому герою

чуждо *«ложное холоднокровье»* и не нужен *«обманчивый покой»*, ибо, по его мнению, *«легче горя своеволие»*.

Создаётся ощущение, что лирический герой делает для себя психологическое открытие, которое может быть названо спасительным. Причём оно не претендует на универсальность, а имеет отношение только к нему самому (*«Мне легче горя своеволие»*). Но в то же время не даёт покоя разделительный союз *иль*, имеющий альтернативное значение. Возникают вопросы: а уверен ли в справедливости итоговых суждений лирический герой? может быть, они отражают лишь душевное состояние, отличающееся неустойчивостью, спонтанностью? Может быть, его завораживает сама парадоксальная логика, заключающаяся в итоговой фразе, логика, красиво, даже эстетично маскирующая нечто противоположное высказанному? Тогда концовка стихотворения всего лишь словесная игра.

Важно то, что появляется цепочка вопросов, как бы противостоящая той ясности, определённости, которая кажется художественной реальностью на первом этапе осмысления финальной части стихотворения. За всем этим стоит психологическая сложность, объёмность лирической ситуации.

Как мы видим, финальные катрены стихотворений Баратынского и Давыдова существенно отличаются друг от друга.

Неизбежен разговор и о лирическом сюжете.

Гегель писал: «Вообще говоря, ситуация, в которой изображает себя поэт, не обязательно должна ограничиваться

только внутренним миром как таковым – она может явиться и как конкретная, а тем самым и внешняя целостность, когда поэт показывает себя как в субъективном, так и в реальном своём бытии» [3: 501]. Обобщения Гегеля – теоретическая основа определения лирического сюжета, которое даёт В. А. Грехнёв: «Но именно там <...> где внешняя ситуация, несущая в себе неповторимый и особенный ракурс на событие или драматически насыщенное жизненное положение, сливается с внутренней ситуацией и слияние это пронизывает животворный ток лирического переживания, именно там и возникает, нам думается, явление лирического сюжета» [5: 165].

Отметим, что ситуация, определяющая лирический сюжет стихотворений Баратынского и Давыдова, может быть названа синкретической, ибо она одновременно и внешняя, и внутренняя.

В каждом из них, конечно же, на первом плане психологическое состояние лирического героя, что уже позволяет говорить о внутренней ситуации.

А что свидетельствует о ситуации внешней?

В произведениях присутствует некий субъект (объект), который воспринимается лирическим героем как сила, способная пробудить в нём прошлое, ассоциирующееся с душевными муками, страданиями. А его задача – оградить себя от прошлого. Форма обращения к кому-либо (чему-либо) автоматически переключает внутреннюю ситуацию во внеш-

нюю.

Нежелательность искушения в стихотворении Баратынского обосновывается и нынешним состоянием лирического героя, и его возможным будущим (своеобразный мысленный эксперимент, отвечающий на вопрос: что будет, если..?).

Но само обоснование точки зрения – это реплика в диалоге, развёрнутая до объёма монологического высказывания. Причём в рамках каждого восьмистишия присутствует и непосредственное обращение к Я другого человека (глаголы в форме повелительного наклонения, предостерегающие от совершения нежелаемого действия), и характеристика собственного Я (*чужды, не верю, не верую, не могу предаться раз изменившим сновиденьям, дремота, сплю, сладко усыпление*). Но обнаруживается и серьёзное отличие второго восьмистишия от первого: в его заключительную часть всё же входит глагол в форме повелительного наклонения *забудь*, не имеющий при себе отрицательной частицы, чего мы не видим в первом четверостишьи, – и моделируется печальное будущее, которое станет реальностью в том случае, если возлюбленная не последует его советам («В душе моей одно волненье, // А не любовь пробудишь ты»). Следовательно, налицо художественная логика развития, движения вперёд.

Стихотворение Давыдова тоже представляет собой обращение. Только сразу же возникает вопрос: к кому или чему? Можно предположить, что перед нами обращение ... к ро-

мансу, который способен пробудить в человеке *безумства, исступления, мимолётные сновидения, муку жизни, напасти, тревоги страсти, живые раны*

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.