





ТАМАРА СИЛЬМАН

Заметки о лирике



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ

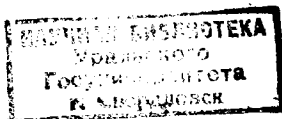
1977

«Заметки о лирике» — теоретическое исследование, посвященное актуальным и существенным вопросам лирической поэзии как жанра. Автор рассматривает семантическую структуру лирического стихотворения, соотношение в лирике познавательного и эмоционального начала, соотношение лирического обобщения и действительности, особое восприятие и изображение в лирике предметного мира, роль звуковой стихии. Книга построена на материале русской и зарубежной поэзии и будет интересна не только специалистам, но и многочисленным любителям поэзии.

© Издательство «Советский писатель», 1977 г.

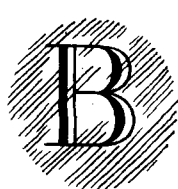
816923

С 70202—034 368—77
083(02)—77



1. СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

1



Всякий род словесного искусства (эпос, драма, лирика) характеризуется особой спецификой своего смыслового движения, особой семантической структурой, представляющей собой некую обобщенную модель на фоне бесконечного числа отличающихся друг от друга конкретных произведений.¹

Сразу оговоримся, что выдвигаемая нами здесь модель не универсальна, не покрывает всего многообразия конкретных типов смыслового построения лирических стихотворений. Но все же она представляется нам исключительно важной, как бы ключевой формой, установление которой может помочь и лучшему пониманию других структур лирического стихотворения — в их сходстве и в их различии.

Для лирики, в отличие, например, от эпического повествования (роман, новелла), характерно вовлечение в сферу изображения лишь тех элементов действи-

¹ Ср. у В. М. Жирмунского: «В произведении словесного искусства мы можем, конечно, как и в практической речи, и в большей степени, чем в практической речи, говорить о построении самого содержания, о тематической композиции» (В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. — В его кн.: «Теория стиха». Л., 1975, стр. 436). См. также у Ю. Тынянова: «Законы развития сюжета в стихе иные, чем в прозе» (Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, стр. 170).

тельности, которые важны для точки зрения лирического героя, и притом в непосредственной связи с сюжетом данного стихотворения.

Внутренним движущим импульсом всякой подлинной лирики, ядром ее семантической структуры является момент постижения лирическим героем (самим поэтом или созданным им лирическим «я» — в данном случае несущественно, поскольку речь идет о законченном произведении, а не об истории его создания) того или иного явления или события, составляющего определенную веху в некой индивидуальной душевной биографии.

Лирическое стихотворение — как тематически, так и в своем построении — отражает при этом особое, предельно напряженное состояние лирического героя, которое мы назовем «состоянием лирической концентрации»¹ и которое уже в силу своей природы, «по заданию», не может быть длительным. Лаконизм высказывания есть, таким образом, одно из существеннейших — никак не внешних, а внутренних — требований, предъявляемых лирическому стихотворению самой его жанровой спецификой.

Однако такая абсолютная краткость, сведение к «мигу постижения» мыслимы лишь в своей имплицитной, не выраженной словами, то есть чисто теоретической, форме. Как только состояние лирической концентрации обрело выявленное вовне словесное выражение, оно перестает быть «мгновением». Словесное высказывание протекает во времени — и здесь основа противоречивости и внутренней напряженности лирического жанра как рода искусства: с одной стороны, органически присущая лирике предельная краткость, стремление не выходить за пределы «заданного» состояния, а отсюда в иных случаях и трудная доступность, видимая «алогичность» связей, понятность только «для себя» (то есть для лирического «я», а в конечном счете для поэта); с другой стороны, стремление

¹ Гегель говорит в сходном контексте о «сердечной концентрации» (*Konzentration des Herzens*) — см.: G. Fr. W. Hegel. *Aesthetik*. Berlin, 1955, S. 1009. В другом месте Гегель упоминает о «концентрированной душевной настроенности» (*konzentrierte Stimmung des Gemüths*) (там же, стр. 1017).

к известной описательности, к коммуникативной оформленности, к художественной выявленности и выраженности «для всех».

Изображая краткий, но напряженно-существенный, весьма содержательный момент душевной жизни человека, лирическое стихотворение вместе с тем обычно дает хотя бы в минимальной степени доступное пониманию изображение этого момента, нечто напоминающее экспозицию и, далее, разработку намеченной темы, какие-то конкретные подробности, которыми по мере развития лирического сюжета обрастает абстрактное лирическое «я». ¹ Короче говоря, оно должно обладать минимумом коммуникативности, для того чтобы существенность переживаемого момента, с одной стороны, была подготовлена хотя бы какими-то эмпирическими подробностями, а с другой — чтобы художественно аргументированной, осязаемой оказалась значительность выводимого из этих подробностей итога.

В связи с этим лирическое стихотворение, говоря самыми общими словами, распадается на две части — эмпирическую и обобщающую. Они могут быть неравны по своему размеру и значению, ибо чаще всего первая, эмпирическая, часть объемнее, в то время как вторая, обобщающая, принципиально значительнее, но короче. Лирический герой как бы еще раз — в последний раз! — окидывает взором эмпирическую сторону событий, чтобы постигнуть и ощутить их суть, что и дает себя знать в известном смысловом «толчке», сдвиге в конце стихотворения (так называемой пунанте).

Вся эта сравнительно большая программа стремится к осуществлению в самых жестких рамках минимума текстового пространства, в величайшей тесноте и «скученности» (вспомним формулу Тынянова: «Теснота стихового ряда» ²).

¹ Ср.: Т. И. Сильман. Синтактико-стилистические особенности местоимений. — «Вопросы языкознания», 1970, № 4, стр. 86.

² Ю. Тынянов. Указ. соч., стр. 66 и сл. Впрочем, эта теснота, естественно, оборачивается и особой широтой. Так, именно невозможность в стихе скороговорки придает полную значимость паузам, когда они в стихе даны. И столь же естественно, что тес-

Возьмем для примера одно из самых коротких известных нам стихотворений, принадлежащее итальянскому поэту Джузеппе Унгаретти, размером равное одной стихотворной строке. Стихотворение это входит в цикл, посвященный памяти сына поэта, умершего в детском возрасте:

И я люблю тебя, люблю тебя, и это нескончаемое
страдание!...¹
(Из цикла «День за днем»)

Невзирая на предельный лаконизм, стихотворение все же явно распадается на две части — эмпирическую и обобщающую. В первой говорится о самом факте любви, что на уровне эмпирии эмоционально усилено повтором: «И я люблю тебя, люблю тебя...» Во второй части дается обобщение, притом двоякое: с одной стороны, эпитетом «нескончаемый» формулируется то, что в первой части дано было в эмпирическом плане, а, кроме того, само чувство любви квалифицируется как страдание.

Следует особо подчеркнуть, что попавшие в стихотворение скупо отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько «излучаются» в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения все тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно,

нота стихового ряда оборачивается и весомостью, полноценной отяжеленностью слов, особенно когда они становятся средоточием смысловых и звуковых звеньев в общем разворачивании лирического стихотворения. Но об этом подробнее см. в очерке «Мысль — образ — чувство — звук».

¹ «E t'amo, t'amo, ed è continuo schianto!...» («Giorno per giorno»). Здесь и далее в тех случаях, когда имя переводчика не указано, перевод стихов выполнен автором книги. Часть этих переводов, ранее уже опубликованных, дается здесь в несколько переработанном виде. Оригиналы переводов, анализируемых в книге, см. в приложении (стр. 206—217).

через переживания героя, который, с точки зрения перспективы изображения, находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации.

Назовем эту точку сюжетного развития стихотворения «основной точкой отсчета».

Анализируя самые различные стихотворения, мы увидим, что поэт, рассылая свои проекции-излучения во времени и в пространстве в самых различных направлениях, иначе говоря, изображая различные события, предметы, различных людей в настоящем, прошедшем и будущем со своей формально несдвигаемой, фиксированной точки зрения, проявляет постоянное стремление каждый раз после изображения тех или иных фактов или явлений возвращаться к «себе», то есть к «теперь», к «здесь», к своему собственному «я», к однажды намеченной им для данного стихотворения точке отсчета.¹

Поэтому, хотя «точка отсчета» для каждого поэта и для каждого стихотворения глубоко индивидуальна, общий принцип подвижного соотношения между различными пространственно-временными планами и фиксированной точкой отсчета все же может считаться для лирики постоянным.

Таким образом, самая общая формула лирического стихотворения рисуется в следующем виде: оно состоит из двух частей, эмпирической и обобщающей (обобщение может быть и не высказано, но оно подразумевается), причем в центре его, в некоей постоянной для данного стихотворения точке, находится лирический герой, аккумулирующий в своем внутреннем мире протекание лирического сюжета. Время протекания лирического сюжета заменено, таким образом, в стихотворении временем его переживания, точно так

¹ В этом корень различий между лирическими стихами и лирической прозой — эпистолярным или дневниковым жанрами, где повествуемое «я» не стоит на месте, а как бы движется рядом с развивающимися во времени событиями, чего совсем нет в лирике. «В стихе время совсем неощутимо», — говорит Ю. Тынянов (Ю. Тынянов. Указ. соч., стр. 171).

же как стихотворение непосредственно передает не самый сюжет, а переживание этого сюжета лирическим «я»,¹ почему оно в идеале и способно по краткости приближаться к мгновению.

2

После сказанного возникает вопрос: в какой момент развития той или иной ситуации, на какой стадии понимания того или иного события, при какой степени увлеченности, взволнованности или растроганности тем или иным явлением поэт устанавливает свою точку отсчета, иначе говоря, где для данной определенной темы, для данного сюжета кроется решающий момент лирической концентрации, находящий свое объективное выражение в структуре стихотворения? Имеются ли в этой области какие-либо общие закономерности, какие-то основы для выведения «модели жанра», или же тут все предельно индивидуально?

Великие немецкие писатели, классики немецкой эстетической мысли Лессинг и Гете с большой прозорливостью определяли, на какой стадии и в какой момент своего развития явление или событие может с наибольшей художественной эффективностью стать материалом для искусства. Решая в своем «Лаокооне» главным образом проблемы изобразительных искусств, живописи и скульптуры, Лессинг писал: «Таким образом, ясно, что этот единственный момент, а также единственная точка зрения, предоставляемая (художнику. — Т. С.) этим единственным моментом, должны быть выбраны под углом зрения максимальной эстетической выгоды (*fruchtbar genug*)».²

Момент этот, хотя и устанавливаемый Лессингом в данном случае для изобразительных искусств, а не для литературы, не может не заинтересовать нас. Лессинг называет его «*transitorisch*»,³ что означает

¹ Ср.: K. Hamburger. *Die Logik der Dichtung*. 2. Aufl., Stuttgart, 1968, S. 222.

² Lessings Werke. Hrsg. v. Franz Bornmüller. — Bibliographisches Institut, Bd. III, [o.J.], S. 21.

Там же.

«переходный». Иначе говоря, эстетически наиболее плодотворной представляется не конечная точка какого-либо процесса развития, не его вершина, а один из этапов поступательного движения. Связано такое требование с тем, что изобразительному искусству доступно изображение лишь одного мгновения. Это мгновение, превращенное художественным произведением в «вечность», должно давать простор движению мысли и чувства в различных направлениях, не прикрывая их к бесперспективной конечной точке, благодаря чему наше воображение может свободно перемещаться как к началу данного процесса, так и к его завершению.

По-другому, говорит Лессинг, обстоит дело с поэзией (имеется в виду эпическая поэзия, а именно «Энеида» Вергилия), где художник имеет возможность проследить определенное развитие во всей его последовательности, на различных этапах, с самого начала и до конца.¹ Однако Лессинг совсем не касается лирики. Между тем, как вытекает из вышесказанного, в каком-то отношении лирика также является искусством «отображения момента» (момента «постижения истины») и в чем-то ближе стоит к изобразительным искусствам, чем к эпической поэзии. А тем самым и рассуждения Лессинга кажутся нам не столь чуждыми именно лирическому жанру.

В своих эстетических сочинениях Гете, идя по стопам Лессинга, приходит к той же проблеме, решая ее при этом несколько иначе. Он также подчеркивает, что эстетический эффект в значительной мере зависит от умения художника выбрать наиболее подходящий момент для изображения и что момент этот опять-таки должен быть «преходящим» (*vorübergehend*).

Но при этом особенно важной для Гете оказывается совмещенность наиболее существенных этапов развития определенного явления в одной точке. Так, в группе «Лаокоон» скульпторы совместили во времени изображение различных ступеней физического и нравственного страдания человека, показав одновременное, но различное по силе и степени ответного сопро-

¹ Там же, стр. 24—28.

тивления нападение смертоносных змей-чудовищ на отца и двух его сыновей. Тем самым художники исчерпали свою тему в пределах избранного ими мгновения.¹

Если мы вернемся к нашей теме, то должны будем сказать, что и для лирики чрезвычайно важен выбор поэтом той вершинной точки в душевной жизни лирического героя (то есть выбор «основной точки отсчета»), с которой бы в наиболее существенном плане (для данного поэта и для его художественных задач) просматривались наиболее значительные стороны какого-либо явления, процесса, события душевной жизни. Иначе говоря, речь идет и здесь о сюжетной обозримости и совместимости наиболее важных аспектов того или иного предмета лирического изображения. При этом своеобразие поэта скажется, между прочим, и в том, какие стороны предмета будет он полагать наиболее значительными, будет ли он подробен или же скуп в изображении этих сторон, прост или сложен, общедоступен или «зашифрован».

Из сказанного вытекает, что основная точка отсчета навряд ли может совпадать с самым началом какого-либо процесса развития. Но и чисто «результативная», только обобщающая структура возможна лишь при условии большой философской глубины.²

Наиболее благоприятным моментом для основной точки отсчета представляется некое срединное, «переходное» положение, когда яркость жизненно-непосредственного переживания предмета уже способна сочетаться с итоговым постижением его сути.

Мы увидим далее, что в стихах, тема которых нуждается в «историческом» разрешении, то есть в распределении по различным временным пластам, этот вопрос допускает и некоторую дальнейшую конкретизацию. Однако в случаях, когда лирический сюжет укладывается в один какой-либо краткий отрезок, скажем настоящего времени, основная точка отсчета

¹ Ueber Laokoon. Goethes Werke. Hrsg. v. Heinrich Kurz. — Bibliographisches Institut, Bd. XII, [o.J.], S. 174.

² Таково, например, известное стихотворение Тютчева «Природа — сфинкс. И тем она верней...», представляющее собой серию обобщений, нарастающих в своей значительности.

естественнее всего устанавливается там, где в семантическом движении стихотворения, в его тематическом развитии происходит перелом от чувственно-конкретного, единичного к общему, от внешнего к внутреннему, от случайного к закономерному, то есть непосредственно перед моментом «постижения истины».

Классическим примером фиксации этого перелома (в конце стихотворения) является стихотворение Пушкина «На холмах Грузии...»:

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

В других случаях, когда в основе стихотворения лежит не анализ душевного состояния, а, например, постижение поэтом круговорота развития какого-либо явления, основная точка отсчета совпадает опять-таки с переходом от изображения единичного круга развития к формулировке управляющего данным явлением «закона» (также в конце стихотворения). Таково, например, стихотворение К. Ф. Мейера «Римский фонтан»:

Струя взметнулась — и дугой
Низверглась в чаши глубину,
И чаша, вспенившись, другой
Спешит отдать свою волну.
Дар быстротечный получив,
Та третьей шлет избыток свой,
И в каждой заново — порыв
И вновь — покой.

Темой лирического стихотворения может быть любое событие или явление внешнего или внутреннего мира, если оно становится фактом напряженной душевной жизни поэта, вовлекается им в эту жизнь. Таково, например, неожиданное и точное сравнение одного предмета с другим, как бы обнажающее его природу, или же лирический сюжет, построенный на игре

слов, когда «основная точка отсчета» лежит в самом игровом моменте, в столкновении лексических значений либо в переходе одного значения в другое и т. п. Конкретные формы и возможности здесь бесконечны, важно при этом эмоционально мотивированное, глубинное развертывание материала, его вовлечение в одну из тех смысловых структур, о которых шла речь.

Как видим, все эти сложные требования к построению содержания исходят как бы от самого жанра лирики, диктуются его внутренними закономерностями, чем отчасти и объясняется тот сравнительно небольшой процент действительно замечательных, «вечных» стихов на фоне огромной массы более или менее «рядовых», просто хороших стихов даже очень хороших поэтов.

При этом в самом коротком стихотворении, как было уже сказано, может быть заложено самое глубокое лирическое содержание. Мы уже упоминали философскую лирику Тютчева, предельно краткую, афористическую. Здесь можно было бы вспомнить и некоторые стихи Рильке.

Вспомним также, например, издавна бытующий в японской поэзии жанр трехстиший (хокку). Эти стихи, часто, казалось бы, посвященные внешним впечатлениям, на самом деле способны отражать эмоционально-смысловой сдвиг в мыслях и чувствах их создателей (хотя некоторые из них действительно идут не дальше импрессионистских зарисовок). Ограничимся одним только примером:

Как же это, друзья?
Человек глядит на вишни в цвету,
А на поясе длинный меч!

Перевод В. Марковой¹

3

Рассмотрим несколько стихотворений, сюжет которых развивается во времени.

«Основная точка отсчета» в таких случаях — на-

¹ Мукан Кёрай. XVII в. — В кн.: «Японские трехстишия Хокку». М., 1960, стр. 128.

стоящее время, презенс изложения, из нее излучаются воспоминания о прошлом, мечты о будущем; рядом с презенсом «точки отсчета» «течет» настоящее и рождается итоговое обобщение, в то время как непосредственного развития во времени здесь все же не происходит.

При этом, наряду с наиболее естественным расположением временных планов и вытекающим из них обобщением (прошедшее — настоящее — будущее + обобщение), могут встречаться и противоположные модели (будущее — настоящее — прошедшее + обобщение), а также любые их сочетания, усеченные или расширенные.

На основе именно такой усеченной модели (настоящее — будущее + обобщение) строится знаменитое стихотворение Гете «Ночная песнь странника». Перевод Лермонтова точно передает соотношение временных планов:

Горные вершины
Спят во тьме ночной,
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

План будущего, как это большей частью и бывает в подобных случаях, совпадает с выводом, итогом, в то время как основная точка отсчета находится на переломе от настоящего к будущему.

Приведем также пример полной модели (прошедшее — настоящее — будущее + слитное с ним обобщение) в стихотворении неизвестного китайского поэта (IV—VI вв.):

Я тебя провожала
До желтой, унылой косы...
Я вижу, в реке
Воды недостаточно много.
Так пусть мои слезы
Наполнят ее до краев!

*Перевод Б. Вахтина*¹

¹ «Юэфу из средневековой китайской лирики». М., 1969, стр. 75.

В качестве другого яркого примера стихотворения по схеме «прошлое — настоящее — будущее», с центральной точкой отсчета в настоящем, при симметричных небольших экскурсах в прошлое (зачин) и в будущее (концовка), процитируем стихотворение китайского поэта Ли Бо (VIII век н. э.) «Зимним днем возвращаюсь к своему старому жилищу в горах»:

С глаз моих утомленных
Еще не смахнул я слезы,

Еще не смахнул я пыли
С чиновничьего убора.

Единственную тропинку
Давно опутали лозы,

В высоком и чистом небе
Сияют снежные горы.

Листья уже опали,
Земля звенит под ногою,

И облака застыли
Так же, как вся природа.

Густо бамбук разросся
Порослью молодою,

А старое дерево сгнило —
Свалилось в речную воду.

Откуда-то из деревни
Собака бежит и лает.

Мох покрывает стены,
Пыльный, пепельно-рыжий.

Из развалившейся кухни —
Гляжу — фазан вылетает,

И старая обезьяна
Плачет на ветхой крыше.

На оголенных ветках
Молча расселись птицы,

Легла зверовая тропка
Возле знакомой ели.

Книги перебираю —
Моль на них шевелится,

Седая мышь выбегает
Из-под моей постели.

Надо правильно жить мне,
Может быть, мудрым буду?

Думаю о природе,
Жизни и человеке.

Если опять придется
Мне уходить отсюда —

Лучше уйду в могилу,
Сгину в земле навеки.

Перевод А. Гитовича

В этом стихотворении бросается в глаза чрезвычайная разработанность средней части, в которой подробно описано покинутое жилище в горах. Однако важнее всего здесь, естественно, не внешние подробности, а то, как эти подробности, одна за другой свидетельствуя о заброшенности дома и сада, переживают возвратившимся из города хозяином. Каждая новая деталь — источник новой тоски и нового горя, и именно из этого множества печальных, разрываю-

ших сердце подробностей вырастает и решение героя остаться здесь — иначе говоря, концовка стихотворения.

Сравнивая стихи различных поэтов самых разных эпох, мы обнаружим, что такое построение сюжета отражает одну из наиболее естественных и массовых моделей лирического жанра.

Так, в лирике Пушкина мы также встречаемся с тенденцией строить лирический сюжет в историческом плане, как воспоминания о прошлом с переходом к настоящему и с проекцией в будущее. Лирические стихи Пушкина часто представляют собой историю чувства — маленький роман или новеллу в стихах. Обобщение в той или иной форме возникает то в одном, то в другом временном аспекте, однако основной своей энергией и значительностью оно обращено к концовке стихотворения. Основная точка отсчета находится чаще всего примерно в середине сюжетного развития или же ближе к его концу.

Классический пример такого симметрического построения являет собой шуточное, но не лишённое и подлинной лиричности стихотворение Пушкина «Подъезжая под Ижору...».

Приводим стихотворение полностью:

Подъезжая под Ижору,
Я взглянул на небеса
И вспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза.
Хоть я грустно очарован
Вашей девственной красой,
Хоть вампиром именован
Я в губернии Тверской,
Но колен моих пред вами
Преклонить я не посмел
И влюбленными мольбами
Вас тревожить не хотел.
Упиваясь неприятно
Хмелем светской суеты,
Позабуду, вероятно,
Ваши милые черты,
Легкий стан, движений стройность,
Осторожный разговор,
Эту скромную спокойность,
Хитрый смех и хитрый взор.
Если ж нет... по прежнюю следу

В ваши мирные края
Через год опять заеду
И влюблюсь до ноября.

Как видим, 24 строчки стихотворения разделены разницей временных аспектов на две равные половины, из которых первая (первые 12 строк) с различными оттенками и переходами в основном обращена к прошедшему, в то время как вторая половина (строки 13—24) направлена в будущее. В центре стихотворения — основная точка отсчета, настоящее время, презенс изложения, причем две его половины представляют собой точно обозначенные самим поэтом проекции-излучения: с одной стороны — конкретные воспоминания («Подъезжая под Ижору,/ Я взглянул на небеса/ И вспомнил ваши взоры...»), а с другой стороны — воображаемое будущее («Упиваясь неприятно/ Хмелем светской суеты,/ Позабуду, вероятно...»).

Каждый временной аспект заканчивается обобщающим выводом, в первом случае (для прошедшего) этот вывод имеет более частное значение и как бы остается в прошлом, без перспективы в будущее («И влюбленными мольбами/ Вас тревожить не хотел»), во втором случае обобщение касается не только данных конкретных фактов, но как бы дает более развернутую перспективу сюжетного развития в целом, превращая его в некую общую закономерность («Через год опять заеду/ И влюблюсь до ноября»).

А настоящее время? Представлено ли оно в стихотворении, помимо основной точки отсчета, то есть условного присутствия в данный момент лирического «я», еще какими-либо конкретными подробностями?

Несомненно представлено. Во-первых, в первой части имеется прямой выход в настоящее время: «Хоть я грустно очарован/ Вашей девственной красотой,/ Хоть вампиром именован/ Я в губернии Тверской...»

Но и во второй части то, что относится к образу возлюбленной («Ваши милые черты,/ Легкий стан, движений стройность...»), придвигается вплотную к аспекту настоящего времени. Образ героини как бы выдвигается из иных временных планов, увеличивается в масштабах, приближается к аспекту непосред-

ственной данности, сливаясь с основной точкой отсчета.

В историческом плане строится смена времен и в некоторых других, наиболее знаменитых пушкинских стихотворениях, как например «Для берегов отчизны дальней...». Здесь план будущего, как часто у Пушкина, занимает не целый раздел, а, совпадая с итогом, с обобщением, укладывается всего только в одной последней строчке: «Я жду его, он за тобой».

Обратное движение временных планов — от настоящего к прошедшему (которое, соответственно, также сливается с итоговым обобщением) — находим в стихотворении А. Ахматовой:

Хорошо здесь: и шелест и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

Однако такая структура, отражающая переход от настоящего к прошлому и от внешнего плана к плану внутренних переживаний, характерна далеко не для всякого поэтического стиля.

Так, например, у Тютчева мы находим часто преобладание обобщающего начала, в то время как конкретный материал эмпирических фактов, исторических событий, явлений природы и т. д. берется лишь в порядке сравнений либо как иллюстрация в помощь обобщению, которое в таких случаях шире и масштабнее личного плана и перерастает в формулировку какой-либо общеполитической, психологической или исторической закономерности.

Характерные примеры представляют собой стихотворения «Как океан объемлет шар земной...», «Есть в светлости осенних вечеров...» и др.

Основная точка отсчета находится в таких случаях в непосредственной близости с философским обобщением, к которому на самое близкое расстояние «подтягиваются» и эмпирические факты.

Одним из наиболее ярких примеров такой итоговости, результативности как подчеркнутой конечной цели стихотворения («личным событием» здесь является именно постижение поэтом философской истины, но не какой-либо факт личной биографии) представляется стихотворение Тютчева «Цицерон». Два его восьмистишия наглядно отражают разделение мысли художника на две симметричные части: конкретно-иллюстративную, информирующую (лишь с некоторой тенденцией к обобщению) и непосредственно философскую, обобщающую.

Оратор римский говорил
Средь бурь гражданских и тревоги:
«Я поздно встал — и на дороге
Застигнут ночью Рима был!»
Так, но, прощаясь с римской славой,
С Капитолийской высоты
Во всем величье видел ты
Закат звезды ее кровавой!..

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые!
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир.
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

В первой строфе происходит известный сдвиг повествовательной перспективы: строки 1—4 на первый взгляд кажутся материалом объективного описания, информирующей экспозицией, какой могла бы начинаться баллада. Однако зачин 5-й строки («Так...») вносит поправку в первоначально создавшееся впечатление. Благодаря этому зачину, представляющему ответ поэта на слова римского оратора, вся первая строфа превращается в воображаемый диалог-спор между ними, а первые четыре стиха из объективно-информирующих ретроспективно переоплощаются в проекцию-излучение из основной точки отсчета, совпадающей с моментом главного обобщения, то есть со второй строфой, где поэт постигает философскую сущность проблемы.

Стихотворение, таким образом, представляет собой постепенное ступенчатое движение к обобщению: строки 1—4 — иллюстративный исторический материал, строки 5—8 — непосредственная реакция поэта — «ответ» римскому оратору, где уже подготовлено обобщение (строки 7—8), и, наконец, вторая строфа, то есть философский итог.

Таким образом, стихотворение представляет собой постепенное развитие и нарастание обобщения — от эмпирического факта, через воображаемый диалог-спор, к подведению философского итога.

И при этом «время» стихотворения (имеется в виду момент изображения) — это тот миг, когда поэт постигает философскую сущность проблемы, когда он в своих мыслях переходит от конкретного примера к его историко-философской интерпретации.

Из этого стихотворения видно, что информационная часть скорее всего должна ограничиваться тем, чтобы демонстрировать повод, который привел поэта к определенному обобщению.

В данном случае повод — слова Цицерона. А так как это слова определенного исторического лица, то его следует назвать. Исторические имена в лирическом стихе, однако, давать не принято — это уничтожает самую лирическую сущность стиха.

Естественно поэтому, что поэт внутри стиха называл своего героя более общо: «оратор римский». Между тем назвать его по имени все же было необходимо — таковы условия цитирования. Имя было, таким образом, «поднято» в заглавие стихотворения. Оно объясняло «оратора римского», но заглавия стихотворения не получилось: ведь названия требует не экспозиция, а итог, то есть второе восьмистишие!

В некоторых четверостишиях Тютчева его обобщающий пафос проявляется в еще более чистом виде: в них философская мысль выражена непосредственно, а конкретный жизненный материал как бы «всасывается» в обобщение в плане метафорическом.

Иначе говоря, между основной точкой отсчета и конкретным материалом действительности уже почти что нет никакой дистанции, так же как не может быть и смены временных планов: этот конкретный мате-

риал не «излучается», он соприсутствует в качестве метафор, сравнений, символов в самой формулировке:

Природа — сфинкс. И тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней.

По сути дела, это стихотворение Тютчева представляет собой серию обобщений, последовательно возрастающих в своей значительности.

Аналогичную по обобщающей тенденции семантическую структуру мы находим, например, в знаменитом в свое время стихотворении Надсона:

Не говорите мне «он умер». Он живет!
Пусть жертвенник разбит — огонь еще пылает,
Пусть роза сорвана — она еще цветет,
Пусть арфа сломана — аккорд еще рыдает...

Такая структура широко представлена и у других поэтов. Например, у Ибсена:

Жить — это значит: все снова
С тролями в сердце бой.
Творить — это суд суровый,
Суд над самим собой.

Перевод В. Адмони

Или у Р. М. Рильке:

Всевластна смерть. Она на страже
И в счастья час.
В миг высшей жизни
Она в нас страждет,
Ждет нас и жаждет.
И плачет в нас.

К совсем иной смысловой структуре тяготеют некоторые стихи Фета. Они погружены в настоящее время, в котором, однако, выступает множество оттенков и в которое как бы вовлекаются и другие времена.

Таково, например, формально стоящее в прошедшем времени стихотворение «Я пришел к тебе с приветом...».

Каждая последующая строфа, начинающаяся с анафорического повтора «Рассказать, что...», тем

самым воспроизводит и скольжение во времени от прошедшего (недавно или даже только что прошедшего) к настоящему («Я пришел к тебе с приветом/ Рассказать... Рассказать... Рассказать... Рассказать...»). Повторяющиеся инфинитивы, связанные с недавним прошедшим («пришел»), создают в каждой следующей строфе переход от прошедшего к настоящему и каждый раз дают начало очередной серии придаточных дополнительных, переводящих время действия лирического сюжета уже окончательно в план настоящего («Рассказать, что лес проснулся...», «Рассказать, что с той же страстью...», «Рассказать, что отовсюду...»). Последняя строфа заканчивается выходом — опять-таки в ближайшее — будущее: «Что не знаю сам, что́ буду/ Петь, — но только песня зреет».

Здесь основная точка отсчета, располагаясь, как обычно, в настоящем времени, концентрирует вокруг себя временные планы на более близком расстоянии, чем мы это могли наблюдать в рассмотренных нами стихах Пушкина или Тютчева. Временные колебания имеют здесь как бы менее значительную амплитуду.

Но наиболее ярко структурно-смысловое своеобразие лирики Фета проявляется в стихотворениях, которые целиком укладываются в план настоящего времени.

Фету принадлежат редкие по гармонии оформления безглагольные стихотворения. Основная точка отсчета существует здесь скорее не в своем временном аспекте (поскольку в них целиком господствует настоящее время), а как общая исходная точка разворачивания материала, от которой не происходит чисто временных сдвигов в порядке радиальных проекций-излучений. «Излучения» здесь следует понимать скорее как сочетание ряда выходов во внешний мир, при смене масштабности изображения, поскольку фиксируемые впечатления отражают то ничтожно малые, «моментальные» восприятия, то время дня или ночи целиком, так что постоянно происходит смена перспективы изображения, напоминающая смену крупного, среднего и общего плана в кинематографе.

Приводим одно из таких стихотворений:

Это утро, радость эта,
Эта мощь и дня и света,
Этот синий свод,
Этот крик и вереницы,
Эти стан, 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.

Показательно соседство в одной строфе таких разномасштабных по объему впечатлений строчек, как: «Эти горы, эти доли,/ Эти мошки, эти пчелы...»

С другой стороны, характерной чертой поэтики Фета является то, что впечатления внешнего мира не то чтобы постепенно вытесняются более глубокими субъективными переживаниями лирического героя, при наличии тематической переключки между теми и другими (такой пример мы наблюдали в особенно яркой форме в стихотворении Пушкина «На холмах Грузии...»), а постоянно перемежаются друг с другом, притом не в какой-нибудь причинной последовательности, а согласно неким внутренним душевным ассоциациям и связям, пока наконец не приходят к полному слиянию в единой концовке. В качестве примера можно взять такие строки, как: «Это утро, радость эта...», или: «Эти капли — эти слезы...», или: «Этот вздох ночной селенья,/ Эта ночь без сна,/ Эта мгла и жар постели,/ Эта дробь и эти трели...» и, наконец: «Это все — весна».

В подобных случаях итог формулируется как название явления природы, но поскольку до того два параллельных ряда — внешний и интроспективный —

существовали в теснейшем взаимопереплетении, то и концовка воспринимается не только как «пейзажный», но и как ярко выраженный психологический итог.

То же самое в стихотворении «Шепот, робкое дыханье...»:

И лобзания, и слезы,
И заря, заря! ..

В противовес Фету, с его настроенностью на план настоящего, тяготением к плану прошлого отмечена лирика А. Ахматовой.

О сборнике «Белая стая» В. М. Жирмунский писал: «Книга вся в прошедшем, вся в воспоминании». ¹ Для нас в данном случае важно и интересно то, что, сообщая о событиях прошлого, поэтесса чаще всего напоминает нам, что это не просто рассказ о прошлом, — иначе говоря, что лирическое «я», вспоминающее о тех или иных событиях, присутствует тут же в настоящем времени, а события, о которых повествуется, даются опять-таки лишь в качестве проекций-измерений этого «я».

Например:

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

Как забуду? ² Он вышел, шатаясь...

Или, в историческом плане, о Пушкине:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

Или в плане эпического повествования:

Я пришла к поэту в гости.
Ровно полдень. Воскресенье...
.....
Но запомнится беседа...

¹ В. М. Жирмунский. Из статьи о «Белой стае». — В его кн.: «Вопросы теории литературы». «Academia», Л., 1928, стр. 324.

² Здесь и далее курсив наш. — Т. С.

Отметим еще случаи, когда та или иная модель соотношения временных планов повторяется два или несколько раз, образуя сходные циклы — «волны»,¹ что создаст естественную базу для строфического членения стиха, так же как для всех видов повторов, начиная от анафор и синтаксических параллелизмов и кончая повторами лексическими и звуковыми.

Ярким образцом такого циклического построения даже в стихотворении небольшого размера является стихотворение Пушкина «Я вас любил...». Не распадаясь на строфы, это восьмистишие тем не менее образует два симметричных цикла (по 4 строки), из которых каждый начинается с анафорического повтора, перерастающего в синтаксический параллелизм («Я вас любил...»). Кроме того, второй цикл усилен внутренним повтором тех же слов (в 7-й строке):

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

Движение времен в каждом цикле — от прошлого к будущему (в первом цикле в сочетании с настоящим, во втором — минуя его). 3-я, 4-я и 8-я строки (план настоящего и будущего) сочетаются с обобщением, причем обобщение второго цикла (последняя строка стихотворения) по сравнению с обобщением первого цикла нарастает в своей значительности. Основная точка отсчета в первом и втором циклах находится каждый раз где-то на переходе от эмпирического плана к обобщению, то есть в «скачке» от прошедшего к другим временам (в первом цикле: «Но пусть...», во втором цикле: «Как дай вам бог...»).

Следует, однако, подчеркнуть, что цикличность в лирической поэзии необязательно бывает представлена повторяющейся последовательностью временных

¹ Cp.: E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich u. Freiburg i. Br., 1966, S. 25.

планов, — она может быть основана на повторной смене содержательных мотивов, например на повторном чередовании картин природы и душевных состояний и т. п. Так, в известном стихотворении Фета «Я пришел к тебе с приветом...» цикличность оформлена различными оттенками настоящего времени и строится на повторности одного и того же душевного импульса, передаваемого повторным инфинитивом: «Рассказать, что...»

В конечном счете циклическая повторяемость времен, настроений, картин, образов, грамматических форм и т. д. имеет своей основой цикличность душевных движений и импульсов, посвященных одному и тому же переживанию. Само явление повторяемости циклов подчинено при этом некоему ритму, но это более широкая, свободная форма ритмичности, чем, скажем, ритм, образуемый повторами ударных слогов в стихотворной строке. Циклы в своих возвращениях чаще всего не представляют собой абсолютно изоморфных структур — это скорее целостные, более или менее самостоятельные, компактные единства со сходной формой смыслового и эмоционального наполнения. Понятие цикличности в этом смысле, например, вполне приложимо к некоторым видам свободных стихов Гейне, Рильке, Уитмена, Верхарна, Т. Элиота. Оно приложимо также и ко многим стихам «затемненного» склада, тяготеющим к чисто музыкальным или орнаментальным решениям.

4

Теперь дадим рабочее определение произведениям лирического жанра, лирике: лирика моделирует отношения между личностью и окружающим миром через парадигму субъективного переживания и с установкой на обнаружение подлинной сути этого переживаемого отношения.

Хотя для любого стихотворения, в том числе и для лирического, неотъемлемыми признаками (мы говорим сейчас о сложившихся традиционных жанрах, а не об интересных опытах XX века) считаются ритмическая, звуковая и графическая организация текста,

мы, таким образом, в нашем определении лирики отвлекемся от этих его сторон, имея в виду, что они не менее характерны для всякого произведения поэтического жанра (поэма, баллада, эпиграмма и т. д.).

Мы отбрасываем здесь также часто связываемое с понятием лирики понятие так называемой эмоциональной взволнованности, поскольку взволнованность, принесение субъективного момента в изображение сами по себе еще не являются специфическим показателем одной только лирики.

Главным для лирического стихотворения является то, что оно отражает в смысловом плане миг постижения поэтом (или лирическим «я» — поскольку речь идет о готовом произведении) какого-либо явления или события внешнего или внутреннего мира в качестве личного переживания этого лирического «я».

Ведь искусство есть не только способ организации какого-то материала (в данном случае — словесного материала), но и акт познания — и лирическое стихотворение в том числе есть также определенный, чрезвычайно ярко выраженный акт познания, особым образом организованный.

Какова же специфика именно данного познавательного акта?

Прислушаемся к мнению Б. В. Томашевского:

«Лирика в некотором отношении напоминает рассуждение, с той разницей, что в рассуждении все мысли связаны логически, обращаются только к мышлению, к рассудку и имеют задачей разыскание истины.

...Лирическое сочетание мотивов тоже дает умственное удовлетворение от неожиданности и удачных сопоставлений, но возникающее чувство — иной природы: оно приближается к художественным переживаниям, то есть к чувству красоты. В лирике мысли соединяются так, чтобы произвести наибольшее художественное впечатление. Вместо логики и рассудка в восприятии лирического сочетания мыслей больше участвует чувство...»¹

¹ Б. Томашевский. Краткий курс поэтики. М.—Л., 1931, стр. 142.

В этих замечаниях, как видим, на передний план выдвинута смысловая, познавательная сторона лирики, то есть та ее сторона, о которой, как ни странно, говорится реже всего, а если и говорится, то лишь в самых общих чертах.

Между тем лирическое стихотворение действительно представляет собой разрешение какой-то темы, говоря точнее, является итогом постижения некоего содержания, сути какого-то предмета, факта, явления, события внутренней жизни, «схватыванием» некоей истины.

Неслучайно, что в нашем языке (так же как в некоторых других, например в немецком) слова «понять», «постигнуть» родственны по своему происхождению и отчасти синонимичны словам «поймать», «схватить», означающим некое разовое, краткое действие, а не длительный процесс.¹

Лирическое стихотворение, отражая самый миг познания некоей истины, момент ее «схватывания», обязательно должно быть кратким. В этом отношении оно несколько напоминает другие чисто познавательные жанры, также отличающиеся своей краткостью, как например плоды народной мудрости — пословицы и поговорки, а также плоды философских размышлений — сентенции, афоризмы, отчасти остроуты, — с тою лишь разницей, что и в тех, и в других авторское «я» находится за сценой, а с ним вместе отсутствует все, что связано с индивидуальным переживанием данной темы, — в то время как в лирическом стихотворении именно личное отношение к предмету является его существеннейшим элементом.

Р. М. Рильке обрисовал процесс лирического постижения мира в одном из своих стихотворений с помощью особых пространственно-психологических представлений.

¹ Цитируя Гете, концовку второй «Песни странника», Э. Штайгер замечает: «Здесь поэт уясняет для себя душевный смысл черного пейзажа. Но в миг постижения лирическое творчество прекращается» (E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich u. Freiburg, 1966, S. 74). Я бы сказала: *после* мига постижения...

Приводим это стихотворение в русском переводе:

Та, что для взлетов птиц, — совсем не та
пространственность, где ты взлелеял образ.
(Простор полей тебе — чужая область,
тебя снедающая пустота.)

Ты дереву даришь существование,
его своим пространством заарканя,
из недр твоих. В нем противленья нет.
Подвластно натиску осуществленья,
оно твое. Лишь в самоотреченьи,
внутри себя ты создаешь предмет.

Характерно, что и в интерпретации поэта этот процесс постижения также есть всего лишь краткий миг «поймки» предмета, «короткое замыкание» его в собственном душевном пространстве — процесс, полный энергии, воли, напряжения, напоминающий своей концентрированностью краткую вспышку молнии (ср. слово «озарение»). И притом чем короче, тем энергичнее.

Выше мы назвали этот процесс, который своей напряженностью скорее приближается к одному мгновению, «моментом лирической концентрации». Наличие такого процесса делает очевидным, что краткость, лаконизм являются не делом вкуса, но органическим требованием самого жанра лирической поэзии. Попробуем выяснить, насколько это требование выполнимо.

А для этого попытаемся сначала разобраться в том, что в лирическом стихотворении является «открытием», «познанием истины», то есть тем, ради чего лирическое стихотворение было вызвано к жизни.

Без дальнейших размышлений и разъяснений это понятно лишь по поводу философской лирики типа только что процитированного стихотворения Рильке. Но по поводу стихов так называемого интимного характера такое мнение кажется на первый взгляд нелепым.

В самом деле, какое «открытие» кроется в описании природы (так называемая пейзажная лирика) или в обращении поэта к возлюбленной (так называемая любовная лирика)?

«Открытие», на наш взгляд, следует понимать в том смысле, что поэт, описывая то или иное событие или явление (вернее: свое переживание того или иного события или явления), приходит к некоему итогу, выводу, решению, новому пониманию. Все те рождающиеся из развертывания лирического стихотворения обобщения, о которых мы уже говорили при анализе ряда конкретных стихотворений, и есть открытие, совершаемое лирикой. Поэт испытывает при этом какой-то толчок, душевный сдвиг, в психологическом плане совпадающий с моментом лирической концентрации.

Всякое подлинное лирическое стихотворение, имея своим источником подобный душевный толчок и совершая какое-либо открытие, становится источником значительных душевных переживаний и постижений для воспринимающего его читателя или слушателя.

Но не необходимо ли для этого что-нибудь еще?

Процесс искусства есть процесс претворения, конкретного воспроизведения, продуктивной «отдачи» того, что было познано и прочувствовано, есть процесс частичного воспроизведения самого акта познания. Должна быть показана не только «истина», как таковая, но отчасти и тот материал, из которого она созрела, не только тезис, но и его мотивировка, выросшая либо из жизненной практики, либо из каких-то общих проблем, опять-таки продиктованных жизнью.

Для того чтобы момент лирической концентрации стал основой стихотворения, он должен быть предвзят или окружен минимумом эмпирических подробностей, конкретных обстоятельств, аксессуаров, натолкнувших поэта на определенный ход мыслей и на определенные переживания, должен обладать хотя бы некоторой долей коммуникативности, должен быть хотя бы минимально развернут в сюжет.

Говоря о минимуме коммуникативности, мы подчеркиваем слово «минимум». Иначе говоря, стихотворение все же должно быть высказыванием, а не чистой формулировкой итога познания и переживания.

Каково это высказывание — относительно ли подробное или абсолютно лаконичное — зависит от тре-

бований лирического сюжета, в конечном счете опосредованных логикой лежащего в их основе душевного переживания. Для одного поэта стихотворная концовка, итог, выводится из целого ряда фактов и подробностей, связь которых логически прозрачна, лежит на поверхности. Для другого эта связь мотивирована глубинными, скрытыми ассоциациями, сложными смысловыми и эмоциональными ходами, звуковыми переключками, притяжениями и отталкиваниями лексических значений, многозначностью слов, метафоричностью, подтекстом. Поэтому в иных случаях содержание, смысл стихотворения сравнительно просты, в других — крайне затемнены. Но подлинная лирика, понятная или непонятная читателю или слушателю, никогда не бывает той или иной ради этого читателя, а в первую очередь — ради самого носителя лирического переживания, как прямое следствие этого переживания.

Таким образом, глубина и искренность эмоции предопределяют строгость отбора эмпирического жизненного материала: в стихотворение попадает лишь то, без чего субъекту переживания абсолютно нельзя было обойтись. Никакие рецепты, готовые правила, рациональные расчеты не смогут помочь отделить безусловно необходимое (то есть диктуемое внутренним лирическим сюжетом, внутренним состоянием переживающего героя) от просто интересного, впечатляющего, рассчитанного на фабульный эффект.

Эти, казалось бы, простые и одновременно труднейшие условия создают нечто вроде «категорического императива» всякой лирической поэзии, предопределяют основу ее внутреннего совершенства.

Итак, лирическое стихотворение, вырастающее из некоего мгновения (тем самым лишенного временных и пространственных показателей), в то же время должно вмещать в себя и некое развернутое содержание, некую «программу». Стремясь к предельной краткости, лирическое стихотворение все же редкк умещается в одной фразе, подобно пословице или афоризму (и здесь еще одно из их различий), ибо онс как бы волей-неволей стремится к расширению, онс изнутри «распираемо» своим значительным многосто-

ронным содержанием, и это есть одно из существеннейших движущих противоречий лирического жанра, делающих его столь загадочным и трудно осуществимым в художественной практике, если подходить к лирике с самыми высокими эстетическими требованиями.

И другое противоречие, уже философского порядка, внутренне присуще лирике. Крайнее углубление во внутренний мир одной (неизвестной, благодаря функции местоимения) личности, в сочетании с отсутствием временной и пространственной ограниченности, создает одновременно две корреспондирующие друг с другом точки отсчета: с одной стороны — миг, мгновение, абсолютную преходящность как генезис данного явления вообще, а с другой — непреходящность, постоянство значения того, что изображено, иначе говоря «вечность». Суть всякого отношения наиболее непреходяща, преходящи его конкретизаторы.

Именно поэтому лирика, наряду с живописью и скульптурой, — наиболее «вечное», хотя и наименее материальное из искусств: она дает некое отношение в его чистом, обнаженном виде, причем, схваченное в своей наиболее обобщенной сущности, оно, это отношение, оказывается непреходящим.

Само лирическое стихотворение есть поэтому материализованное противоречие.

С одной стороны, сведение к «точке», к изначальному «мигу постижения», лишенному как временных, так и пространственных показателей, с другой — устремленность к «сообщению», к «растяжению нерастяжимого», к развернутому изображению.

В подлинной лирике все же всегда ощутима эта энергия сжатия, напоминающая ту силу, которая заставляет сокращаться (фантастическую) шагреневую кожу в романе Бальзака, или же в наши дни предметы домашнего обихода, которые мы называем «безразмерными».

Итак, подлинная лирика имеет своим принципом: «Как можно короче и как можно полнее».

Поэтому, хотя особое состояние, в котором находится субъект (вернемся к термину лирическое «я»,

а само состояние назовем состоянием лирической концентрации), условно говоря, длится одно мгновение, это мгновение настолько содержательно, что его изображение лишь в своем идеале устремлено к абсолютной краткости.

Ибо, изображая некий краткий миг в жизни человека, лирическое стихотворение, как явствует из предыдущего и как мы отметили уже в начале этого очерка, одновременно должно дать развернутое изображение этого мига, причем в «программу» этого изображения обязательно должна будет войти некая пояснительная часть, некая экспозиция (или формулировка темы), затем разработка или развитие темы и, наконец, итог или концовка. Кроме того, изображение будет проникнуто отношением лирического «я» к теме и к самому состоявшемуся факту постижения истины, какими бы эмоциями, положительными или отрицательными, это постижение ни сопровождалось.

Вот как в схематической форме описывает эту «программу» Б. В. Томашевский:

«Лирическое стихотворение представляет собой чаще всего сочетание отдельных мотивов, связанных некоторой общей темой. Развитие темы происходит обычно следующим образом: в первой части стихотворения поэт вводит главную тему, прямо излагая ее или заставляя читателя, путем наводящих намеков, представить себе эту тему. Затем эта тема развивается путем сопоставления различных мотивов. Эти мотивы могут сменяться один за другим, пока автор не прервет дальнейшего развития концовкой. Обычно концовка дает новый мотив, существенно отличный от всех предыдущих».¹

А поскольку вся эта сравнительно обширная программа — впрочем, отнюдь не обязательно представленная во всех лирических стихотворениях — осуществляется в самых сжатых пределах «мига постижения», то осуществление ее протекает в величайшей тесноте и «скученности». Напомним еще раз формулу Ю. Тынянова: «Теснота стихового ряда».² Мы ска-

¹ Б. Томашевский. Указ. соч., стр. 143—144.

² Ю. Тынянов. Указ. соч., стр. 66 и др.

зали бы несколько иначе, учитывая многоаспектность и усложненность («партитурность», согласно термину В. Г. Адмони¹) речевого ряда вообще, — «перенаселенность стихового пространства».

Итак, сложность и глубина, эмоциональная насыщенность и притом величайшая краткость и лаконизм, минимум информационно-повествовательного материала — вот необходимые жизненные черты лирики.

Если же этой краткости нет, если элемент развертывания повествовательной, «аксессуарной» части перешел за грань абсолютной необходимости, то лирическое напряжение спадает, утрачивается, уступает место чисто эпическому² (опять-таки при осуществлении определенных, уже иных жанровых требований к эпическому началу).

Само собой разумеется при этом, что все повествовательные и вообще все материальные элементы стихотворения (звуки, слова и их расположение) должны быть строго мотивированы: они должны по-своему выражать важность, «событийность» изображаемого.

А каждый момент лирической концентрации, составляя эпоху в биографии лирического «я», создает особую предпосылку для введения того или иного повествовательного материала, поскольку факты, легшие в его основу, непосредственно автобиографичны для самого поэта или созданы им и отражают в итоге какой-то неповторимый, глубоко коренящийся в чьих-то переживаниях внутренний процесс.

Именно поэтому лирическое стихотворение, невзирая на повторяемость, традиционность некоторых тем лирической поэзии, по сути дела неповторимо, уникально.

Как все «складывается», «склеивается», переплетается в максимально сжатом пространстве лирического стихотворения — дело поэта и это создает опять-таки его неповторимое художественное своеобразие.

Поэт постигает, то есть объясняет сам себе, данное

¹ См.: В. Г. Адмони. Партитурное строение речевой цепи и система грамматических значений в предложении. — «Филологические науки», 1961, № 3.

² E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik. Zürich und Bern, 1966. S. 25—27.



явление, а читатель или слушатель приглашается самим фактом существования лирического стихотворения быть свидетелем этого важного, иногда счастливого, радостного, иногда — горестного, но всегда существенного и для данного момента «главного» события в душевной жизни лирического «я».

При этом только настоящий поэт, целиком и без остатка отдающийся своим мыслям и чувствам по поводу данной темы, способен заразить нас «событийностью» ее переживания.

Ряд примеров на открытия в мире душевных переживаний, на итоги напряженнейшей деятельности души, содержащиеся в лирических стихотворениях с разной тематикой, был дан нами в первых разделах этого очерка. Напомним хотя бы краткие анализы таких стихотворений, как «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Горные вершины...». Здесь мы остановимся лишь на одном небольшом стихотворении — на «Народном напеве» Р. М. Рильке:

Мне так сродни
чешских напевов звуки —
смутную боль разлуки
будят они.

Слышишь?.. Поет
робко ребенок в поле,
чувство шемящей боли
в сердце встает.

Пройдут года,
будешь бродить по свету, —
грустную песню эту
вспомнишь тогда...

Это стихотворение начинается с обобщения, но частного: «Мне так сродни/ чешских напевов звуки...» Здесь зафиксирован не отдельный случай, а дано двойное обобщение. Во-первых, это всегда так, а во-вторых, не одна какая-нибудь песня, а «чешских напевов звуки...»

Во 2-й строфе совершается переход к единичному случаю, но этот единичный случай также дан как пример, иллюстрирующий общее положение 1-й строфы. Все это происходит из одной и той же точки отсчета,

которая, в представлении читателя, находится где-то вблизи от описываемого ландшафта. Поэт как бы еще находится недалеко от этого самого картофельного поля, и грустная ночь, которую он провел после того как услышал робкий детский напев, была совсем недавно. И вдруг «объектив» делает большой скачок — мы уже во второй половине его жизни, и очень далеко от тех мест («будешь бродить по свету...»), и с тех пор прошли годы.

Таким образом, обобщение разделено на две части — собственно, все стихотворение состоит из сочетания трех типов обобщений: двух более или менее близких к происходящему и одного отдаленного во времени.

5

В центре лирического стихотворения стоит лирический герой (лирическое «я»), который чаще всего прямо именует себя с помощью местоимения первого лица, обращаясь либо к другому «я» (лирическое «ты» или «вы»), либо рисуя свое отношение к миру, ко вселенной, к общественной или природной жизни и т. п.¹

Специализируясь на передаче самых конкретных форм душевной жизни (притом в ее наиболее интенсивных стадиях) от имени самого носителя переживания, лирика по изначальной своей установке безымянна. Лирическому герою, исходя из глубины и конкретной единичности изображаемой ситуации, нет надобности называть ни себя, ни кого бы то ни было из участников лирического сюжета по имени. Достаточно того, чтобы были упомянуты «я», «ты», «он», «она» и т. д.

Роль местоимения в составе лирического стихотворения поэтому более чем существенна, оно выступает как совершенно необходимый и универсальный

¹ Если лирический герой не обозначает себя местоимением, то чаще всего оно подразумевается. Ср. у Фета: «Ряд волшебных изменений милого лица» — то есть «милого» для лирического героя, для «меня».

его элемент: местоимение является средством сохранения безымянности лирического субъекта и притом высвобождает его из недр эмпирического, бытового контекста, превращая его тем самым в некое «лирическое инкогнито».¹

Так происходит не только углубление интроспекции, но достигается также и обобщенное изображение героя лирического стихотворения, его отрыв от личности поэта, вообще от конкретных имен и персонажей, их объективация, перенесение в «надконкретную» ситуацию.²

Именно этим объясняется тот, на первый взгляд, несколько странный факт, что о самых своих, казалось бы, интимных переживаниях поэты ощущают необходимость рассказывать многим и многим и даже сами склонны читать вслух свои произведения перед аудиторией, притом совершенно незнакомой. Это — потому, что они, собственно, по сути, рассказывают уже не «о себе», а в объективированной форме сообщают об определенных душевных переживаниях, которые открылись им на основании личного опыта, нашедшего отражение в том или ином стихотворении.

Лирическое стихотворение, следовательно, интересно не тем, кто именно является носителем тех или иных чувств, мыслей, какие лица находятся в тех или иных взаимоотношениях друг с другом, — все это вопросы второстепенные, связанные с биографией поэта и т. п. Оно интересно тем, каковы были мысли, чувства, решения и «открытия» некоего лирического героя в связи с определенными взаимоотношениями, событиями, переживаниями.

Содержание лирического стихотворения тем са-

¹ См.: Т. И. Сильман. Синтактико-стилистические особенности местоимения. — «Вопросы языкознания», 1970, № 4.

² Интересно, что в стихах редко встречается точное имя возлюбленной поэта, хотя в посвящениях — сколько угодно. Что касается таких имен, как Беатриче, Лаура, Лейла и т. д., то это имена отчасти условные и, во всяком случае, вымышленные. Ср. замечание Ю. Тынянова по поводу мнения Пушкина о собственных именах в поэзии (цит. на основании «Дневников» А. О. Смирновой): «Женское имя (в стихах) так же мало реально, как все эти Хлои, Лидии или Делии XVIII века. Это только *названия*» (Ю. Тынянов. Указ. соч., стр. 123 и 190).

мым намного более абстрактно и обобщено, чем содержание любого романа, новеллы, драмы. Там нам известно, как звали героев, хотя бы вымышленных, кем они были, где жили и т. д. и т. п. Всего этого нет в лирике или же почти нет. Здесь, как правило, не только отсутствуют имена героев, но нет и указания на их возраст, профессию, внешность (такие данные возникают лишь спорадически, в порядке исключения, лишь как прямая необходимость лирического сюжета), нет географических названий, нет и указания на то, когда происходит действие. От всего этого лирический жанр свободен, будучи устремленным лишь к своей основной цели: к краткой обрисовке сути данного лирического сюжета и того, какой душевный сдвиг в непосредственной связи с этим сюжетом переживает лирический герой.¹

Лирический жанр, таким образом, невзирая на свою исконную автобиографичность — а отчасти и в связи с ней, — требует сохранения авторского инкогнито внутри самого произведения.

Лирическое стихотворение есть одновременно и нечто глубоко личное, и нечто безгранично общее. Чем глубже втягивается «объект», внешний мир, в душевные недра переживающего субъекта, тем более обезличенным, тем более общезначимым он из этих недр возвращается, тем более «вечной» кажется отображенная в стихотворении ситуация.

Эта безымянность и связанная с ней обобщенность (известная обезличенность) лирического жанра являются не только необходимым условием возникновения и создания лирического стихотворения (то есть не только порождаются конкретной жизненной ситуа-

¹ О том, что лирика отказывается от многих внешних подробностей, отмечалось не однажды. Так, при разборе стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальней...» В. М. Жирмунский отмечает, что и в самом стихотворении «интимное, индивидуальное, неповторимое человеческое переживание не находит себе выражения; поэт дает лишь общий, типический аспект переживания... закреплено что-то основное и общее, неизменное и вечное» (Вопросы теории литературы, стр. 65).

Думается, что эти замечания можно было бы расширить в том смысле, что обобщенность в той или иной мере свойственна лирической поэзии вообще, а не только в отдельных случаях.

цией), но оказываются и необходимым условием его эстетического восприятия, то есть связаны также с условиями функционирования художественного произведения.

Лирическое стихотворение должно восприниматься, как соотношение величин, отвлеченных от индивидуальной определенности, единичного факта.

Индивидуальный случай, частный сюжет, лежащий в основе лирического переживания и пережитый именно как таковой с полной «отдачей» и полной «эмоциональной заинтересованностью», оформляется, «подается» так, чтобы воспринимающий читатель или слушатель остался свободен от собственной, личной заинтересованности этим сюжетом и воспринимал изложенное как некую обобщенную формулу отношений, а не как частный их вариант.

Сопереживание лирического стихотворения, читательский «отклик» на него возможны лишь при условии абстрагирования от взаимоотношений конкретных личностей, их имен, их бытовой ситуации, знакомства с ними и т. д.

Только тогда стихотворение становится ближе к воспринимающему его, оно как бы уходит от автора, поэта и переходит к читателю, слушателю, становясь частью его собственной душевной жизни, обогащая эту душевную жизнь новизной, глубиной, волнующим драматизмом, радостным или трагическим, благодаря воплощенной в нем лирической ситуации, а также благодаря тому душевному «открытию», которое в нем заложено и отражено.

Притом и на первичных стадиях своего возникновения, и на стадии воздействия на слушателя, то есть уже в момент своего художественного функционирования, иначе говоря — на всем своем сложном пути, от конкретной жизненной ситуации в биографии поэта и до воздействия на слушателя или читателя в качестве обобщенной формулы переживания, лирическое стихотворение целиком «обслуживается» местоимением.¹

¹ Мы подчеркиваем, что речь здесь идет именно и только о лирике, в то время как уже в балладе, пусть лирически окрашенной, самые разнообразные реалии, имена и т. п. необходимы.

Ибо местоимение сочетает в себе и самые конкретные значения («я» и «ты», «он» и «она» в случае реального наличия всех этих лиц и в случае возможности указать на себя и на каждого носителя этих обозначений), и самые отвлеченные (всякое «я», всякое «ты», всякий «он», всякая «она»). С того момента, как конкретная ситуация исчезла, а носители этих местоименных обозначений оказались отсутствующими, в то время как остались лишь словесные их обозначения, «я», «ты», «он», «она» и т. д. превращаются в абстрактные представления о каких-то лицах, находящихся в условно-неопределенных отношениях: «я» — автор высказывания, «ты» — тот или та, к которому обращено высказывание, и т. д.

Короче говоря, они перестают быть «образами» в том смысле, в каком образом является герой романа или драмы.¹ Они скорее — «знаки отношений», типичные черты лирического сюжета в момент его завязки (ср. завязки пушкинских стихов «Я вас любил...» или «Я помню чудное мгновенье,/ Передо мной явилась ты...»).

Впрочем, здесь, насколько нам представляется, необходимы некоторые уточнения. Субъект переживания, лирическое «я», как уже было сказано, не приносит с собой в произведение подробностей материального мира: ни своего имени, ни семейных или социальных связей, ни внешности, ни костюма, — можно сказать, что он лишен (или почти лишен) заранее закреплённых за ним реалий. Это — персонаж почти что без экспозиции, «голый человек на голой земле». Однако в ходе тематического развертывания стихотворения персонаж этот «обрастает» некоторыми данными, «одевается» ими, а какими данными — это уже целиком зависит от внутренних потребностей того или иного лирического сюжета, поскольку конкретные

¹ Д. Н. Овсяннико-Куликовский в своих работах, посвященных лирике, отмечает, что лирике свойственна тенденция «освободиться от всякой примеси образных элементов» (Лирика как особый вид творчества. — Собр. соч., т. VI. СПб., 1914, стр. 179), поскольку «лирика есть искусство, лишенное образов, «безобразное» (Теория поэзии и прозы, изд. 4-е. Пгр., 1917, стр. 49).

факты всегда играют здесь лишь подсобную, вспомогательную роль.

Итак, образ все же возникает, но это не образ эпического или драматического героя, со всеми необходимыми для этих жанров координатами, а образ героя лирической поэзии, то есть в конечном счете скорее душевный или духовный *облик*, отделившийся от конкретности эмпирической действительности и в то же время достаточно определенный для того, чтобы нести на себе груз глубинной интроспекции.¹

Так, например, в 1-й строке пушкинского стихотворения мы узнаем лишь одно «голое» соотношение: «Я вас любил». Между тем в конце перед нами уже достаточно определенный (в душевном плане) образ или облик лирического «я» с его благородно-великодушной позицией по отношению к любимой женщине: «Я вас любил так искренно, так нежно,/ Как дай вам бог любимой быть другим».

Совсем иной духовный облик лирического героя возникает в некоторых стихах Тютчева — таких, как «Цицерон» («Блажен, кто посетил сей мир/ В его минуты роковые!...») или «Фонтан» («О смертной мысли водомет, О водомет неистощимый!...»). Это — облик поэта-мыслителя.

И совсем иной — в стихах Фета, например «К Офелии»: «И многое с песнями канет/ Мне в душу на темное дно,/ И много мне чувства, и песен,/ И слез, и мечтаний дано»), или же в стихотворении «Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали...», которое заканчивается следующей строфой:

...Что нет обид судьбы и сердца жгучей муки,
А жизни нет конца, и цели нет иной,
Как только веровать в рыдающие звуки,
Тебя любить, обнять и плакать над тобой!

Примеры можно было бы умножить, и всякий раз это было бы нечто новое, поскольку по-своему

¹ Впрочем, если перед нами целый цикл стихов, а не одно более или менее изолированное стихотворение, тогда и образ героя по мере развертывания произведения обогащается множеством конкретных данных, опять-таки необходимых для данного цикла. См. очерк «Предметный мир и обобщение в лирической поэзии».

«нов», уникален внутренний мир каждого подлинно правдивого человека, одаренного умением отдавать себе отчет в самых глубоких своих переживаниях.

Однако бывают случаи, которые как будто и противоречат нашему утверждению, что в стихотворении (в лирическом притом) конкретные персонажи замещаются местоимениями. Как быть, например, со стихами, явно лирическими и в то же время написанными о «ком-то»? В первую очередь это касается стихотворения Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam...» в переводе Лермонтова: «На севере диком стоит одиноко/ На голой вершине сосна...»

Конкретность двух «персонажей» — сосны и пальмы (или кедра и пальмы, дабы сохранить противоположности мужского и женского рода) — в ходе стихотворения не увеличивается, а, наоборот, снимается, переходя в «отвлеченное представление о двух любящих существах, обреченных на вечную разлуку, — трактовка, подсказанная всем гейневским циклом «Возвращение на родину». ¹

Нечто сходное мы можем наблюдать и в некоторых стихотворениях Гете, как например знаменитое стихотворение о красной розочке, или у Рильке («Пантера») и др. Но во всех этих случаях реальные живые существа, животные или растения, являются лишь масками, пусть весьма сходными с реальностью, но существующими лишь для того, чтобы создать все ту же формулу «безымянных», но обязательно «человеческих» отношений.

Страдания пантеры к концу стихотворения воспринимаются как несправедливость и жестокость ко всякому свободному существу, а ненависть, которую возбуждают ее притеснители, превращается в ненависть ко всякому притеснению всякой свободы.

И совсем сходно, как трагедия матери, у которой отняли детей, отняли сына, звучат два стихотворения

¹ Ср.: Л. В. Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворения «Сосна» Лермонтова в сравнении с немецким прототипом. — В сб.: «Советское языкознание», т. II. М., 1936.

Есенина: «Песнь о собаке» и «Корова». Поскольку образ с самого начала конкретен и даже слишком конкретен для настоящей лирики, то конкретность, необходимая для завязки, для стихотворного развития фабулы, постепенно вытесняется внутренним смыслом сюжета, уступая место чисто лирической глубине и обобщенности (ср. концовку первого стихотворения: «Покатались глаза собачьи/ Золотыми звездами в снег» и второго: «Снится ей белая роща/ И травяные луга»).

Конечно, в полной мере все, что было отмечено в этом очерке, относится лишь к основным, наиболее бесспорным, закрепленным традицией семантическим структурам лирических стихов, в то время как за пределами нашего рассмотрения осталась вся экспериментально-новаторская лирика XX века, требующая особого анализа. Впрочем, и она не стоит полностью вне традиции.

Однако всем сказанным семантическая структура лирического стихотворения отнюдь не исчерпывается и применительно к рассмотренным здесь видам поэзии. Много важных черт этой структуры были нами только затронуты, другие даже не названы. В последующих очерках мы и попытаемся показать некоторые новые стороны образно-смыслового строения лирических стихотворений, частично углубить то, что уже было отмечено в первом очерке. Прежде всего мы обратимся к тем формам, в которых звуковой состав лирического стихотворения участвует в воплощении его образно-смысловой системы и эмоциональной насыщенности. Мы коснемся также вопроса о соотношении между лирическим стихотворением и стихотворением, обладающим повествовательным сюжетом — балладой, и отметим некоторые черты, характерные для структуры лирических вставок в прозаическом тексте.

При обращении ко всем этим проблемам, естественно, будет введен и многообразный новый материал. Однако весьма широко мы будем при этом возвращаться в своем анализе и к некоторым стихотворениям, приведенным и в отдельных своих сторонах рассмотренным в данном очерке. Эти стихотворения,

которые принадлежат к самым великим образцам мировой лирики, настолько полно выражают существенные черты важнейших разновидностей лирической поэзии, что именно на их основе естественнее всего в ряде случаев поставить и те вопросы построения лирических стихотворений, которым посвящены последующие очерки нашей книги. Благодаря таким возвращениям эти стихотворения, кроме того, получают и более многостороннюю и полную трактовку.

2. МЫСЛЬ — ОБРАЗ — ЧУВСТВО — ЗВУК

1



20-х годах настоящего столетия русская наука о стихе выдвинула разделение лирической поэзии на три типа: «декламативный», «напевный» и «говорной», или «разговорный». Это различие следовало понимать не как абсолютное, а лишь как относительное преобладание одной стихии над другими в творчестве того или иного поэта или внутри одного поэтического направления.¹

Не входя в подробное обсуждение полноты именно данной классификации,² мы хотели бы присоединиться к ней принципиально, подчеркнув соприсутствие в той или иной степени во всяком лирическом стихо-

¹ Б. М. Эйхенбаум писал: «Художественное произведение всегда результат сложной борьбы различных формирующих элементов, всегда — своего рода компромисс. Элементы эти не просто сосуществуют и не просто «соответствуют» друг другу. В зависимости от общего характера стиля тот или другой элемент имеет значение организующей *доминанты*» (Мелодика русского лирического стиха. — В его кн.: «О поэзии». Л., 1969, стр. 332); см. также: В. Жирмунский. Мелодика стиха. — В его кн.: «Вопросы теории литературы», стр. 110 и 146.

² Вариант той же классификации см.: В. Е. Холшевников. Типы интонации русского классического стиха. — В сб.: «Слово и образ». М., 1964, стр. 129—131 и др.

творении ряда разноречивых элементов, а именно: с одной стороны, логико-понятийного и образного рядов (составляющих вместе образно-смысловой ряд стихотворного текста), а с другой — эмоционального ряда и ряда музыкально-звукового, при различной степени их преобладания и переплетения.

В эпическом произведении, основой которого являются события реальной жизни в их временном и пространственном развертывании, само повествование направлено на расчленение и воспроизведение реального жизненного процесса. Здесь каждый эпизод, каждый мотив, каждая сюжетная подробность могут в случае внутренней необходимости быть развернуты и развиты до предела. Поэтому и экспозиции, как таковой, и эпилогу, и философским размышлениям автора, и лирическим отступлениям, и замечаниям в сторону, и наглядным образным описаниям отводится здесь, как правило, особое место (ср. типичную фразу из школьного сочинения: «В этом отрывке автор рассказывает о приезде Чичикова в губернский город»).

В эпическом пространстве романа на протяжении абзацев, страниц и целых глав описываются события и отдельные эпизоды, изображаются чувства и мысли героев, даются картины жизни и картины природы, к которым возможны возвращения, которые могут и предвосхищаться заранее, суммироваться или распадаться на мелкие детали.

Каждый отрезок текста в эпической прозе используется несравненно менее интенсивно и менее совмещенно, чем это имеет место в лирике. В лирическом же стихотворении, в условиях чрезвычайной сжатости изложения, коренящейся в самом существе лирического жанра, смена всех возможных элементов повествования и изображения, помноженная на переживание их лирическим героем, нередко уместается в границах одного предложения, одной-двух стихотворных строк или немногим более.

Стихи, в особенности лирические, представляют собой сжатую и совмещенную форму звуко-словесного искусства (слово в стихе и больше «значит», и неизмеримо сильнее «звучит», чем в обычной прозе, — оно и

«значит», и поет),¹ причем на каждом отрезке лирического пространства слово и словесный ряд становятся вместилищем одновременно и логико-понятийного, и образного, и эмоционально-оценочного, и ритмико-звукового начала, — не говоря уже о величайших возможностях самого смыслового ряда дополнительно наращивать и разнообразить свою семантику путем раскрытия внутренней формы слов, их взаимных столкновений, сопоставлений и т. д.

{Отсюда величайшая насыщенность, напряженность каждого отрезка лирического текста — то, что мы называли выше «перенаселенностью лирического пространства», по аналогии с формулой Тынянова: «Теснота стихового ряда».

Не следует, однако, понимать так, будто логико-понятийный и образный, то есть в целом образно-понятийный, смысловой ряд однозначно «давит» на интонационно-звуковое начало, существующее как бы отдельно. Он в себе самом, своей реализацией это начало порождает, является его носителем и им в то же время «несом». Оба ряда существуют в своей слитности, и их особые асимметрические сочетания следует понимать как единую линию развития, при ведущей, в конечном счете, роли смыслового начала.

Ибо, при отмеченной выше изменчивой и подвижной соотношенности образно-понятийной, эмоционально-оценочной и звуковой стихии, на поверхности все же (если не считать некоторых экспериментальных направлений в историческом развитии поэзии, особенно XX века) остается смысловой элемент, лишь частично (например, в некоторых рефренах песенной лирики) уступающий место чисто звуковой, музыкальной стихии.

Лирическое стихотворение в значительной мере все же представляет собой, выражаясь метафорически, «концерт для смысла с оркестром».

¹ Ср.: И. Б. Роднянская. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении. — В сб.: «Слово и образ». М., 1964 (в особенности замечания автора о «выдвинутости» слова в лирическом стихотворении — стр. 209).

При внимательном взгляде хотелось бы, однако, подойти к сущности обрисованного соотношения, к составляющим его движущим силам, более дифференцированно.

Для этого, не снимая разделения лирической поэзии на декламативную (она же — ораторско-риторическая), напевную и говорную, мы считаем полезным временно перенести наше рассмотрение из области поэтики в план более общих категорий грамматической стилистики, остановившись на соотношении между синтаксисом и лексикой в их сопоставленности со стихией музыкальной, точнее — звуковой инструментовки.

Синтаксис в стихе, реализуя конкретное движение повествования, опирается на ритмическое строение строф и стихотворных строк и тем самым приобретает особое структурное, ~~архитектоническое~~ значение, а именно: он осуществляет создание реального ритмико-синтаксического каркаса стихотворения, вбирая в себя как его запрограммированные формы звуковых соответствий (рифма, реже — рефрен и т. п.), так и неся на себе всю незапрограммированную стихию звуковой инструментовки, начиная от анафорических и других повторов, порождаемых рядами синтаксических параллелизмов, и кончая различными окказиональными созвучиями типа аллитераций, ассонансов, внутренних рифм и т. п.

Между тем лексика, то есть отдельные слова и группы слов, естественно, «специализирована» не столько на структурных моментах общего плана (хотя структурные моменты и для лексики весьма существенны, поскольку лексика, в свою очередь, «укладывается» в данную ритмико-интонационную схему, реализуясь и актуализируясь через нее), сколько на создании отдельных семантических пучков, образов, входящих в состав соответствующих синтаксических структур (речь не идет здесь о создании образа героя, а о создании образов предметов в широком смысле слова, то есть образов людей, событий, явлений, чувств, мыслей, как они создаются на уровне лексики в виде живописных словесных групп, словосочетаний, исполь-

зуемых в качестве цельных «блоков» на уровне синтаксиса).¹

Оба эти уровня по-разному опираются на звуковую стихию, по-разному то там, то здесь ее активизируют, ставя тем самым на службу усиления смыслового и эмоционально-оценочного фактора различные средства музыкальной инструментовки.

Таким образом, при наличии факта постоянного взаимодействия всех четырех стихий — логико-понятийной и образной (то есть в целом смысловой), эмоциональной и звуковой — намечается все же некая условная иерархия их сосуществования, при которой смысловая стихия, сохраняя свое постоянное первенствующее значение, то сильнее, то слабее активизирует как эмоциональное, так и звуковое начало.

Что же касается собственно стихии эмоций, то она, помимо своих особых, лексических и грамматических средств выражения (междометия), опирается то на смысловую сторону стиха («словесное» описание эмоций), то на ритмико-интонационную и музыкальную стороны.

Глубины эмоции, ее наиболее яркие и концентрированные вспышки — нередко во взаимодействии с наиболее значительными моментами смыслового ряда — чаще всего, помимо своего прямого лексического выражения (ср. Тютчев: «Есть и в моем страдальческом застое / Часы и дни ужаснее других...»), сочетаются с усилением звуковой стихии либо на уровне синтаксиса, либо на уровне лексики* (ср. «страдальческий застой» в только что приведенном примере), либо, в особо напряженные моменты развития взаимодействия, лирического сюжета, на обоих уровнях одновременно в порядке конвергенции всех существующих стилиевых средств (примеры см. ниже).

Как же это происходит?

Синтаксические структуры, иначе говоря предложения и их ряды, тесно связанные с ритмом в широких

¹ В. Огнев различает две силы, противоборствующие в стихе: силу «общения слов», движение образов (в нашей трактовке — «лексический», образно-живописный уровень) и силу «развития мысли» (в нашей трактовке — «синтаксический», архитектурно-стилевый уровень) — см.: В. Огнев. У карты поэзии. М., 1968, стр. 84.

масштабах, с реализацией заданной метрической схемы или ее общей тенденции (на базе верлибра), в строчках или строфах, взятых как целое, развивают, помимо запрограммированных созвучий, звукопись стиха разового, окказионального типа: сходные синтаксические структуры, образуя разнообразные фигуры синтаксических повторов и параллелизмов, антитезы и другие построения, порождают аналогичные интонационные и мелодические ходы, и притом на значительной дистанции друг от друга.

На широком фоне значительных отрезков текста и относительно объемных синтаксических единиц (предложение, часть предложения, начало или середина стихотворной строки и т. д.) звучат «незапрограммированные» повторы, анафоры, внутренние рифмы, аллитерации и ассонансы. Звуковая инструментовка носит здесь рассредоточенный, иногда как бы «случайно» разбросанный, но в то же время ярко выраженный конструктивный характер. Эти дистанцированные звуковые повторы усиливают ту или иную эмоциональную окрашенность текста, заданную ее выраженным в лексике содержанием.

Повторы здесь выступают чаще всего в форме целых слов (а не отдельных звуков) или даже словосочетаний и законченных предложений, причем повторяться могут не только слова однозначной лексики, так называемые знаменательные слова, но и слова служебные (союзы, предлоги, разнообразные частицы, вообще элементы «логического синтаксиса»),¹ результатом чего оказывается не столько усиление эмоционального, лирического элемента, сколько логического, ораторски-патетического.

Этот тип звуковой инструментовки, которую мы условно назовем «синтаксической» или архитектурной, играя определенную роль и в напевной или песенной лирике, особенно интенсивно используется в различных типах декламативно-говорного, риторического стиля, тяготеющего к синтаксическим построениям значительного масштаба.

¹ О языковых средствах «логического синтаксиса» см.: В. Жирмунский. Мелодика стиха. — В его кн.: «Вопросы теории литературы», стр. 94—95.

В качестве примера такой архитектурно-направленной звукописи приведем 1-ю и 4-ю строфы одного из известных стихотворений Тютчева:

*Давно ль, давно ль, о Юг блаженный,
Я зрел тебя лицом к лицу, —
И ты, как бог разоблаченный,
Доступен был мне, пришлецу! . .
Давно ль — хотя без восхищенья,
Но новых чувств недаром полн —
И я заслуживался пеня
Великих Средиземных волн!*

*Но там, за этим царством выюги,
Там, там, на рубеже земли,
На золотом, на светлом Юге,
Еще я вижу вас вдали:
Вы блещете еще прекрасней,
Еще лазурней и свежей,
И говор ваш еще согласней
Доходит до души моей!*

С другой стороны, стихия образности, связанная в плане философском с отражением действительности при помощи представлений, опирается в значительной мере на лексику с ее широчайшими комбинационными возможностями в плане переплетения и «игры» значений, создания подтекста и пр.

Здесь особую роль играют лексические группы, а внутри них — звукопись локальных измерений, каковы повторы гласных или согласных внутри какого-то небольшого текстового фрагмента, чаще всего не достигающего размеров цельного предложения.

В центре какого-либо очередного, более или менее нейтрального описания возникает «островок» образной выразительности, «сгущается» образ (это может быть образ предмета, или живого существа, или даже образ эмоции, как например пушкинское «грустно очарован»), и это сращение лексической группы в образ сопровождается в большинстве случаев одновременным возникновением установки на звуковую выразительность, появляется (особенно в русском, а также в немецком стихе) выразительное звучание гласных открытого слога («мелодия гласных»), либо аллитерирующие или иные повторы согласных, либо то и другое вместе, и притом в самых разнообразных комбинациях

и с различным «узором» (термин Брюсова), чем одновременно достигается усиление и эмоциональной выразительности данного отрезка стихотворения.¹

Звуковая инструментовка может при этом возникать «в поддержку» любого образа, любого настроения, любой эмоции, сопровождающей тот или иной отрезок текста. Она может быть риторически или романтически приподнятой, прозаически холодной и сухой, насмешливо звукоподражательной и т. д. и т. п.

Нередко в пределах одного стихотворения возникают два или несколько образно-смысловых пучков, с которыми связывается и определенная эмоциональная окраска, и определенные звуковые узоры, — естественно, различные у разных поэтов и в разных стихотворениях.²

Та или иная звуковая комбинация, однажды возникнув, тут же закрепляется за данным образно-смысловым комплексом, находя себе опорные точки и в дальнейшем развитии стихотворения, образуя известный повторяющийся узор. И поскольку музыкально-звуковой элемент необязательно должен сознательно восприниматься и расшифровываться (декодироваться) слушателем или читателем, он, подобно развитию музыкальной мелодии, не требует предварительных мотивировок и возникает и нарастает по способу окказиональных образований как своего рода звуковой «неологизм».

В качестве примера того, как каждый очередной образно-смысловой пучок порождает для себя особый звуковой аккорд, приведем начало еще одного тютчевского стихотворения:

Тени сизые смешались, (1-й аккорд, оркестрованный на
те-си-зы-сме-си-сь)

Цвет поблекнул, звук уснул — (2-й и 3-й аккорды:
е-е; у-у-у)

Жизнь, движение разрешились (4-й аккорд: *жи-же-ши*)

В сумрак зыбкий, в дальний гул... (5-й и 6-й аккорды:
су-зы; аль-ул)

¹ См.: Т. И. Сильман. Пособие по стилистическому анализу немецкой художественной литературы. Л., 1969, стр. 199—200.

² Яркую смену образно-звуковых комплексов можно наблюдать, например, в «Незнакомке» Блока.

Характер звуковых соответствий при этом бывает качественно неодинаков: иной раз это поддержка эмоционально-смыслового значения центрального слова данной группы¹ через частичное предвосхищение и повторение его звукового состава звуковым составом окружающих его слов, что дополнительно скрепляет всю группу и усиливает эмоциональный «ореол» центрального слова-образа.² Но часто такие повторы-анalogии, скрепляющие образ и как бы превращающие несколько различных слов в единый образно-словесный комплекс, в единое словозвукосочетание, несут в себе одновременно и элементы чисто звуковой изобразительности, звуковой символики либо являются в различной степени звукоподражательными.

В приведенном примере словосочетания «цвет поблекнул», «звук уснул» представляют собой скорее всего звуковые комплексы, построенные по аналогии, в то время как лексические группы «Тени сизые смешались» или «сумрак зыбкий» несут в себе и элемент звуковой метафоры: переходы от *с* к *з* и обратно несут с собой в чисто звуковом плане представление о чем-то нерасчлененном, зыбком, колеблющемся.

Отметим также, что иной раз слова одного и того же корня могут различными своими элементами входить в тот или иной образно-звуковой комплекс: так, например, в звуковой комбинации «грустно очарован» (*ру-ро*) слово «очарован» выделяет свой звуковой элемент *ро*, который, «аккомпанируя» слову-понятию «грусть», усиливает наше «грустное» настроение, присоединяя к нему одновременно и смысловой элемент «очарованности», завлеченности. Подключение звукового элемента здесь, следовательно, происходит в плане звуковой аналогии.

Но вот другое сочетание: «Унылая пора! Очей очарованье!» Образно-звуковой комплекс «очей очаро-

¹ Ср.: А. Гербстман. Звукоспись Пушкина. — «Вопросы литературы», 1964, № 5, стр. 180.

² В этой связи чрезвычайно интересны замечания Ю. Тынянова о лирике Ломоносова, в частности о том, как при создании образа слово у Ломоносова «окружается родственною звуковой средой» (Юрий Тынянов. Ода как ораторский жанр. — Архивисты и новаторы. Л., 1929, стр. 65, 66).

вань» (*оче-оча*) опирается уже на другую часть того же слова, причем «очарованье» здесь не только в звуковом плане аккомпанирует «очам», но и частично как бы дублирует слово-образ «очи», выделяя из себя именно зрительную, «оптическую» свою часть. Таким образом, помимо усилительного музыкального аккорда, возникает еще и усиление представления о зрительном воздействии осени на поэта — лирического героя, и все это — еще до конкретно-словесного описания этого воздействия в дальнейшем развитии стихотворения. Благодаря подобного рода повторам ключевые слова стихотворения оказываются как бы повторенными несколько раз, а иногда и предвосхищенными.

Отвлекаясь от всех этих разнообразных вариативных возможностей функционирования звукового начала в стихе, подчеркнем еще раз, что мы различаем в области звуковой инструментовки два основных плана или уровня.

С одной стороны, условно названный нами «синтаксический», архитектурный уровень, складывающийся из дистанцированных повторов крупного плана (повтор слова, словосочетания), носящих либо запрограммированный (рифма, рефрен и т. д.), либо незапрограммированный, окказиональный характер и возникающих в ходе развертывания лирического повествования на больших отрезках текста.

С другой стороны, звукопись «лексического» уровня, носящая локальный, «живописный», чаще всего напевный характер и выражающаяся в так называемых звуковых узорах гласных и согласных, охватывающих и объединяющих небольшие отрезки текста, складывающиеся в единый звуко-смысловой образ, развивающий свою «музыкальную» сторону в порядке окказиональных звуковых «неологизмов».

И тот, и другой уровни, естественно, существуют в тесном взаимодействии и обладают бесконечно разнообразными способами и возможностями активизации звуковой стихии и связанной с ними эмоции.

В наиболее замечательных случаях, у больших поэтов, сочетание «синтаксических» звуковых повторов

с «локальной» звукописью образует единый «звуковой сюжет», своими специфическими средствами дублирующий смысловой сюжет стихотворения.

2

Переходим к анализу конкретных примеров.

Стихотворение «Подъезжая под Ижоры...» уже было приведено нами полностью на стр. 17—18 в связи с характеристикой его временных планов.

Взглянем теперь, как распределяются в этом стихотворении элементы «говорного» и «напевного» стиля и как это распределение отражено или даже выражено его звуковым составом.

Стихотворение Пушкина, по сути своей лирическое, содержит, однако, элементы шутиливой иронии и тех черт, которые характеризуют стихи, сочиненные «на случай». Сюда относятся, например, некоторые реалии, обычно отсутствующие в лирических стихах: географические названия (Ижоры, Тверская губерния), ироническая усмешка по поводу соседей по губернии, которыми поэт «вампиrom именован», шутиливое уточнение срока, когда он вновь собирается влюбиться («Через год опять заеду/ И влюблюсь до ноября»).

Однако этот шутиливо-иронический план является скорее внешним, орнаментальным, «мотивировочным», и связан он с тем, что лирический герой не может и не должен всерьез помышлять о своей избраннице («Но колен моих пред вами/ Преклонить я не посмел/ И влюбленными мольбами/ Вас тревожить не хотел»).

Шутиливость тона, таким образом, продиктована внешними обстоятельствами, и тем сильнее на этом фоне звучит прорывающееся, несмотря ни на что, подлинное чувство.

В центре стихотворения — краткий, предельно-лаконичный и выступающий отдельными «прорывами», но тем более яркий, дразнящий образ синеглазой задорной насмешницы, которую поэт вот-вот готов полюбить всерьез, по-настоящему. Однако в конце стихотворения шуточная интонация одерживает верх, образуя своего рода обрамление лирическому содержанию.

Такова схема содержания. Проследим, как все это одновременно выражает себя в плане звуковой инструментовки, в плане «звукового сюжета».¹

Начало, как мы говорили, шуточное, и «шуточными» являются фонетические повторы, напоминающие веселую звуковую игру скороговорки: «Подъезжая под Ижоры...» (*подъезжа... подижо...*).

Первые две и частично третья строки произносятся быстро, пока что без всякой установки на прочувствованную ретардацию, которая, однако, дает о себе знать примерно в середине третьей строки, когда в неударном (или полуударном) слоге возникает повтор, так сказать водоворот согласного «в», подхваченный в начале четвертой строки, — отнюдь не навязчивый, но все же создающий определенный однообразный звуковой фон, на котором резкой, в то же время восклицательно-красочной высокой нотой выделяется гласный «и» в слове «синие»: «И вспомнил ваши взоры,/ Ваши синие глаза...»

Эта «синева» глаз по своей концентрированности превосходит только что упомянутые «небеса», упомянутые, так сказать, мимоходом, без описания, — которые, кстати, были бы скорее не «синие», а «голубые».

Это первая «заявка» на лирический образ, данная пока в одном только слове, но уже усиленном звуковой инструментовкой.

Продолжение следует рядом, в пятой строке, дающей образ лирической эмоции: «Хоть я грустно очарован...» (*ру-ро*), что перекликается также с «красой» в шестой строке («грустно» — по вышеизложенным соображениям).

Далее снова идет более или менее быстрый и нейтральный «разговор», объяснительная, истолковывающая часть, отнюдь не лирическая. Стихотворение, в общем, трактует о несостоявшемся лирическом сюжете, поэтому «островки» или «пятна» образности, так же

¹ «Пушкин умел, — как замечает Брюсов, — не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла» (В. Брюсов. Звукопись Пушкина. — Избр. произведения в двух томах, т. II. М., 1955, стр. 498).

как сопровождающие их «пятна» звукописи, появляются как бы против основного течения, всплывая то там, то здесь (например, «влюбленными мольбами» — оркестровка на *лю-ле-ль*).

Вторая половина стихотворения, как уже говорилось, трактует о будущем, притом также отнюдь не в лирическом плане. Но тем не менее здесь имеется некий «образ», а именно — светской жизни, и он тоже оркестрован; образ соответствующей эмоции оркестрован на *а* («упиваясь неприятно»), образ светской жизни — на *е* и *с* («Хмелем светской суеты»).

И далее, снова как бы против воли поэта, возникают «милые черты» возлюбленной, образ которой оркестрован на *и*, на *о*, а также на *ст-стр-скр-сп-см* и на *ро-ор*, а заканчивается лексическим повтором («Легкий стан, движений стройность,/ Осторожный разговор,/ Эту скромную спокойность,/ Хитрый смех и хитрый взор»).

Как видим, при всяком возникновении образа возлюбленной возникает и соответствующий звуковой узор, «звуковое пятно», расцветивающее нейтрально-говорную ткань стихотворения; в то время как последние четыре строки, создавая по видимости «нейтральную» концовку, как бы заглушают прорвавшееся чувство и возвращаются к говорному стилю, а звуковые эффекты носят несколько шутливый характер: *я-е, ю-ю, я-я*.

Так находит свое завершение и «звуковой сюжет». Как уже отмечалось, в конце вновь звучит светски-условная, чуть шутливая скороговорка, с которой начиналось стихотворение. Стихотворение, таким образом, вставлено в особую звуковую рамку, — что тоже, в условиях художественного произведения, есть момент стилистически значимый.

Мы можем здесь говорить о симметрическом построении «звукового сюжета», при котором, благодаря особой звуковой структуре финала, осуществляется не только семантическое, но и звуковое кольцевое обрамление. Такое оформление можно было бы назвать «звуко-кольцевым».

Здесь мы можем наблюдать еще одно чрезвычайно важное явление, а именно: говорная, «скороговороч-

ная» часть стихотворения действительно произносится намного быстрее, чем дальнейшие лирические партии, — отдельные слова здесь сравнительно слабо артикулированы, приближаясь к произносительным нормам прозаической бытовой речи. При возникновении же «пятен образности» картина существенно меняется: уже четвертая строка строфы «ваши синие глаза» произносится с заметным замедлением и с сильным ударением и повышением голоса на ударном слоге слова «синие». Что же касается до лирически окрашенного описания внешности героини («Легкий стан...»), то здесь общий произносительный темп значительно замедлен,¹ отдельные слова приобрели дополнительную звуковую нагрузку, как бы «отяжелели», став носителями звуковой выразительности, но и не только это: и паузы между словами стали глубже, «тяжелее», значительнее. Произошло то, что происходит вообще при переходе от прозы к стиху, в особенности к стиху лирическому: возникает «установка на звук», на мелодическое произнесение стихового текста, и отдельные слова его оказываются «в паузах» — явление, которое было в графическом плане использовано Маяковским.

3

На примере пушкинского стихотворения мы отмечали, как в более или менее нейтральной, не напевной, а разговорной стихии в моменты создания эмоционально насыщенного образа возникает и звуковая инструментовка, «включается звук», появляются характерные лирические «образно-звуковые пятна», темп стиха замедляется.

Иную картину представляют собой целиком напевные стихи, по самому своему заданию более близкие к музыке.

Рассмотрим известное «школьное» стихотворение Тютчева, особенно знаменитое благодаря его романс-

¹ Ср.: Б. П. Гончаров. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, стр. 99 и сл.

ному воплощению в музыке Рахманинова,¹ — «Весенние воды»:

Еще в полях белеет снег,
А воды уж весной шумят —
Бегут и будят сонный брег,
Бегут, и блещут, и гласят.

Они гласят во все концы:
«Весна идет, весна идет!
Мы молодой весны гонцы,
Она нас выслала вперед!»

Весна идет, весна идет!
И тихих, теплых майских дней
Румяный, светлый хоровод
Толпится весело за ней.

В этом стихотворении почти что отсутствует «нейтрально-разговорный» элемент, все оно целиком представляет собой образное воплощение весеннего пробуждения природы, причем на трех его этапах: в виде остатков уходящей зимы (первая строка), в виде бурного, безудержного разлива рек и ручьев (основная тематическая часть, строки 2—9) и, наконец, в виде предвещающих теплую летнюю пору мягких майских дней (строки 10—12).

Все это дано поэтом из основной точки отсчета, из которой обозреваются максимальные пространственные и временные массивы, и все это тем самым сконцентрировано, сжато в едином пространственно-временном комплексе, сгустке («Еще в полях белеет снег, / А воды уж весной шумят...»), причем то, что непредставимо как одновременно существующее в пространстве (как это имеет место в строках 1—2), то дано в воображении поэта, как материализованное «будущее в настоящем», как «толпящийся хоровод» майских дней, которые еще только должны наступить.

¹ Кстати, в процессе превращения стихотворения в тематический материал для романа частично нивелируются наиболее тонкие и напряженные музыкальные «ходы» словесной звукописи, воспринимаемой всякий раз как «чудо». Для того чтобы романс оказался на высоте лирического стихотворения, он должен произвести подобное же «чудо» образного претворения смысла средствами музыки.

Этот образно-смысловой сюжет, целиком, как видим, заполнивший пространство стихотворения, построенное по «живописной» модели, согласно нашим ожиданиям должен дать и сплошной поток звукописи.

Так оно и есть, — причем каждому из выделенных нами образно-тематических разделов соответствует и определенный характер звуковой инструментовки. Получается, следовательно, не сочетание более нейтральных разделов текста с «пятнами образности», как это имело место в «говорном» стихотворении Пушкина, а сплошной поток звукописи, сплошная смена звуковых образов, создающая и определенный «звуковой сюжет», точно так же распадающийся на три основных раздела, согласно тематическим разделам «смыслового» сюжета.

Так, звуковой аккорд 1-й строки *ля-ле-не*, построенный на движении гласных *я-е-е* и на созвучии сонорных согласных *л-л-н*, воспринимается как более легкий, прозрачный, «тающий», нежели сменяющие его со 2-й строки, образующие более густой звуковой узор гласные *о-о-я; у-у-е; у-е-я* при более сгущенном мелькании взрывных и смычных *во-сно-шу; гу-бу-со-бре; гу-бле-гла*, что и соответствует смене общего настроения при переходе от первой темы ко второй.

Более мягким, «успокоительным» звуковым аккордом сопровождается третья тема: *ти-те; май-не-мя; све-ве-не*.

Соотношение между «архитектоническими» и «живописными» моментами в этом стихотворении Тютчева весьма своеобразно: «живопись», в принятом нами значении, явно преобладает, образуя звуковую ткань текста, в то время как архитектурные звуковые повторы («Весна идет, весна идет!») выступают в качестве «случайных», окказиональных вставок, несущих особую эмоциональную нагрузку, поскольку такая вставка впервые звучит как бы в прямой речи, а затем уже в речи автора с дополнительными подзначениями — в виде несколько переосмысленного, чуть приглушенного эха, характерного для синтаксических отрезков, в ходе развития стиха образующих нечто вроде

неорганизованного рефрена (мы отвлекаемся здесь от заданных моделью звуковых повторов, какими являются рифмы).

Образно-звуковой сюжет, которому иной раз дано сказать больше, чем сюжету чисто словесному, здесь опять-таки дублирует смысловое развитие, выражая его своими специфическими средствами.

4

К совсем иным структурам тяготеют некоторые из наиболее известных стихотворений Фета. Стихия Фета — настоящее время, в котором он находит множество временных оттенков.

План содержания в стихах подобного рода опирается на систему «волн» или циклов, образуемых серией однородных душевных импульсов, которые, повторяясь, создают прочную ритмико-синтаксическую основу для интонационно сходных строк и строф с анафорическими зачинами.

Архитектонический каркас стихотворений Фета, таким образом, чрезвычайно прочен, поскольку на четкую метрическую схему симметрично повторяющихся строчек и строф накладывается еще и сверх того система сплошных синтаксических параллелизмов-повторов. Внутри этого правильно построенного и вдвойне закрепленного каркаса находят себе место и живописные элементы, что создает основу для необычайного звукового богатства стиха: архитектурный принцип помножается, таким образом, на принцип живописный.

Приводим одно из таких стихотворений:

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало.

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепнулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет.

Каждая последующая строфа, начинающаяся с анафорического повтора «Рассказать, что...», тем самым воспроизводит один и тот же душевный импульс, каждый раз давая начало очередной серии придаточных дополнительных предложений (см. очерк «Семантическая структура лирического стихотворения», раздел 3).

Внутри этого жесткого архитектурного каркаса, естественным образом порождающего дистанцированные анафорические и внутренние повторы на базе синтаксических параллелизмов («Рассказать, что... что...»), возникают и образные пятна живописного характера, скрепленные, в свою очередь, локальной звукописью: широкой мелодией ударных гласных, чаще всего в открытом слоге («Каждой птицей вострепнулся/ И весенней полон жаждой...»: *и-у; е-о-а*; «На меня весельем веет...»: *é-ée*), поддержанные перекрестными комбинациями повторяющихся согласных («По листам затрепетало...», «Каждой птицей вострепнулся...»).

При этом возникает еще и следующее, уже «сверхпрограммное» явление: благодаря поэтическому, напевному произнесению слова, входящие в анафорический повтор и «выдвинутые» как члены именно этого повтора, в то же время приобретают способность участвовать какими-то своими звуковыми элементами в повторах «локальных», живописных: «Рассказать, что солнце встало...» (*а-а*), «Рассказать, что лес проснулся...» (*ск-з-с-сн-лс*), «Рассказать, что с той же страстью...» (*ск-з-ть-т-ст-сть*).

При этом, как ясно из приведенных примеров, анафорический повтор втягивается в локальную звукопись отнюдь не всегда одними и теми же своими звуковыми элементами. Так, в приведенных примерах слово «рассказать» в одном случае активизировало свой удар-

ный гласный звук *а*, по аналогии с долгим *а* в слове «встало», в других случаях оно «зазвучало» своими согласными *с, к, т*, предвосхищая аккорд согласных в словосочетаниях «что лес проснулся», «что с той же страстью» и т. п.

Таким образом, инструментовка в стихах Фета подобной звуковой насыщенности уподобляется эффекту серии умножающих друг друга зеркальных отражений.

В некоторых безглагольных стихах Фета происходит постоянная смена перспективы изображения, которая, как мы уже отмечали (очерк «Семантическая структура лирического стихотворения», раздел 3), напоминает смену крупного, среднего и общего плана в кинематографе.

Остановимся на стихотворении «Это утро, радость эта...», которое уже было приведено нами полностью в первом очерке.

Впечатления внешнего мира постоянно перемежаются здесь друг с другом, притом не в какой-нибудь причинной или иерархической последовательности, а согласно неким внутренним ассоциациям и связям, — пока наконец не приходят к полному слиянию в единой «пейзажно-символической» концовке: «Это все — весна».

Логико-смысловое развитие сюжета стихотворения, посвященное передаче небывалого по яркости и интенсивности переживания природы и любви,¹ вставлено в твердый архитектурный каркас, поддерживаемый жесткой синтаксической структурой, состоящей из серии параллельных назывных предложений, охваченных сплошным анафорическим повтором (это, эта, этот, эти).

Внутри этой схемы, опираясь на ряды синтаксических параллелизмов, движется сплошной поток образов, состоящих из явлений природы и психологических переживаний, данных в неразделенной слитности: «Это утро, радость эта...», «Эти ивы и березы,/ Эти капли — эти слезы...», «Этот вздох ночной селенья,/ Эта

¹ Здесь можно говорить лишь об одной аналогии: о стихотворении Гете «Майская песня».

ночь без сна,/ Эта мгла и жар постели,/ Эта дробь и эти трели...»

Сплошному потоку образов соответствует и сплошной поток локальной звукописи, причем здесь происходит то слияние, то дифференциация звуковой инструментовки, в зависимости от того, соединяются ли в одной строке одноплановые или разноплановые образы. Так, например, слитность таких образов, как «синий свод», «говор вод», «Эта дробь и эти трели», закрепляется прямыми звуковыми повторами или звуковой близостью. Между тем в случаях, когда в строчку попадают разноплановые образы, они необязательно скреплены звуковой связью. Особенно разительный пример — прямое смысловое противопоставление: «Этот пух — не лист», сопровождающееся и фонетическим несходством противопоставляемых слов, в которых нет ни одного звукового совпадения (пух — лист).

И здесь, так же как в первом разобранным нами стихотворении, архитектурная дистанцированная звукопись нередко взаимодействует со звукописью локальной, живописной. Один и тот же звуковой элемент, будучи членом архитектурного ряда, одновременно участвует и в «локальном» созвучии.

Такова первая строка: «Это утро, радость эта...»

Собственно, нейтральным можно было бы назвать здесь только первый звук э. Ибо, взятое как целое, первое указательное местоимение «это» кладет начало всей линии анафорических повторов, тем самым являя собой зачин архитектурной дистанцированной инструментовки стихотворения. Но в то же время своими последующими звуковыми элементами это же слово входит в сложную звуковую «мелодию» («гласно-согласную») первой строки: *то-ут; ро-ра; а-эта*.

Интересно при этом сопоставить звучание первого указательного местоимения «это» со вторым в той же строке «эта». Первое э, еще наполовину служебное, не ударное, «проходит» в звуковом отношении почти что незаметно, в то время как второе, в конце строки, несет на себе и ударение ритмико-синтаксическое, и рифменное, и участвует в «пении гласных» определенного момента локальной звукописи. Гласный э звучит здесь максимально долго, открыто, напевно, ударно —

доказательство того, что и служебное слово в стихотворном тексте может быть использовано для музыкальных целей.

Сходные случаи можно наблюдать, например, в строчках:

Эти стаи, эти птицы... (*ти-ста; ти-пти*)

Или:

Эта дробь и эти трели... (*эта-др; эти-тр*)

Между тем в иных случаях, когда такие локальные созвучия отсутствуют, указательное местоимение продолжает играть лишь анафорически-архитектоническую роль, в то время как в плане локальной звукописи оно становится нейтральным служебным словом, «замолкает», как например в строчках:

Этот крик и вереницы...

Или:

Эти зори без затмения...

Во всяком случае, одно ясно: стихи Фета представляют собой максимально насыщенные в звуковом плане произведения лирической поэзии.

5

В качестве еще одного примера «говорного» стиля разберем известное стихотворение Анны Ахматовой:

Как велит простая учтивость,
Подшел ко мне, улынулся,
Полуласково, полулениво
Попцелуем руки коснулся —
И загадочных древних ликов
На меня поглядели очи...
Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово
И сказала его — напрасно.
Отошел ты — и стало снова
На душе и пусто и ясно.

Сюжетно стихотворение построено в пушкинском плане. Это маленькая новелла,¹ разыгравшаяся на крохотном временном отрезке («Подошел...» — «Отошел...»), но тем не менее в нее также полностью вложена история любви.

Концовка: «Отошел ты — и стало снова/ На душе и пусто и ясно» — это эпилог, отодвинутый в прошлое, но произносимый сейчас, то есть из основной точки отсчета.

Содержание стихотворения — мгновенный взрыв давно скрываемого чувства, проанализированный потом впоследствии, когда на смену ему пришло внешнее спокойствие.

Такова сюжетная схема.

В то же время в стихотворении вскрыты «явление и сущность» двух людей — глубокое чувство героини, скрываемое под маской равнодушия и прорвавшееся лишь в одном «тихом слове» (каком — мы не знаем), и небрежно-светская осанка героя, душевные глубины которого открываются лишь на мгновение, в его взгляде («И загадочных древних ликов/ На меня поглядели очи...»).

Все это дано с беспримерным лаконизмом, редким даже для вершин лирической поэзии, и помимо особого «расклада» лексики (с одной стороны — бытовая, с другой стороны — романтически-патетическая) отражено и в «борьбе» двух стихий — говорной и напевной.

Разговорная стихия, как уже отмечалось В. М. Жирмунским,² в стихотворении преобладает, являясь тем фоном, той средой, из которой выделяется импульсивный порыв эмоции.

В звуковом отношении мы также можем проследить борьбу этих двух стихий, поскольку и первая в стихотворении Ахматовой не просто «нейтральна», но «озвучена»: с одной стороны, мир согласных, шипящих, свистящих и взрывных *ш, ч, с, ст, к*, которые при-

¹ Ср.: В. Жирмунский. Вопросы теории литературы, стр. 299—300.

² См.: В. М. Жирмунский. Мелодика стиха. — В его кн.: «Вопросы теории литературы», стр. 93, 291.

званы здесь сопровождать (если не олицетворять) изображение атмосферы сухих, условных, светских взаимоотношений, а с другой стороны — певучая мелодия гласных *а-е-и*, *а-е-о*, опирающихся на звонкое *д* и сонорные согласные *д*, *р*, *л* (особенно *л*!), в начале слога, притом слога большею частью открытого.

Разговорно-повествовательная экспозиция (1-я строка) оркестрована на «сухие» согласные *к*, *ч*, *т*, *ст* («Как велит простая учтивость»), но уже со 2-й строки возникает «предчувствие эмоции»: напряженное наблюдение героя, обостренное сильным чувством лирической героини, предсказывает его образ (как кажется, данный сначала в 3-м лице) и уже начинает поэтизировать его. Эти точные определения («полуласково, полулениво») уже сочетаются со стихией образности и уже нуждаются в иной звуковой оркестровке, в то время как колеблющийся, «раскачивающийся» (полуласково-полулениво) ритм передает «ритм поведения» героя — обаятельно-небрежный, разочарованно-прельстительный, как бы дразнящий. Так мотивируются начинающиеся со 2-й строки и все сгущающиеся повторы на *л*, кульминирующие в «поцелуе», как бы предваряющие в звуковом плане ощущение этого поцелуя — чтобы потом постепенно рассеяться в суховатом «руки коснулся» (здесь дана целая серия полуударных и неударных *л*: *ёл-лы-ул*, *лу-ла-лу*, *лу-ул*).

Таким образом, мы видим, что музыкальной стихии отведены в этом стихотворении функции еще более тонкие, чем стихии слов: если слова самые утонченные все же принуждены либо «выражать» чувство, либо «скрывать» его («тихое слово»), то звуковая стихия способна предвосхищать и сопровождать дополнительными нюансами любое его выражение.

Звуковой сюжет строится согласно с этим принципом: в то время как «говорная» часть стихотворения оркестрована на шипящие, свистящие, взрывные согласные, образно-живописные пятна отмечены мелодией гласных в сочетании с сонорными согласными.

Начало 2-й строфы отдано подлинному поэтическому образу героя (не его иронической, дразнящей внешности) — его взгляду, его глазам. Здесь — иная, патетическая лексика и это — самая напевная часть

стихотворения, где «поют» уже гласные, окруженные сонорными: *а-е-и*, *а-е-о*. Островок напевности возникает еще раз, когда в стихотворении дается «образ» сказанного героиней слова («я вложила в тихое слово» — *и-и-о*).

Со строки 10-й вновь вступает в силу чистый, холодный, чуть ли не доходящий до жестокости к самому себе, «свистящий», рассудочный анализ, которым и заканчивается стихотворение.

Снова тем самым верх одерживает его «говорная» часть; снова, как только на душе героини стало «пусто и ясно», возвращаются и начальные, непевучие, «сухие» согласные:

...И сказала его — напрасно.
Отошел ты — и стало снова
На душе и пусто и ясно.
(*ш-ст-сн; ш-ст-сн*)

Так «злые» согласные побеждают в этом стихотворении певучую мелодию чувства.

Мы видим, что «звуковой сюжет» разработан Анной Ахматовой с предельной точностью и тонкостью нюансировки. Благодаря своей завершающей концовке он приобретает, таким образом, обрамляющее звуко-кольцевое построение, аналогичное отмеченному нами выше сюжетному рисунку пушкинского стихотворения. Трагическая коллизия стихотворения выразила себя в звуковом сюжете чисто музыкальными средствами — через борьбу двух звуковых стихий, двух «начал», одного — враждебного, «свистяще-шипящего», другого — личного, эмоционального, напевного, поэтического.

6

Отмеченные нами принципы внутренних соответствий между семантической структурой и звуковым составом стихотворения характерны не только для русской поэзии.

В качестве примера из немецкой лирики рассмо-

трим стихотворение Рильке «Уж рдеет барбарис...»
Приводим русский перевод:¹

Уж рдеет барбарис, и ароматом
Увядших астр так тяжело дышит сад.
Тот, кто на склоне лета не богат,
Тому уж никогда не быть богатым.

И кто под тяжестью прикрытых век
Не различит игру вечерних бликов
На глади молчаливых, сонных рек
И сонмы в нем рождающихся ликом, —
Тот конченный, тот старый человек.

И день его — зиянье пустоты,
И ложью все к нему обращено.
И ты, господь. И будто камень ты,
Его влекущий медленно на дно.

В стихотворении ясно отделены друг от друга стихия логическая и образная. Начало — описание осеннего сада в первых двух строках (первый «островок образности») — сопровождается разворачиванием звуковой стихии (*р-р-р-р-р; а-а-а-а-а*), что соответствует повторам на *г*, *а* и *е* оригинала:

Es reifen schon die roten Berberitzen, (*г-г-г-г-г*)
alternde Atern atmen schwer im Beet... (*а-а-а; е-е*)

Далее образы уступают место логическому рассуждению в форме сложной синтаксической структуры.

Однако внутри сложноподчиненного предложения, занимающего всю 3-ю строфу и нейтрального в отношении звукописи, имеются небольшие «островки образности», которые попадают сюда через негативное изображение (вспомним аналогичный случай в стихо-

¹ Мы попытались сохранить в переводе общую расстановку логических и образных элементов, а также соответствующий им принцип расположения «звуковых пятен», совпадающих с «островками образности» внутри стихотворения. Следует, кстати, упомянуть, что в нашей теории и практике перевода бытует точка зрения, будто звуковые повторы, не удавшиеся в одном разделе текста, можно спокойно «возмещать» в другом (любом!), что, естественно, не выдерживает никакой критики. Стихотворение в оригинале будет полностью приведено нами в очерке «Данное» и «новое» в пределах поэтического текста», где дается анализ его ритмической структуры.

творении Пушкина «Подъезжая под Ижору...», где внутри нейтрального «говорного» текста также возникли соответствующие «образные пятна»). Эти небольшие «пятна образности» сопровождаются «пятнами звукописи» — звук немедленно реагирует на появление образа, по принципу: «включается образ — включается звук». Таковы строки 2, 3, 4 строфы 2-й, где описывается некая творческая личность (художник? поэт?), которая не ощутила всего того, что должна была бы ощутить, если бы отвечала предъявленным ей требованиям свыше.

В 3-й строфе, звучащей как приговор, основной «островок образности» — последняя строчка стихотворения, рисующая медленную гибель виновного. В оригинале этот процесс «опущения на дно» символизируется в звуковом плане повтором долгого *i*:

Und du, mein Gott. Und wie ein Stein bist du,
welcher ihn langsam in die Tiefe zieht.

В переводе звукопись отражает не столько «медленность» процесса опускания на дно, сколько «засасывающую» силу этого процесса — повтор согласных при невыявленности повторов гласных: «медленно-надно» — опять-таки средствами звуковой метафоры.

7

Мы коснулись нескольких стихотворений разных поэтов с различной моделью «звукового сюжета».¹ Это, естественно, не означает, что у данного поэта большинство стихотворений строится именно по данной модели — скорее всего это отнюдь не так. Но это означает, что нам удалось обнаружить данную модель в ее наиболее законченном виде именно у данного поэта — на большем мы настаивать не можем ввиду недостаточной разработанности материала.

Итак, первая модель (Тютчев, «Давно ль, давно ль...»): здесь имеет место незапрограммированная

¹ Разумеется, число существующих моделей этим далеко не исчерпывается, более того: оно бесконечно.

архитектоническая звукопись, при нейтральном состоянии локальной («живописной») инструментовки.

Вторая модель (Пушкин, «Подъезжая под Ижоры...»): нейтральный разговорный тон, с элементами шутливой «скороговорочной» локальной звукописи, образует рамку, внутри которой появляются поэтические «образно-звуковые пятна».

Третья модель (Тютчев, «Весенние воды»): сплошной поток образов, порождающих сплошной поток локальной звукописи, создает основную фактуру стихотворного текста, на фоне которого возникают случайные незапрограммированные архитектурные (дистанцированные) звуковые повторы.

Четвертая модель (Фет, «Я пришел к тебе с приветом...»): два потока архитектурной и живописной звукописи сосуществуют в постоянном взаимодействии, создавая необычайное богатство звуковой инструментовки.

Пятая модель (Анна Ахматова, «Как велит простая учтивость...»): звуковой сюжет строится на борьбе двух локальных живописных стихий — холодно-враждебный, «чужой», образующий рамку, в то время как центр стихотворения занят локальной звукописью эмоциональной, «личной» окраски.

До сих пор мы говорили о незапрограммированных звуковых элементах, возникающих по требованию лирического сюжета, независимо от запрограммированной метрической схемы.

Нужно сказать несколько слов и о ней.

Запрограммированная ритмико-интонационная сторона стиха совместно с незапрограммированной выполняет, как целое, еще не одну функцию, среди которых исторически одна из главнейших: предохранять «тело» стиха от порчи, распада и слияния с прозой.

Жесткость формы, то есть симметрия структуры, лексическая повторяемость и система параллелизмов (синтаксических, ритмических, мелодических, а в случае закрепленности на письме или в печати — графических), пронизанность звуковыми повторами (рифмой, аллитерацией, всеми другими формами фонетической связи, как ассонанс или узоры гласных) — все это придает прочность, «вечность» структуре стиха,

снимает идею случайности его существования и поддерживается, кроме всего прочего, и практической необходимостью выделения поэтического речевого ряда из ряда прозаической — бытовой и литературной речи. Звуковое оформление стиха есть один из элементов его защитной брони.¹

Системность ритмических и других членений (стиховые строки, строфы, разделение строки цезурой), звуковая инструментовка, интонационная и мелодическая выделенность (песенное произнесение стиха), видное глазу графическое начертание — все это служит целям изоляции поэтического ряда от прозаического окружения.

При этом — помимо естественных «горизонтальных» границ стиха, то есть первой и последней строк, а также границ строф, — в нем имеются еще и границы по вертикали: левая звуковая вертикаль образуется сходным ритмическим зачином каждой новой строки (в иных случаях дополнительно подчеркнутым анафорой и синтаксическим параллелизмом), правая звуко-интонационная вертикаль, кроме того, чаще всего отмечена рифмой. Помимо того, поскольку стихотворение разделено на строфы, каждая повторяющаяся синтактико-интонационная и ритмическая единица (строфа) выделена еще графически, благодаря чему получают повторяющиеся каркасные прямоугольники, «клетки», отражающие ритмико-интонационную и звуковую схему стиха.

Особой оговорки требует в этой связи свободный стих (верлибр). Он существует, если продолжать опираться на только что сказанное, так сказать, с «размытым» каркасом, при сохранении верхней и нижней границ, с неровностями строфического членения, причем «левая» и «правая» его вертикальные границы, так же как размеры строк, подвержены сильнейшим звуковым и ритмико-интонационным колебаниям. Тем не

¹ Ср.: Б. Эйхенбаум. О камерной декламации. — В его кн.: «О поэзии». Конечно, многие — а иногда почти все — черты такой жесткости снимаются в свободном стихе, преобладающем теперь на Западе, что порой непосредственно подводит вообще к распаду стиха. Но нередко здесь все же возникают те или иные «заместители» стиховой структуры, происходит их компенсация.

менее для верлибра сохраняется возможность случайных незапрограммированных повторов, как внутренних, так и «пограничных», как дистанцированных, так и локальных, то есть то положение, которое было сформулировано А. Жовтисом в статье «Границы свободного стиха».¹

В качестве примеров многообразия звуковых повторов внутри свободного стиха можно назвать некоторые стихи Фета и А. Блока.

Но это уже — особая тема, которой мы не можем коснуться в этой книге.

¹ «Вопросы литературы», 1966, № 5, стр. 118. Ср. также замечания о верлибре Ю. Тынянова в его кн.: «Проблема стихотворного языка», стр. 42, 55 и сл., 63—64.

3. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР И ОБОБЩЕНИЕ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

1



для того чтобы писать стихи, нужно уметь говорить правду. Но это должна быть правда особого уровня — не только «для себя», но и для других, не только правда, но и истина.

Общим местом стало утверждение, что стихи подлинного поэта должны быть искренними. Это верно. Но думается, что в подлинных лирических стихах, которым суждено сохраниться надолго, должна быть не только искренность чувства, но и правда и убедительность суждения, мысли, правда постижения.

Стихи должны убеждать читателя не только искренностью выраженной в них эмоции и тем самым заражать его эмоционально, — они должны убеждать его глубиной и правильностью познания каких-то сторон мира, внешнего и внутреннего. Об этом мы уже много говорили в предшествующих очерках, но теперь хотим подойти к этой важнейшей проблеме с особой стороны.

Чрезвычайно важно, что стихи не могут «в чистом виде» преподносить нам эмоцию плюс мысль. Стихи вырастают на какой-то действительной, материальной основе, пусть данной лишь в порядке намека, пусть лишь подразумеваемой. Стихотворение должно продемонстрировать нам, из какого источника произошла данная эмоция, данная мысль. И эта основа, этот эле-

мент живой действительности, пусть это будут отношения двух людей друг к другу, должны с полной убедительностью и непреложностью приводить к данной эмоции и к данной мысли. Лирика, таким образом, показывает нам завоевание истины через личное переживание действительности.

Тем самым модель стихотворения в содержательном плане включает в себя три начала, три компонента: реальный мир, чувство, мысль. Отсюда вырастает лирический сюжет, созданный переплетением этих трех компонентов, их бесконечно варьирующимися соотношениями.

Возможно ли здесь, пусть приблизительное, установление иерархии? Думается, что возможно.

Мы уже говорили, что эмпирический элемент, элемент живой действительности, является основой, иногда подспудной, но тем не менее несущей на себе всю конструкцию и поэтому рано или поздно заявляющей о себе. Возникающие же на этой основе эмоция и мысль, в сложном взаимодействии друг с другом, а также с элементами живой действительности, нарастая в глубине и силе, все вместе движутся к финалу. Развитие стихотворения, таким образом, в самом схематическом виде есть развитие от частного к общему, от более внешнего к более внутреннему, от фактического, материального содержания жизни к ее душевному переживанию.

Что же касается чувства и мысли, взятых особо, то и их движение неразрывно связано друг с другом, и это так потому, что за их движением мы всегда ощущаем в лирическом стихотворении некое единого их носителя — то ли самого поэта, то ли выдвинутого им на передний план лирического героя — так называемое лирическое «я». Но здесь важно не название, а то, что за изображенными в стихотворении чувствами и мыслями стоит образ живого человека, носителя этих чувств и мыслей, для которого изображенный в стихотворении жизненный сюжет является делом личного переживания.

Таким образом, структурным и духовно-эмоциональным центром лирического стихотворения является его герой (лирическое «я»). Этот герой в своей изна-

чальной форме предстает перед нами в виде некоего лишенного конкретных характеристик инкогнито, абстрактного понятия личности, открытой любым перипетиям лирического сюжета. И ведь на самом деле, если человек начинает разговор о себе с местоимения «я», то он еще никак не успел охарактеризовать себя, а лишь заявил о том, что собирается в дальнейшем говорить именно о себе.

Движение лирического сюжета в той или иной мере «дорисовывает» образ лирического героя. Лишь в процессе развертывания этого сюжета лирический герой («я») приобретает известную конкретизацию, исходящую прямо или косвенно от тех или иных элементов реальной действительности, от связей и отношений, включенных в стихотворение.¹

Иногда, впрочем, стихотворение формально обходится и без словечка «я». Иногда это — «он» или «она», иногда даже в стихотворении излагается лишь самая мысль или чувство, — но тем не менее и за фикцией безличности все равно стоит личность, иначе говоря прикрепленность определенного переживания к образу живого человека.

Однако возникающий перед нами лирический герой, всегда более конкретный в результате сюжетного развертывания стихотворения, никогда не конкретизируется настолько, чтобы приобрести эмпирические черты героя других жанров, эпического или драматического. Это связано с тем, что конечной целью всякой конкретизации внутри лирического стихотворения является не многосторонний и развернутый портрет персонажа, обладающего возрастом, внешностью, именем, историческими, социальными, семейными и другими характеристиками (хотя моментами кое-что из этих данных в стихотворении и возникает), а портрет человеческого характера, портрет личности, портрет «души». И эмпирические подробности, касающиеся лирического героя, включаются в стихотворение лишь по требованию развертывающегося лирического сюжета.

Иногда разработка темы стихотворения начинается

¹ Ср.: Т. И. Сильман. Синтактико-стилистические особенности местоимений. — «Вопросы языкознания», 1970, № 4, стр. 86.

с такого глубинного и душевно важного момента, что всякая материальная предметность оказывается просто ненужной, неуместной.

Начнем с наиболее, на наш взгляд, убедительного примера — со стихотворения Пушкина «Я вас любил...», которое с самого начала посвящено углубленному анализу взаимоотношений лирического героя и героини.

Экспозицией, открывающей для нас какие-то элементы реальности, которые в дальнейшем ходе анализа будут несколько дополнены, может считаться первая часть 1-й строки — «Я вас любил», — поскольку здесь сразу же формулируется тема, о которой в дальнейшем пойдет речь. Кстати, важно и то, что герой употребляет по отношению к героине местоимение «вас», а не «тебя», — отсюда мы можем сделать вывод, что отношения между ними не переходили за грань этого «вы», а поэтому для нас не должна явиться неожиданностью 5-я строка: «Я вас любил безмолвно, безнадежно...» — она уже подготовлена 1-й. Это и есть экспозиция, — как мы видим, более чем лаконичная.

Таким образом, герои стихотворения даны нам здесь на пределе обобщенности. Что мы знаем и что узнаём о них? Лишь в самой общей форме мы узнаем об истории чувства некоего «я» к некоей «вы». Никакие реалии, никакие элементы предметного мира здесь так и не возникают, сюжетному движению стихотворения и его завершению они не нужны. Тема стихотворения при этом оказывается исчерпанной до конца не только в тот момент, когда до конца оказалось проанализированным чувство героя (и притом в его развитии во времени), но и когда перед нами возникает его духовный и душевный портрет. «Как дай вам бог любимой быть другим...» — есть не просто сообщение о том, что чувства больше нет, что любовь ушла, — это есть еще одна косвенная вспышка и характеристика этого чувства, а главное — перед нами возникает душевный портрет того, кто эти слова высказал.

Однако далеко не всегда развитие лирического сюжета возможно при подобной абсолютной концентрации и выделенности сферы мысли и чувства из окружающего мира. Наоборот, можно утверждать, что та-

кая крайняя углубленность и собранность в мировой лирике — редкость. Чаще всего мы все же встречаемся в стихотворении с реалиями, с элементами предметного мира, с некоторой характеристикой героя, с некоторыми хроникальными данными. Подчеркиваем: лишь некоторыми, поскольку и характер их, и дозировка диктуются исключительно требованиями сюжетного развития данного стихотворения. Но и эти немногочисленные подробности в подлинной лирике никогда не будут самоцелью — они присутствуют здесь не сами по себе и также не для создания эмпирически всестороннего портрета героя, а сопровождают развитие лирического сюжета, причем нередко берут на себя также функцию «сверхинформации», добавляя нечто к прямому содержанию стихотворения через особо выраженные подтекстные значения (но об этом ниже).

В стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье. . .» история любви героя дается на фоне истории его жизни. Однако каждый этап рассказанной биографии представляет собой не самостоятельное сюжетное звено, а дается лишь в силу своего значения для развития чувства. При этом построение стихотворения настолько симметрично, что каждая строфа может быть разделена примерно на две равные части, из которых первая дает очередной толчок-стимул для новых переживаний, в то время как вторая посвящена основной теме стихотворения — изображению этих переживаний.

При всем том необходимо отметить, что и в этом случае этапы реальной биографии героя максимально обобщены, нейтрализованы, как например:

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твоя небесные черты.

Самая конкретная в этом отношении строфа и то звучит в значительной мере обобщенно:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Обращаем внимание на то, что и при такой относительной конкретизации сюжета в стихотворении нет ни имен, ни дат, ни других личных, частных подробностей, ни точных описаний внешности героев и т. п. (ср. «гений чистой красоты», «голос нежный») — все внимание поэта сконцентрировано на истории чувства.

Когда же в другом стихотворении некоторые из таких конкретных, «частных» деталей действительно появятся, то они никак не послужат углублению лирической темы, а, наоборот, отвлекут наше внимание от лирического сюжета, как такового, в его подлинных масштабах и значении, само же стихотворение приблизится к иному жанру — к жанру шуточных стихотворений «на случай».

Мы имеем в виду стихотворение Пушкина «Подъезжая под Ижоры...», в котором встречаются такие точные данные, как географические названия (Ижоры, Тверская губерния), как название месяца (ноябрь), имеется и характеристика окружающей среды, и ее отношения к герою («Хоть вампиром именован/ Я в губернии Тверской...»), и самого героя как светского человека («Упиваясь неприятно/ Хмелем светской суеты...»), а также описание внешности героини («Легкий стан, движений стройность...»). И как ни странно, но именно благодаря этим частным индивидуальным чертам лирический сюжет, как мы показали на стр. 56—59, отступает куда-то в глубину и лишь кое-где проблескивает сквозь сетку эмпирических подробностей.

Таким образом, эмпирические детали быта, реального окружения, среды, эпохи, взятые как таковые, не только не содействуют раскрытию лирического сюжета, но, наоборот, помогают поэту (в данном случае не без лукавства) засекретить этот сюжет, сказать о нем как бы помимо своего желания, в подтексте. И хотя здесь имеются мотивы, весьма сходные со стихотворением «Я вас любил...», но как по-разному они поданы и как по-разному звучат: один раз на самой глубине интроспекции, сокровенной интимности, а в другой раз — чуть ли не в разгаре многозначительного, но внешне легкого светского разговора. Сравним: «Любовь еще, быть может,/ В душе моей угасла не

совсем,/ Но пусть она вас больше не тревожит;/ Я не хочу печалить вас ничем...» и: «Хоть я грустно очарован/ Вашей девственной красой,/ Хоть вампиром именovan/ Я в губернии Тверской,/ Но колен моих пред вами/ Преклонить я не посмел/ И влюбленными мольбами/ Вас тревожить не хотел».

Что же касается подлинно лирических элементов, то они стали во втором примере скорее вкраплениями в некий балладно-эпический, шуточный сюжет и слегка напоминают лирические вставки романа или новеллы. Более всего атмосфера стихотворения близка некоторым главам пушкинского «Онегина».

Таким образом, предметный мир, подробности обстановки, эпохи и быта, данные сами по себе, до некоторой степени сближают лирического героя с персонажами других жанров, в частности эпического, одновременно отдаляя его от слегка лишь очерченного героя лирического стихотворения.

Из всего этого вытекает, что элементы реальности, воспринятые лирическим сюжетом, не только материализуют самый этот сюжет, но косвенным путем придают и герою стихотворения элементы большей эмпирической определенности. В пушкинском стихотворении, не полностью лирическом, мы узнаем о герое намного больше, чем обычно узнавали в произведениях чистой лирики. И на наших глазах, благодаря ряду эмпирических деталей, герой стихотворения превращается в светского человека определенной эпохи, притом говорящего о своем чувстве (на самом деле, по-видимому, искреннем и глубоком) лишь под покровом светского острословия. Эмпирические подробности здесь, согласно намерениям поэта, не столько раскрывают подлинно лирический сюжет, сколько его заслоняют.

По-иному происходит, когда самая проблематика стихотворения требует фактических справок, исторических дат и конкретных подробностей. Тогда именно они и обслуживают лирический сюжет, как таковой, выступая неотъемлемой его частью. Так обстоит дело со стихотворением Тютчева «Цицерон».

На первый взгляд может показаться, что в этом стихотворении два лирических героя: сначала — «ора-

тор римский», Цицерон, со своими мыслями и переживаниями, а затем уже — современный поэту лирический герой, эти переживания комментирующий и противопоставляющий им свое собственное решение проблемы «личность и история». Однако на самом деле лирический герой в стихотворении один. Цицерон с его особой исторической позицией — лишь материал объективной действительности, лишь определенная «реалия», от которой отталкивается и с которой спорит лирическое «я» стихотворения («Так, но прощаясь с римской славой...»), решая определенную, выдвинутую им проблему совсем по-другому, а именно: «Блажен, кто посетил сей мир...»

2

Трудно предугадать и описать все те формы и способы, которыми предметная действительность вклинивается, внедряется в стихотворение, обслуживая ту или иную часть лирического сюжета. Как мы только что видели, это могут быть детали быта и обстановки, могут быть и великие исторические даты и события, это может быть, как мы увидим далее, материал мифа и легенды. Бесконечно индивидуальны и многообразны также типы соотношений и связей, существующих между моментами обобщающими, итоговыми и этими элементами конкретной, «разовой» действительности. Они индивидуальны как для творчества каждого поэта, так и для каждого отдельного стихотворения. Мы попытаемся наметить некоторые из этих соотношений и связей на материале современной поэзии.

Среди многих разновидностей подобных связей необходимо упомянуть о таких, когда герои стихотворения, лирическое «я» и лирическое «ты», не получают никакой эмпирической характеристики, так же как не получает ее и их окружение, — но при этом все же элементы реального мира входят в стихотворение в порядке метафор или сравнений, служащих исключительно одной только конкретизации взаимоотношений между героями.

Интересный пример подобного рода находим в поэзии Леонида Мартынова. Основная тема одного из его

стихотворений — анализ того, как относится героиня стихотворения к герою («Ты относишься ко мне...»). В процессе анализа ее чувств, в порядке следующих друг за другом сравнений, названы некоторые явления природы, некоторые реалии (поля, волны, паруса, огонь, темнота, костер). И хотя все эти элементы действительности существуют, казалось бы, в чисто переносном смысле, — поскольку они «заперты» внутри сравнительных оборотов, — тем не менее они окрашивают и образы героев, и расширяют, обогащают самую атмосферу стихотворения. Природа лирического текста такова, что всякая деталь, всякое слово, употребленное в самом ограниченном, узком, «косвенном» или даже отрицательном значении, все же окрашивает собою текст стихотворения в целом. И в данном случае не только возникает картина взаимоотношений героев, но и известная автохарактеристика героя («Как я сам/ Относился бы к волне,/ К парусам...»), и более того — создается впечатление, что у стихотворения имеется некий природный фон, известное «пейзажное» пространство, стихийность, широта дыхания:

Ты
Относишься ко мне,
Как к полям.
Ты относишься ко мне,
Как к лесам.
Ты относишься ко мне,
Как я сам
Относился бы к волне,
К парусам.

И тебя
Я не виню,
Ты проста.
Так относится к огню
Темнота.
Так относится костер
К темноте,
Так относится простор
К тесноте.

Весьма своеобразное соотношение между эмпирической реальностью, входящей в состав стихотворения,

и элементами обобщения предстает перед нами в стихотворении Евгения Винокурова:

Округлы облака и женщины. Кругла
Планета наша! Яблоко округло.
И сердце кругло. Круглота не зла.
Округлыми глазами смотрит кукла.
Я круг люблю. Он выдуман хитро.
В нем нет конца. Сыщи-ка в нем орехи!
Кольцо и солнце, жернов и ядро.
Недаром кругу поклонялись греки.

Здесь каждая фраза, взятая в отдельности, является фиксацией некоего эмпирического факта, данного одновременно как обобщение более частного, конкретного характера (ср.: «Яблоко округло»). Однако, взятые в порядке перечисления, все эти предложения выступают как иллюстрации к некоему теоретическому постулату типа: «Все важнейшее в мире — округло» — и, следовательно, наряду с эмпирическим, конкретным содержанием и частным обобщением несут с собой и итоговое, более глубокое и широкое обобщение. Следуя друг за другом, они движутся к завершающему выводу: «Недаром кругу поклонялись греки». Стихия эмпирических фактов представлена, следовательно, в этом стихотворении в качестве его подосновы, так сказать в снятом виде, и облечена в тот же самый словесный материал, что и стихия обобщений. Здесь мы сталкиваемся с явлением многозначности лексики в стихе, когда одновременно используются и частные и общие значения как отдельных слов, так и целых высказываний.

Представление о том, какими необычными, порой замысловатыми могут быть соотношения между элементами эмпирической реальности и обобщающим итогом, может дать лирическая баллада Вадима Шефнера «Лилит».

Это стихотворение состоит из четырех самостоятельных частей, неодинаковых по жанру (первая и особенно четвертая части — скорее всего чисто лирические стихотворения, вторая и третья приближаются к балладе). Начинается оно в тоне объективной информации:

Что предание говорит?
— Прежде Евы была Лилит.

Но информационный тон тут же угасает, уступая место тону лирическому, особенно с того момента, как в стихотворении возникают повторы, всегда призванные усиливать эмоциональную атмосферу стиха:

Не женой была, не женой, —
Стороной прошла, стороной.

Следующие затем две части посвящены юмористическому изложению библейской легенды о первых людях земли, их грехопадении и последующей семейной и трудовой жизни. Но несмотря на смешливый тон, всякая подробность здесь одновременно — и эмпирический факт, и обобщение, как это вообще свойственно мифу. Семья Адама и Евы — это и единичная семья, и первая семья первых людей, начало всякой семейственности рода человеческого. Их скот, их поле — начало скотоводства, начало земледелия. А, например, следующие строки:

Каин в елку втыкает нож —
Тренируется паренек. . . —

означают и преступный замысел некоего определенно-го «паренька», и начало преступности, зла, жестокости на земле.

Весь этот сложный, большой материал, изложенный в двух стихотворениях, однако, пока что еще не сыграл своей роли, не выполнил своего сюжетного предназначения.

Весь он (от первой строки первой части до конца третьей) еще раз будет активизирован в четвертом стихотворении, которое и представляет собой подлинно лирический раздел баллады.

Это четвертое стихотворение посвящено современному человеку, глядящему в огонь костра и мечтающему о невстреченной возлюбленной, тоскующему по несостоявшемуся во всей полноте счастью. Герой этот тоже назван Адамом, но здесь это уже не реальное имя, а просто сигнал, что это «человек вообще», так сказать представитель современного человечества, которому приданы скупые реалии, переносящие его к нам, в нашу эпоху: «электричка», «рыбалка».

Зачем же нужен был поэту в стихотворении о некоем современном человеке весь этот грандиозный, мифологический, всемирно-исторический разбег? И нужен ли был он вообще? Тоскующий герой, конечно, мог бы быть изображен и без всего этого сложного реквизита. И все же реквизит этот чрезвычайно служит теме, увеличению ее масштабности, а мотив мечты, неудовлетворенности приобретает особую глубину, доказательность, характер «извечности».

Интересно проследить звучание двух повторяющихся строк в начале и к концу стихотворения. В начале строки «Не женой была, не женой,/ Стороной прошла, стороной...» хотя и несут с собой, благодаря наличию внутренних повторов, сильную эмоциональную зарядку, но тем не менее воспринимаются одновременно и в плане информационном. А в эпилоге те же самые слова, утратив в значительной мере свое информационное значение, служат выражению некоего извечно повторяющегося мотива и уже содержат свой особый подтекст, которым они успели обрести в ходе развития сюжета.¹ Их подтекстовое значение состоит в утверждении права всякого человека на мечту и мечтательность, и именно даже на неопределенную мечтательность, возникающую иной раз «поверх» личной биографии, даже когда эта биография сложилась, по всем объективным данным, достаточно удачно.

Таким образом, и это стихотворение в целом тоже движется от более эмпирических уровней к более обобщенным — из чего вытекает, что подлинная лирика способна на более глубокие психологические обобщения, чем материал мифа, пусть даже с самым обобщенным содержанием.

Остановимся еще на одном примере, когда в лирическом стихотворении обобщение формально предшествует элементам эмпирической действительности. Мы убедимся при этом, что обобщение подобного рода в иных случаях еще подлежит «проверке фактами» (тут же в стихотворении) и что эти факты иной раз вносят свою поправку в первично высказанный поэтом итог,

¹ См.: Т. И. Сильман. Подтекст как лингвистическое явление. — «Филологические науки», 1969, № 1.

который тем самым оказывается итогом фиктивным. Таково стихотворение Инны Лиснянской «В июне». Оно начинается с обобщающего итога, к которому «подшит» совсем новый и значительно более эмпирический материал. Цитируем:

А мне — за тридцать,
Мне за тридцать.
От неудач
И от побед,
От бед и радостей клубится
За мной тридцатилетний след.
И верить я уже готова,
Что я прошла все рубежи
От удивления простого
До потрясения души.

Но отчего сместились грани
И отчего часы мне лгут?
Где день,
Где ночь?
Все стало ранним
Глубоким утром на снегу.

Стоит палатка на морозе,
И в ней радист одной рукой
Стучит отрывисто на морзе
О чем-то станции другой.

А рядом в меховой фуфайке
Дневная смена в сладком сне.
Две балаболки балалайки
Висят на меховой стене,
И то ль от ветра,
Ветра-вьюги,
А то ли сами по себе
Нет-нет да струнами подруги
Тихонько тренькнут о судьбе,
О жизни северной,
Нелегкой,
В какие шубы ни рядись...

И улыбнется мне неловко
За их несдержанность радист.
И снова чуточку надменно
Он отвернет свое лицо...

Гудит над Арктикой антенна —
Единственное деревцо.

Обобщение, с которого начато стихотворение, по первому впечатлению не требует добавлений, поскольку

ку оно высказано вполне четко, атмосфера и настроение героини выражены достаточно однопланово. А дальше начинается, казалось бы, совсем новая тема. Но в том-то и дело, что дальнейшие подробности более чем необходимы. Автор переносит нас в иную обстановку, и в этой обстановке как будто ничего не происходит: ни слов, ни встреч, ни заметных душевных открытий. Однако недаром стихотворение называется «В июне», и недаром антенна в арктическом ландшафте сравнивается с деревцом: здесь происходит некое явление «поздней весны», некое робкое пробуждение, обновление души героини — от этих двух тренькающих балалаек, спутниц лирики, от этих простых человеческих отношений, от этой улыбки радиста, скрытой надменным поворотом головы. Эмпирическая действительность сняла «предварительные итоги», показала их ложность, обещала еще и в дальнейшем мечты о счастье, а может быть, и само счастье — в подтексте.

Итак, как мы видели, реальный мир самыми различными своими сторонами способен служить сюжету лирического стихотворения, различным его граням, подавать ему необходимое «горючее» — от мимолетного, казалось бы случайного, впечатления данной минуты, от мельчайшей детали быта до глубинных пластов истории, спрессованных легендой и мифом, и далее — до самых тонких подтекстных ходов метафоры и иносказания.

Когда как и когда сколько, но всегда только самое необходимое — этот принцип всякого искусства в лирическом жанре превращается в особо строгий постулат.

3

Мы намеренно не касались одной стороны предметного мира, особенно важной для лирики, — природы, хотя в вышеприведенных примерах она отчасти уже встречалась. У нас принято называть стихи, опирающиеся в своей материальной основе на природу, «пейзажной лирикой». Этот термин кажется нам мало

подходящим, обедняющим суть того подвида лирической поэзии, о котором идет речь. Скорее уж — «лирика природы», *Naturlyrrik*.

Взаимоотношения лирического «я» и природного фона — особая тема. По сравнению с жизнью отдельного человека, с его индивидуальной биографией, имеющей и начало, и конец, природа — один из немногих, конкретно существующих перед нами, видимых и осязаемых символов вечности. Цветок и дерево, лес, море и облака, солнце, луна и небо — все это детали вечности большего или меньшего масштаба. Выход в природу лирического героя есть поэтому выход в некую «иносферу», увеличивающую его масштаб за счет сближения с «материей вечности», — с явлениями, имя которых пишется с большой буквы: Природа, Земля, Вселенная.

В идее вечности коренятся и все символические сверхзначения, присущие природному элементу в лирике. Взаимоотношения самых малых сил природы легко становятся символическими, иносказательными. Человеческие чувства, мысли, переживания поэтому так часто и с такой само собой разумеющейся легкостью подключаются к явлениям природы или же «подключают» их к себе. Создается особая логика сюжетного развития, где причинно-следственные связи, вообще мысли лирического героя, с одной стороны, как бы сами собой вытекают из природных соотношений, а с другой — с не меньшей легкостью накладываются на них, как на послушный душевным изменениям, гибкий и переменчивый фон. Пейзажный элемент принимает на себя функцию досказывания чувств и мыслей лирического «я» средствами, находящимися как бы за пределами их словесного выражения. Это — пути движения подтекстных значений в лирическом стихотворении, тесно связанных именно с внутренними, глубинными возможностями, заложенными в картинах природы. Мы называем это явление «сверхинформацией» пейзажного элемента.

Нечего и говорить, что правдивое изображение природной жизни является первейшим условием, без которого и психологическая «сверхинформация» останется без необходимой ей реальной опоры.

Яркий пример — знаменитое стихотворение Гете «Ночная песнь странника», ставшее не менее знаменитым в русской поэзии благодаря переводу Лермонтова («Из Гете»).

Лишь на фоне описания затихшей ночной природы последние две строки стихотворения («Подожди немного,/ Отдохнешь и ты») приобретают свой глубокий, непререкаемый смысл, — без этого фона эти же слова могли бы иметь и более житейское, эмпирическое значение.

Еще один пример — стихотворение Пушкина «На холмах Грузии...». Значительная часть заключенной в нем «сверхинформации» идет именно за счет начального описания природы:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.

Начнем с первой строки: «На холмах Грузии лежит ночная мгла». Уже то, что речь идет не просто о холмах (о видимых поэту холмах), а о «холмах Грузии», означает, что фон, на котором происходит внутреннее действие стихотворения, намного шире и грандиознее индивидуально наблюдаемого ландшафта. «На холмах Грузии» — это масштаб целой страны. Лежащая на этих холмах «ночная мгла» переводит всю картину в еще более далекий, чуть ли не космический план. Буквально о «космосе», как видим, здесь нет ни слова. Но «сверхинформация» уже стремительно вынесла нас в необозримые пространства вселенной (ночная мгла — бесконечность), и отсюда мы все с той же стремительностью возвращаемся — во второй строке — к более близким, жизненно доступным уровням: «Шумит Арагва предо мною».

Одновременно о себе заявляет и лирическое «я», лирический герой («предо мною»), внутренний мир которого раскрывается перед нами тут же, в следующей строке: «Мне грустно и легко; печаль моя светла...»

Сильное поэтическое средство, употребленное далее Пушкиным, — тройной повтор местоимения: «Печаль моя полна тобою,/ Тобой, одной тобой...» Мы не только с невероятной быстротой погрузились во вну-

трений мир лирического героя, но еще как бы до предела проникли в этот мир — так, что вокруг буквально ничего уже не осталось, кроме «одной тебя».

Таким образом, пять строчек понадобилось для того, чтобы совершить головокружительный сдвиг, от самых далеких пространств мироздания до глубин души лирического героя.

Эта стремительность служит тому, чтобы истина, раскрывшаяся перед лирическим героем в дальнейшем, зазвучала не случайной идеей, а постижением некоего мирового закона, не только для него, но и для нас, для всех: «И сердце вновь горит и любит — оттого, / Что не любить оно не может».

«Сверхинформация», толчком к которой послужил пейзажный элемент, погасила, таким образом, в стихотворении все случайное и все индивидуальное, сохранив, в качестве противопоставленных друг другу и уравненных друг другу, два мира — мир вселенной и мир души.

Большое значение имеет здесь также игра тяжести и легкости, тьмы и света, характеризующих эти два мира.

В то время как внешний мир тяжел («...лежит ночная мгла»), внутренний мир, даже в грусти своей, не таит ничего тяжелого, весомого («Мне грустно и легко...»), и в то время как внешний мир темен, внутренний мир освещен — естественно, внутренним светом («Печаль моя светла...», «И сердце вновь горит...»).

Эта внутренняя легкость, освещенность и горение по масштабам своим ничуть не меньше и не слабее окружающей мглы. Самый метод прямого противопоставления одного мира другому обеспечивает равноценность обоих миров в плане «сверхинформации».¹ В порядке того же противопоставления перед нами возникает и образ возлюбленной, также образ нас сквозь просветленный, невзирая на печальное, даже

¹ О «сверхинформации», которую вообще таят в себе картины природы, ставшие предметом искусства, см.: С. Владимиров, Стих и образ. Л., 1968, стр. 140 и сл., а также анализ стихотворения Тютчева «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» в книге Ю. М. Лотмана «Анализ поэтического текста» (Л., 1972, стр. 186—203).

трагическое звучание стихотворения в целом. Синтаксический параллелизм обеспечивает и эту характеристику: «Печаль моя светла, / Печаль моя полна тобою...» Получается также не высказанная до конца, но все же слегка намеченная причинно-следственная связь: «Печаль моя светла», потому что полна тобою, твоим светлым образом, — и благодаря этому в душе поэта, лирического героя, уже нет места для мглы окружающего мира.

Таким образом, элемент «пейзажа», занимающий в пушкинском стихотворении всего две первых строки, играет важнейшую роль при создании масштаба изображаемых поэтом душевных переживаний.

Природный фон, так же как все элементы реальной действительности, используется поэзией в самых различных смыслах и сочетаниях, — всякий поэт, в зависимости от своего взгляда на мир, по-своему понимает и по-своему преобразует природу.

Обратимся к лирике Фета, признанного поэта-«пейзажиста», «поэта природы». Природный элемент у Фета выполняет совсем иную функцию, и при этом с не меньшей силой и определенностью, чем мы только что проследили на примере стихотворения Пушкина.

Попробуем проанализировать, в качестве отдельного примера, отнюдь не обязательного для других стихов Фета, одно из самых известных его стихотворений «Это утро, радость эта...», к которому мы уже неоднократно обращались в предшествующем изложении.

Что означает в конечном счете это стихотворение без единого глагола, построенное на сквозных синтаксически параллельных перечислениях и состоящее из 28 подлежащих и одного именного сказуемого?

Отсутствие глаголов (а Фет был мастером безглагольных стихов) означает, что в стихотворении ничего не происходит — в плане объективного движения жизни, — в нем дается лишь сплошное переживание лирическим «я» некоего комплекса событий и явлений, который тем самым слагается в некую общность, в жизненное сплетение, в ткань бытия. Для чего? Повидимому, — если можно говорить о более или менее сознательной цели художника, — для того, чтобы по-

казать особый материально-духовный состав того явления природы, того времени года, которое является и особым «сезоном души» и именуется весной.

Из чего складывается «весна» для поэта? Из множества явлений и внешнего, и внутреннего порядка («Это утро, радость эта...»), дневных и ночных («Эта мощь и дня и света...», «Эта мгла и жар постели...»), далеких и близких («Эти горы, эти доли, / Эти мошки, эти пчелы...»), единичных и множественных («Это утро...», «Эти зори...»), «природных» и «человеческих» («Эти капли — эти слезы...»), обобщенных и личностных («Этот вздох ночной селенья, / Эта ночь без сна...»).

В стихотворении, таким образом, создается как бы особая фактура бытия, особая ткань, нечто вроде ковра, вытканного элементами объективной действительности, субъективными впечатлениями, красками, звуками, эмоциями. Все здесь слилось и смешалось воедино — вчерашнее и сегодняшнее, близкое и далекое, отдельное и общее, ясное и загадочное, личное и всечеловеческое, видимое, слышимое, осязаемое, понимаемое.

В результате получается как бы перепланировка действительности, как бы ее пересоздание на основе иного способа «сплавления» отдельных частей, куда человеческое ощущение, чувство, мечта, любовь входят на равных правах, составным элементом целого, для того чтобы дать некий конечный итог, так сказать свержитог, имя которому — поэтическое восприятие мира.

Благодаря особой предварительной подготовке, благодаря этому особому «сплаву», понятие весны воспринимается нами уже по-другому, по значительно большему счету — это весна всего и всех, весна как радость, возрождение мира природы и человеческой души одновременно.

4

Итак, природа в лирической поэзии — не просто орнамент, равнодушный фон или украшающая деталь. В наиболее знаменательных случаях она — гостепри-

имная «иносфера», условное местопребывание лирического героя в момент наивысшего душевного подъема.

Для некоторых поэтов тема ухода лирического героя из мира эмпирических будней (в частности, из будней городской жизни) в мир природы, его растворения в мире природы не исчерпывается одним-двумя стихотворениями, но становится одним из существенных мотивов их поэтической биографии.

Один из таких поэтов — Глеб Горбовский. Основная тема его ранних стихов — уход от привычного городского жителя-бытия и слияние с поэзией природной жизни.

В сборнике «Поиски тепла» (1960) имеется показательное стихотворение «Мечь»:

Тайга хлестала по лицу
меня:
 вершила мщение.
И молча
каждому рубцу
я придавал значенье:
вот этот — красно-голубой —
за прежний быт с комфортом,
за частый сон,
за мозг слепой,
за мозг,
 как воздух спертый;
а тот, на лбу —
 за скверный вкус;
тот — за подбор оплошный,
где
 что ни друг — нахальный трус,
что ни товарищ — прошлый. . .
Царапин, ссадин —
 всех не счесть,
и в каждой
смысл,
 значенье. . .
Я принимаю эту мечь,
как честь
и как. . .
прощенье.

И только тогда, когда прощенье получено — а получают его в награду за работу («Так вот какая ты, работа. . . Тебя я так давно хотел!» — стихотворение «На лесоповале»), — тогда только начинается то, из-

за чего стоило коренным образом менять жизненный уклад, — человек превращается в часть природы:

Тряся кровать, храпя и воя,
я сплю в брезентовом дворце,
я сплю, как дерево большое,
с зеленым шумом на лице.

И не только в часть природы растительной, но и в сотоварища ее живых обитателей:

...Здесь медведи любезны.
Здесь я принят и признан.

(«Из землянки»)

Необходима, однако, одна весьма существенная поправка: братскими узами лирический герой связан не только со «вселенной», с солнцем, с властелином леса — медведем. Такой подбор, пожалуй, вызвал бы недоверие к лирическому герою, даже, может быть, и чувство неприязни к нему: почему он «дружит» только с сильнейшими представителями лесного царства?

Но герой Глеба Горбовского не таков: его нравственное обаяние строится на том, что он в дружбе и с букашками, и со всякими малыми тварями, — а, в конце концов, именно это и довершает картину «вселенной»!

Весь этот многозвенный, многозначный процесс вхождения в мир природы нашел свое отражение в стихотворении «Поле»:

Свернуть с раздавленной дороги,
перешагнуть кювет и лечь...
Эй, вы, ромашки, как здоровье?
Букашки, слышу вашу речь.
Земля, а как твое лежанье?
Тебе тепло?
А муравей,
когда наступит отдыханье
смешной комплекции твоей?..

А в более зрелых стихах Глеб Горбовский, широко раздвигая рамки своей поэзии, порой возвращается к такой предельно-сближенной, даже приятельски-грубоватой сопряженности с миром природы, но нередко включает этот мир, притом включает органически, и

Вот стихотворение из сборника «Тишина» (1968), четвертой книги поэта:

И в еще более обобщенных чертах, но не менее значимо, включен мир природы, вставлен пейзаж в стихотворение «Рождение звука» из следующего сборника Глеба Горбовского «Новое лето» (1971):

Лирика природы, таким образом, открывает перед поэтом, в плане расширения и углубления образа его лирического героя, поистине безбрежные горизонты. Подобно постепенно удаляющейся от нас пространственной перспективе, эти пейзажные панно, эти кулисы, начиная от самых близких, могут сменяться самыми отдаленными, уводя героя лирического стихотворения — а вместе с ним и читателя — в самые дальние пространства вселенной.

Впрочем, это дано не только пейзажной лирике. Переход к самому глубинному содержанию, к самому высокому обобщению возможен и при отталкивании от других сторон действительности — особенно в современной поэзии.

5

Соотношение между разными сторонами предметного мира, вовлекаемыми в лирическое стихотворение, может быть очень многообразным. Не пытаюсь дать классификацию таких соотношений или даже простой перечень, скажем лишь, что на различных полюсах поэтической выразительности стоят, с одной стороны, бытовые подробности, окружающие и определяющие лирического героя как некое частное лицо, обычно очень скупо отражаемые в лирическом стихотворении, а с другой стороны — природный фон, о котором мы сейчас говорили.

Для того чтобы дать представление о том, сколь различен художественный смысл и эффект этих двух полярно противоположных сфер реального мира, разберем первые четыре строки известного стихотворения Гете «Свидание и разлука»:

Душа в огне, нет силы боле,
Скорей в седло и на простор!
Уж вечер плыл, лаская поле,
Висела ночь у края гор.

Перевод Н. Заболоцкого

Эти строчки стихотворения как бы сами собой распадаются на две части. В первой из них (строка 1—2) перед нами влюбленный юноша, стосковавшийся по своей возлюбленной. Он седлает коня, он скачет к ней. На таком уровне конкретности изображения он мог бы предстать перед нами в новелле или в романе от первого лица. В особенности слова «Geschwind zu Pferde!» («Скорей в седло!») вносят бытовую конкретность в образ молодого человека. Мы, правда, не знаем его имени (что вообще характерно для лирики), но ведь как звали Вертера, нам, по прочтении первых писем

романа, было бы также известно только из заглавия.

Строки 3—4 дают картину совершенно иных масштабов. Перед героем на его пути открывается мир вечерней природы — как будто широко раздвинулись кулисы грандиозной сцены, и герой непосредственно созерцает величие мироздания. Это уже совсем иная сторона реальной действительности, и герой стихотворения, только что казавшийся нам типичным представителем поколения «бури и натиска», и не больше, сейчас, на фоне вселенского ландшафта, оказывается погруженным в него и становится как бы его частью.¹

Таким образом, в строках 3—4 (и далее) происходит не только изменение общей атмосферы, «настроения» данного стихотворения, но и изменение облика героя — в сторону возвышенного пафоса и лиризма.

Подробности окружающего мира, будь то простейшие бытовые реалии или же элементы вселенского ландшафта, не могут существовать в стороне от лирического героя. Текст лирического стихотворения, его семантическая структура, взаимопроникновение всех его частей и сторон таковы, что все, что попадает в сферу его изображения, должно быть одновременно пережито героем, вернее сказать, уже есть его переживание, будь то с положительным или с отрицательным знаком. Предметный мир, изображенный в стихотворении, не может существовать где-то в стороне, он «по заданию» существует в лирике как бы вдвойне, не только как реальная действительность, но и как отражение ее в душе героя — и поэтому обязательно окрашивает самый его образ всеми нюансами переживания.

Только что перед нами был пылкий юноша, летевший на коне к своей любимой, теперь же перед нами

¹ Из сопоставления этого стихотворения в его более раннем, «штюрмеровском» варианте (1775 год) с цитированным выше более поздним, классическим вариантом (1789 год) явствует, что изменениям подверглись лишь те куски текста, которые относятся к эмпирической части (например, строки 1—2), в то время как описание природы оставалось неизменным (строки 3—4). См.: В. М. Жирмунский. Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете. — «Вопросы германской филологии», вып. 2. Л., 1969, стр. 143 и сл.

мечтатель, сопричастный грандиозной панораме все-ленной.

Итак, все элементы реального мира, находящие себе место в лирическом стихотворении, являются частью души лирического героя, неизменно и неизбежно окрашивают его образ как своими возвышенными, так и своими прозаическими сторонами. Если же в стихотворении изображены элементы реальности, не находящие положительного отзвука в душе героя, то тут же к материалу изображения присоединяется их отрицательная эмоциональная оценка — в плане сатиры, иронии, гротеска и т. д. Элементы предметного мира в лирическом стихотворении, таким образом, никогда не выступают как нейтральный фон, и их отбор в лирике всегда особенно строг и тщателен.

Подойдем с этих позиций к знаменитой «Книге песен» Генриха Гейне, так как его палитра необычайно богата, пестра и щедра подробностями реального мира. Чрезвычайно изменчив, капризен, богат нюансами настроений и его лирический герой. И мы не ошибемся, если скажем, что в значительной степени душевное богатство образа героя и изменчивость его настроений выявляются с такой силой благодаря величайшему разнообразию элементов внешнего мира, отраженных в лирике Гейне.

Жизненная подоплека ранних лирических циклов Гейне очень проста: «Юноша девушку любит, / Другого она избрала» — «Ein Jüngling liebt ein Mädchen, / Die hat einen andern erwählt...» (Л. И., 39).¹ В некоторых стихах отражены автобиографические факты — возлюбленная поэта, его двоюродная сестра, не отвечала ему взаимностью; влюбившись позднее в ее младшую сестру, Гейне также не встретил ответной любви. В «Книге песен» образ возлюбленной не дифференцирован (кроме некоторых стихотворений), и равнодушие возлюбленной не всегда показано как

¹ В дальнейшем ссылки на лирические циклы даются сокращенно, с указанием также номера стихотворения, входящего в соответствующий цикл: «Юношеские страдания», раздел «Песни» — П.; «Лирическое интермеццо» — Л. И.; «Возвращение на родину» — В.

причина разлуки — в некоторых стихотворениях вина возлагается на бездушных родственников.

Циклы «Юношеские страдания» (1817—1821), «Лирическое интермеццо» (1822—1823) и «Возвращение на родину» (1823—1824), в центре которых стоит тема безответной любви, составляют дневник душевных переживаний лирического героя, причем в каждом стихотворении — или в группе стихотворений — по-новому поворачивается та же самая тема, по-новому используются подробности окружающей действительности, благодаря чему в новом свете предстают перед нами и переживания лирического героя, его характер и душевный склад. Наш анализ мы и построим на основе выделения некоторых разновидностей предметного мира, которые выступают в стихотворениях названных циклов.

Мир детства и идиллии

В ранних лирических циклах Гейне мир в целом, а также любовные разочарования героя, в значительной мере предстают перед нами в форме детской сказки или в виде школьных, тоже по-детски наивных представлений и переживаний. Но не только житейские отношения и первая любовь, а также и мир природы подключается поэтом к этому уровню жизнеотношения.

В одном из своих более поздних стихотворений поэт так и говорит: «Дитя, мы были дети...» (В., 38).

В более раннем разделе («Песни») герой обращается с речью к лесным пташкам. И он, и его возлюбленная говорят с птицами на одном языке, входят в их семью, близки им душевно. Характерны уменьшительные имена, которыми пестрит стихотворение. Диалог между героем и его пернатыми подружками подан сквозь призму инфантильности, благодаря чему и сами герои кажутся маленькими детьми, разыгрывающими наивную детскую историю любовных разочарований:

Я брел дорогой лесною,
Один с печалью своей,
Овеян былою тоскою,
Мечтами прежних дней.

Кто вас обучает пенью,
О птички, не надо петь, —
К чему мне былые мученья,
Былую боль терпеть?

«Мы помним о девушке милой,
Что песенку пела нам,
Нас, птичек, она обучила
Золотым, прелестным словам».

Лукавые птички, молчите,
Что нужно вам, в толк не возьму!
Отнять мою грусть хотите? —
Ее не отдам никому.

(П., 3)

Но не только мир окружающей, ближайшей природы подается поэтом в столь наивном, идиллическом тоне. И тема мироздания, вселенной оказывается юмористически сниженной до уровня представлений младших школьников. Весь мир представляется герою близким, дружественным, сплетенным теми же узами, что связывают его самого с его ближайшим окружением.

Высоко в небе звезды
Мириады лет стоят
И о тоске любовной
Друг дружке говорят.

Язык их поражает
Особой красотой,
Филологам не удается
Язык усвоить такой.

А я его изучаю
И лучше их, и быстрее;
Грамматикой мне служит
Лицо любимой моей.

(Л. И., 8)

Но вот в этот детский мир врывается горе безвозвратной утраты. Детская песенка-сказка внезапно обрывается, уступая место по-взрослому серьезной концовке. Контраст между инфантильным оформлением и глубиной содержания создает тем более острый эмоциональный эффект.

Мы были чувств полны с тобой
И вместе делили радость и горе;
Мы часто играли в «мужа с женой»
И все же ни разу не были в ссоре.
Мы вместе резвились и вместе смеялись,
И нежно ласкались и целовались,
Нам было так весело и легко,
И в прятки играя в лесу возле луга,
Однажды мы спрятались так далеко,
Что больше уже не найдем друг друга.

(Л. И., 26)

Однако этот созданный поэтом детский неповторимый мир не вечен. В одном из стихотворений показано, как его разрушает не только вторжение внешних событий, но что отчасти его уничтожает и изменение характеристик, душевное очерствение самих героев. В символике природной жизни этот процесс осмысливается как естественная смена поры цветенья порой увядания, в характерах же самих участников романа происходит нечто более трагическое и необратимое: их отношения внезапно разбиты взаимным равнодушием, светскостью форм их общения, наступившей «взрослостью». Убийственное словечко «книксен» появляется в концовке стихотворения и лучше, чем какое-либо другое, поясняет, что произошло между ними. Мы видим, насколько один-два лексических элемента создают и атмосферу стихотворения, и являются достаточной мотивировкой его содержания:

Вокруг все цвело, расцветала земля,
И солнце смеялось, и пел соловей,
И ты целовала, ласкала меня
И нежно к груди прижимала своей.

Но осень пришла, с нею холод и мрак,
И ворон сердито кричал в вышине;
Мы сухо сказали друг другу: «Всех благ!» —
И вежливый книксен ты сделала мне.

(Л. И., 25)

Такую преувеличенную значимость всех компонентов лирического текста, в частности отражающую черты реальной жизни, мы назвали «сверхинформацией». Попробуем проанализировать черты «сверхинформации» на примере финальной сцены только что проци-

тированного стихотворения. Представим себе на мгновение ту же сцену в эпическом произведении, в романе или новелле: «Мы сухо сказали друг другу: «Всех благ!» — и вежливый книксен ты сделала мне». Менее всего подобная сцена представима в качестве концовки романа. Во всех же других случаях она говорит о взаимном охлаждении любящих, даже о некотором их обоюдном раздражении и недовольстве, но не больше. На завтра в том же романе может произойти другая сцена, которая снимет неприятный осадок первой и даже частично заставит нас о ней позабыть. Останется лишь впечатление, что герои романа — трудные, несговорчивые люди и что их отношения будут и дальше складываться нелегко.

Совсем иное в лирическом стихотворении. Концовка каждого стихотворения есть итог, финал некоего существенного периода душевного развития героя, еще одна важная веха в его взаимоотношениях с возлюбленной. Что-то между ними разладилось окончательно, раз и навсегда.

Это не означает, что в следующем стихотворении герой не вернется в своих воспоминаниях к прежнему этапу их отношений, — но о том, как произошел их разрыв и что разрыв этот произошел навеки, нам будет уже известно. Поскольку лирический герой постоянно возвращается к прошлому, еще и еще раз обдумывая, переживая и «изживая» его в своей душе, постольку внешне, тематически как будто и не совершается никакого сюжетного движения. Но это — в пределах одного стихотворения, взятого в отдельности. Однако, взятые в своей массе и в том порядке, в каком их объединил автор, стихи эти дают уже некую историю переживаний, картину их нарастающей силы и глубины, их разнообразия. Движение это, при малом внешнем движении, составляет главным образом внутренний сюжет, историю душевной жизни героя; он то поражен и подавлен случившимся, то пытается возложить всю вину на неверную возлюбленную, то обвиняет самого себя в легкомыслии, то прощает, то вновь упрекает ее, то отвлекается иными событиями и темами — например, своим путешествием, — то намекает на новые связи и знакомства, то вновь мечтает встре-

тяться с любимой — но на этот раз уже в загробном мире...

Каждое новое стихотворение — это новая вежа в душевной жизни героя, а также своеобразный тип и своеобразная форма изображения тех или иных событий или чувств на фоне определенным образом трактованных подробностей внешнего мира. При этом концовка каждого стихотворения остается каждый раз особо значимой, итоговой.

Мы рассмотрели пока что только одну из форм трактовки действительности в лирических циклах «Книги песен» — детскую идиллию. Но сплошь да рядом одна такая форма изображения переживаний героя и жизни в целом, представленная одним или группой стихотворений, уступает место другой форме, затем возобновляется снова и т. д.

Так, наряду с постоянными возвращениями к миру детскости и идиллии, вновь и вновь в стихах Гейне возникает мир патетической, но мишурной, маскарадной романтики, далее — мир современной социальной действительности и т. д. При этом всякий раз создается новый комплекс — не только чувств и мыслей героя, но прежде всего активизируется другой, нужный лишь для данной цели слой реальности, предметного мира, на основе которого уже по-иному оформляются и внутренние переживания героя.

Романтический маскарад

Гейне принято считать ниспровергателем романтизма, однако всякое преодоление в искусстве есть одновременно переработка, а следовательно, и частичное воспроизведение элементов того или иного стиля.

В стихах, в которых предметный мир носит характерный романтический облик, отношения между героями рисуются согласно несколько иной модели, чем в аспекте детского романа. Герой и героиня здесь несчастны оба, поскольку некие враждебные силы оторвали их друг от друга. Возникают и романтические метафоры — ночь в душе возлюбленной, змея, грызущая ее сердце (Л. И., 18). Возникает общая атмосфера печали, разочарованности, предчувствия близкой

смерти. Один из вариантов: герой — это рыцарь, возлюбленная — прекрасная дама, злые силы судьбы разлучили их (здесь уже нет речи о реальных жизненных обстоятельствах). Другой вариант: возлюбленная радостно встречает героя, но это был лишь обольстительный сон, или: ее уже нет в живых, и тень ее приходит к нему на свидание из загробного мира; наконец, вся история их взаимоотношений была игрой, но актер срывает с себя маску и гибнет всерьез.

Совокупность всех этих сюжетных ходов и поворотов требует намного больше «материальных затрат», чем фикция детских взаимоотношений, причем главным образом из мира литературных ассоциаций, — ибо каждый раз, в каждом стихотворении, нужно заново «строить» декорацию и «оформлять» костюмы (либо намекать на то или иное амплуа героев). То перед нами город, в котором некогда жила любимая, ее дом и ее окно, где мелькает ее призрачная тень; то — загородный дом, нечто вроде замка, где она, в роли прекрасной дамы, встречает героя, прискакавшего к ней на свидание.

Казалось бы, выход в большой мир? Но романтические атрибуты не составляют в своей совокупности реальную действительность, более того — от появления в окне, казалось бы, реального дома, всего-навсего освещенного лунным светом, призрачной тени и самый дом превращается в дом-привидение. На поверку все эти реалии, при любой их «достоверной» подаче, все же оказываются игрой в действительность — условной декорацией, призванной более пластично и правдоподобно передать переживания героя.

Подобное отсутствие выходов в реальную действительность, в мир реальной предметности, подобная условная, метафорическая трактовка элементов действительности отражаются и на трактовке образов героев, поскольку и те и другие (и элементы действительности, и образы героев) теснейшим образом связаны друг с другом и друг друга взаимоопределяют.

Только что это был влюбленный мальчишка со своей юной подружкой, за которыми угадывался мир детской, а также мир детской сказки и игрушечной природы. А теперь романтическая декорация оборачивает-

ся почти что полным отсутствием эмпирической характеристики героев. Он — то средневековый рыцарь, то неизвестный всадник на быстром скакуне, то актер, то гладиатор, она же — прекрасная дама (die Holde), и всякий раз это — временные театрализованные маски, уходящие от нас вместе с концом стихотворения. Когда возлюбленная приходит к герою в виде тени из загробного мира, они оба превращаются в персонажей сентиментально-готического жанра поэзии. Тем самым на первый план выдвигается не столько реальность чувств, сколько их литературность, попытка сквозь пути романтики прорваться к реальному переживанию.

Приведем пример:

От ветра осеннего гнутся
Деревья во мраке ночном;
Закутавшись в плащ, одиноко,
Скачу я по лесу верхом.

Скачу, и скажут мысли
Вперед, обгоняя меня;
В мечтах под окнами милой
Уже осадил я коня.

Собаки лают, и слуги
Ко мне со свечами спешат;
Легко по крутым ступенькам
Взбегаю, и шпоры звенят.

Сверкающий, благоуханный,
Коврами убранный зал,
Любимая ждет в нетерпении, —
Миг сладостной встречи настал...

А ветер играет листвою,
Деревья склонились ко мне:
«О чем ты, безумный всадник,
В безумном тоскуешь сне?»

(Л. И., 58)

Или следующий:

К чему, как безумный, до сих пор,
До этого мига последнего,
С тобою вместе, как скверный актер,
Разыгрывал я комедию.

Кулисы раскрашены были пестро,
В сверхромантическом стиле,
Был плащ мой расшит, на шляпе перо,
И чувства утончены были.

И вот теперь, когда начисто снять
Пришлось мишуру последнюю,
Я снова несчастен, как будто опять
Играю все ту же комедию.

О боже! За шуткой пряталась боль,
И правду поведал театру я;
Со смертью в груди я разыгрывал роль
Умирающего гладиатора.

(В., 44)

Каждое стихотворение этого типа в отдельности — попытка вырваться из мертвящего, бутафорского мира к реальной жизни чувства. А все вместе, эти стихи опять-таки составляют новое единство, суммирующее определенный аспект переживаний лирического героя.

Социальный универсум

С прозой Генриха Гейне перекликаются те из его стихов, в которых он изображает окружающий мир. В таких случаях лирический герой соприкасается с реальностью под знаком ее неприятия и осуждения. Он живет внутри этого мира, но, по существу, чужд ему. Его личные переживания, его отношения с возлюбленной протекают в каких-то иных сферах (мы говорили, с одной стороны, о детском мире, с другой — о романтическом маскараде), — но тем не менее общая картина многослойного немецкого общества начала прошлого столетия возникает перед нами с редкой отчетливостью.

В иных случаях, правда, возлюбленная и сама вступает в порочный круг окружающего их обоих филистерства — это бывает тогда, когда герой, в который раз заново переживая подробности их разрыва, рисует картины ее благополучной семейной жизни (В., 6).

Но однажды герой видит во сне свою возлюбленную в виде жалкой, состарившейся нищенки, бредущей с двумя детьми по городскому рынку (В., 41). И хотя картина эта и преподнесена им как собствен-

ное сновидение, она тем не менее совершенно реалистична и может служить дополнением к тому критическому изображению окружающего мира, которое мы находим в других стихах.

В то же время на фоне сатирических картин окружающей действительности то и дело в стихах Гейне вновь возникает характерное романтическое «двоемие» — сочетание грубой реальности с туманностью потусторонней мечты. В таких случаях особенно интересна и ценна, естественно, первая часть отмеченного противопоставления, поскольку романтическая мечтательность была с большой настойчивостью разработана предшественниками Гейне, — в то время как реалистические картины социальной действительности с такой резкостью, прямоотой и новизной материала появляются в немецкой лирике впервые.

Приводим характерный пример:

Филистеры бродят — в воскресный
Они облачились наряд;
Визжат, что природа прелестна,
И скачут не хуже козлят.

Их больше всего умиляет
Романтика рощ и лугов;
Развесив уши, внимают
Чириканию воробьев.

А я окно в нетерпении
Завесил черным сукном,
Знакомые мне виденья
Меня посещают и днем.

Из царства мертвых явилась
Ко мне моя любовь;
Подсела ко мне, прослезилась,
И сердце смягчилось вновь.

(Л. И., 37)

Наряду с мещанством самого низкого пошиба, изображенным здесь, сатира поэта обращается и против более высокопоставленного круга, где также господствуют пошлость и лицемерие, прикрываемые блестящими фразами, обрывками образованности и светским воспитанием.

Сидели за чайным столом мы,
И шел о любви разговор.
Полны были дамы истомы,
Мужчины затеяли спор.

«Любовь, стало быть, платонична», —
Сухой гофрат говорит.
С улыбкой, чуть-чуть ироничной,
Вдыхая, гофратша сидит.

Священник судил суровой:
Любовь не нужна ему,
Так как вредит здоровью.
Девушка в ответ: «Почему?»

«Увы, любовь это бездна!» —
Графиня произнесла
И чашечку чаю любезно
Барону передала.

Местечко одно пустовало, —
Любимой нет меж гостей.
Как мило бы ты рассказала
Им всем о любви своей.

(Л. И., 50)

Но в своем изображении современного социального мира Гейне не ограничивается бытовыми зарисовками — вот маленькое стихотворение, рисующее бездушные, черствость и банальный эстетизм окружающего общества:

О муках своих я решил рассказать,
Вы слушали молча и стали зевать;
Когда ж я воспел их в стихах, полных грации,
Вы стали устраивать мне овации.

(В., 34)

С миром светского и церковного филистерства перекликается в «Книге песен» и мир схоластической учености, с которой у Гейне были особые счеты (ср. соответствующие главы «Путешествия по Гарцу»). Одного стихотворения достаточно для того, чтобы в сатирических тонах обрисовать картину некоторых отсталых форм современной поэту науки и философии:

Фрагментарность вселенной мне что-то не нравится!
Придется к ученому немцу отправиться.

Короткий расчет у него с бытием:
К разумному все приведя сочетанию,
Он старым шлафроком и прочим тряпьем
Заделает трещины мироздания.

(В., 56)

В некоторых стихах «Лирического интермедцо» и «Возвращения на родину» отразилось и общее неприятие Гейне, частично еще романтиком, но вместе с тем уже писателем трезвой критической мысли, новых форм развития буржуазного общества, пусть даже в их провинциально-немецком, обедненном варианте. Эти ноты с особой силой начинают звучать в «Возвращении на родину»:

И грустен я, и беспокоен,
Как только вспомню о былом:
Уютней был наш мир устроен,
И люди тише жили в нем.

Век новый как с цепи сорвался —
Повсюду давка, шум, — нет сил!
Вверху, видать, господь скончался,
Внизу — сам дьявол опочил.

На всем как будто холод тленья,
И больно, и в глазах пестрит,
И только каплю утешенья
Нам все еще любовь дарит.

(В., 39)

Как уже говорилось, иной раз Гейне вводит черты современной жизни в свою поэзию без обычной для него сатирической, разоблачающей установки. Такие стихи — их немного — отражают демократические взгляды поэта, его симпатию к простым людям и простым формам существования. Приводимое ниже стихотворение можно сопоставить с лесной идиллией «Путешествия по Гарцу». Здесь, в цикле «Возвращение на родину», эта идиллия возникает в условиях городского быта, в окружении самых реалистических подробностей, до Гейне вряд ли встречавшихся в высокой лирике.

Какая плохая погода,
И сыкотно, и темно;
Порывы дождя и ветра
Стучатся ко мне в окно.

На улице что-то мелькает,
Скользнуло мимо ворот;
Старушка с фонариком тусклым
Тихонько домой бредет.

Как видно, купила масла,
Яиц и муки побелей,
Спечет кренделек послаще
Для доченьки милой своей.

А та прикунула в кресле
И щурится, глядя в огонь;
Золотую склонила головку
На розовую ладонь.

(В., 29)

Возвышенные символы природы

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.

И снится ей все, что в пустыне далекой —
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет.

(Л. И., 33) Перевод М. Ю. Лермонтова

Это стихотворение предстает в качестве конечного итога того, что произошло в лирическом романе Гейне между героем и его возлюбленной. Оно дает итог всего случившегося в символическом плане. Между деревьями, о которых идет речь, нет и не может быть никаких «отношений», это — символическое изображение бесконечной разлуки и разлуки как бесконечности, чему залогом является то, что они навеки росли в свою почву, и притом в разных концах света. Преодолением этой разлуки может быть только мечта, сновидение, иначе говоря, здесь показана невозможность преодоления такого рода разлуки в реальности.

Гейне создал символы настолько красноречивые, что стихотворение получилось максимально кратким, передающим смысл отношений между обоими героями как бы в виде алгебраической формулы. Первая строфа посвящена описанию первого дерева. Во второй

строфе, в мечтах того же первого дерева, возникает второе. Но в этих мечтах оживает не только само это второе дерево, но и мечта о том, чтобы оно помнило и мечтало о первом! Иначе говоря — любовь не кончилась и не окончится до тех пор, пока остается надежда на грусть и раскаяние другого, — таковы мотивы многих стихотворений, но здесь они выражены наиболее законченной и краткой формулой.¹

Какова же мера участия реальных предметов в этом произведении, говорящем о высоких чувствах? Казалось бы, очень значительная. В этих коротких стихах самым точным образом описаны и сосна, и пальма, их окружение и условия их существования. Но наиболее существенными в конечном счете оказываются не эти реальные предметные описания, а то, что кроется за ними благодаря персонифицирующей лексике: *einsam* (одинок), *schläfert* (дремлет), *träumt* (видит во сне), а также такому сочетанию, как *einsam und schweigend trauert* (одинок и молча грустит), и, наконец, благодаря всему окружающему контексту «Лирического интермеццо». Предметно-реалистическая сторона стихотворения как бы отходит на второй план, оно распредмечивается, обнажая свою символическую, интроспективную сущность и свой психологический жизненный сюжет: историю двух несчастливых любовников, навсегда разлученных друг с другом. Эта символика сродни метафорическим планам романтических стихов типа «*Ich grolle nicht...*» («Я не сержусь...») (Л. И., 18), с тою, однако, разницей, что метафора в этих стихах занимает подчиненное место, поскольку она вставлена в текст, посвященный в основе своей чисто человеческим взаимоотношениям. Между тем стихотворение «*Ein Fichtenbaum...*» по форме целиком посвящено миру природы и раскрывает свой конечный смысл лишь в аспекте сквозной персонификации, то есть в результате снятия первого, предметного, плана.

И все же есть один момент, свидетельствующий о внутренней связи этих двух деревьев, существ, лю-

¹ См.: Л. В. Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворения «Сосна» Лермонтова в сопоставлении с немецким прототипом. — В сб.: «Советское языкознание» т. II. М., 1936.

дей: это — их одиночество, которое охарактеризовано, при всех различиях между ними или, продолжая линию персонификации, заданную самим стихотворением, при всем различии их характеров — одним и тем же словом: *einsam* (одинок).

В первом стихе первой строфы мы читаем: «*Ein Fichtenbaum steht einsam...*» А во второй строфе, в третьем стихе: «*Einsam und schweigend trauert...*» Это — чрезвычайно важное словесное совпадение, которое нельзя назвать эмоционально-усилительным повтором, как часто бывает в стихах, — поскольку слово *einsam* отнесено оба раза к различным существам и повторяется в стихотворении в асимметричной позиции, благодаря чему полностью поглощается ближайшим смысловым контекстом и не воспринимается как повтор. Правильнее всего интерпретировать это слово как соединительное звено плана содержания, говорящее о духовной и душевной близости там, где реальная связь трагически исключена.

Если окинуть взглядом рассмотренные лирические циклы Гейне, то они предстанут перед нами не только как многообразно ориентированные на разные планы предметной действительности. Более того, они выступят даже не как совокупность отдельных стихотворений, а как единое целое, как лирический роман, в центре которого стоит история любви и душевных горестей их главного героя.

Однако, если каждое стихотворение в отдельности являло собой законченное изображение какого-то одного переживания и содержало итоговое, эмоционально насыщенное разрешение, завершение того или иного явления или события внешней или внутренней жизни героя, то в своей совокупности эти стихи образуют единое компактное произведение большого плана, в котором, с одной стороны, до конца исчерпана любовная история героя, а с другой — совершился переход в новое качество, а именно — в произведение значительной широты и емкости, дающее многостороннюю картину современной поэту действительности, то есть лирическая поэзия, образуя прочно сплетенные циклы, создает и обобщения особого рода, к которым отдельное лирическое стихотворение подвести не может.

С этой точки зрения лирический роман Гейне может быть сопоставлен с его прозой, в особенности с его «Путешествием по Гарцу».

Разница лишь в том, что в прозаической параллели интимным переживаниям героя отведено значительно меньше места, чем в стихотворной, поскольку здесь именно социальная и философская проблематика занимает основное место.

Характерно, что сам Гейне не осознавал в раннюю пору своего творчества широкий жизненный диапазон созданного им произведения. В часто цитируемом письме к Иммерману от 10/VI 1832 года Гейне называет свои циклы историей Амура и Психеи, ограничивая, таким образом, их содержание одной только любовной темой. Между тем, как говорит Н. Я. Берковский: «...роман любви, сжато переданный в циклах лирических стихотворений, — исподволь преобразуется у него в большую поэму, охватывающую жизнь эпохи, ее конфликты и потрясения».¹

В соответствии с этой широтой жизненного охвата герой лирических циклов Гейне многолик: это не только влюбленный юноша, но и острый сатирик, и вдумчивый наблюдатель современности, ее жестокий и справедливый критик.

Таким образом, хотя и нет оснований ставить полный знак равенства между эпическим произведением, романом, где действительность постоянно у нас на глазах развивается и движется во времени, выявляя и свои более частные, и более общие черты, и лирическим романом, созданным Гейне, где «действие» происходит в основном в душе героя, в качестве эмоционально-духовного отражения реальности в человеческом сознании, тем не менее по своим идейным результатам эпический и лирический романы могут быть достаточно близко сопоставлены. А если иметь в виду такого типа произведения эпического жанра, как широко развитый в XX веке в европейской литературе

¹ Н. Я. Берковский. Комментарии к «Книге песен». — В кн.: Генрих Гейне. Собр. соч. в десяти томах, т. I. Л., 1956, стр. 337.

«роман-монолог»,¹ то здесь напрашиваются и гораздо более близкие сопоставления — обстоятельство, свидетельствующее о значительном художественном новаторстве Генриха Гейне.

Мы не имеем возможности остановиться на последней части «Книги песен» Гейне, на «Северном море». Но поскольку и этот цикл органически входит в состав «Книги песен», необходимо отметить, что он чрезвычайно содействовал расширению масштабов лирического романа Гейне.

В своих, уже цитированных нами, комментариях к «Книге песен» Н. Я. Берковский писал:

«Знаменателен финал «Книги песен» — циклы «Северного моря», возвещающие выход в большой мир, на простор морской. Эти стихи проповедуют широту кругозора, духовное обновление, дальнейшее плавание, мужество перед лицом бурь. Циклы «Северного моря» являются не только непосредственной картиной морской жизни. Тут скрывается еще второе значение. Открытое море — это великие социальные битвы современности... «Северное море», а заодно с ним и вся целиком «Книга песен» славит жизнь, все ее трудности, все ее беспокойство, ибо для Гейне без выхода в современную жизнь во всей ее необъятности не могут быть решены народные и национальные задачи Германии».²

6

Роль предметного мира как основы даже для подчеркнуто интроспективной и субъективной поэзии отчетливо сформулирована таким значительным поэтом конца XIX века, как Гуго фон Гофмансталь (1874—1929). Создав в своих немногочисленных стихотворениях и в своих стихотворных драмах поэзию, поражающую тонкостью и точностью в передаче мельчайших, мгновенных ощущений и глубинных душевных переживаний, этот австрийский поэт, нередко рассма-

¹ Имеется в виду хотя бы роман ирландского писателя Джеймса Джойса «Улисс» («Ulysses», 1922).

² Генрих Гейне. Собр. соч. в десяти томах, т. 1, стр. 336—337.

тривающийся как импрессионист и субъективист, никогда не терял связи в своей поэзии и с конкретным предметным миром. В наиболее четком виде свои эстетические воззрения Гофмансталь изложил в небольшом диалоге «О стихах».¹

Диалог этот представляет собой вдохновенный гимн лирической поэзии, возникающей в своих лучших достижениях в моменты наивысшего подъема человеческого духа. Композиционно он построен в виде беседы двух друзей, обсуждающих проблемы поэтического искусства на материале известных образцов немецкой лирической поэзии — стихотворений Стефана Георге, Геббеля, Гете.

В первой части своего трактата Гофмансталь приводит стихи Стефана Георге (1868—1933) из его сборника «Год души» («Das Jahr der Seele», 1898), развивая свои идеи с опорой на эти тексты.

Для Гофмансталя весьма характерна при этом его позиция «верности и преданности» предметам объективного мира в их мельчайших свойствах и проявлениях. Он ни минуты не помышляет о том, что поэт может «создавать» действительность внутри себя. Наоборот, для него каждое душевное движение и переживание есть прежде всего отсвет, отражение реальности, зафиксированной в самых тонких и незаметных, порой самых каждодневных, но тем не менее знаменательных, существенных своих проявлениях.

Ниже мы приводим несколько фрагментов из первой части диалога Гофмансталя. Нет необходимости особо подчеркивать, что точка зрения автора выражена словами только одного из собеседников, Габриеля, в то время как Клеменсу предоставлено право задавать «недоуменные вопросы», часто звучащие невольно и тем самым провоцирующие Габриеля на дальнейшие размышления вслух:

«Габриель. Я оставил для тебя на окне томик стихотворений.

Клеменс. Китса?

¹ См.: H. v. Hofmannsthal. Unterhaltungen über literarische Gegenstände. Berlin, 1904.

Г а б р и е л ь. Нет, это стихи немецкого поэта. Они так составлены, что образуют единство. Все вместе называется «Год души». Вот осень. Начинается с осени.

Блестя броней зелено-золотою,
С закрытых чашечек слетают осы.
Наш челн дугою огибает остров,
Что прячется под бронзовой листвою.

К л е м е н с. Да, это осень. Но читай дальше — все или ничего.

Г а б р и е л ь. Ты настроен слушать?

Взгляни на парк, на тучки в небесах,
С их чистотой и синевой неожиданной,
Еще не чахнет зелень на лугах,
Еще пестрят тропинки и поляны.

Взгляни на желтый, на янтарный цвет
Берез и буков. Собери букет,
Венок из поздних роз и листьев свей —
Прекрасны розы в блеклости своей,

И астры, поминальные цветы,
И пурпур вьющегося винограда —
Осенних дней последняя улада,
Охалка запоздалой красоты.

К л е м е н с. Как хорошо. Чувствуется дыхание осени. Хотя это и смело сказано: «С их чистотой и синевой неожиданной» — потому что ведь эти клочья синевы, пробуждающие в нас мечту о лете, находятся *между* облаками. Правда, это должны быть облака, *чистые* по краям. И больше нигде среди суровых и рваных просторов осеннего неба подобного не сыщешь. Гете бы понравилась «чистота облаков». И «нежданная синева» тоже безупречна. Да, это хорошо. Это — осень.

Г а б р и е л ь. Так что ж, продолжим осень?

У тех ворот, в узоре ржавых лилий,
Уж не мелькают, не щебечут птицы,
Они в траве намокшей приуныли
И зябко ищут, где испытать водицы.

Еще?

Спешим к скамейке, солнцем освещенной, —
И нежмся под теплыми лучами,
И тихому шуршанью листьев внемлем,
Последней ласкою тепла объаты,
И слушаем, как падает на землю
Созревший плод со стуком глуховатым.

К л е м е н с. Прощу тебя: читай целиком, или не
нужно совсем.

Г а б р и е л ь. А хочешь зиму? Хочешь лето? Бес-
покойное томление лета? Его душевную сумятицу?
Летнее утро? Летний вечер?

Здесь наверху, где бродим мы, стемнело,
Лишь вдалеке светлеет холм один,
Уже луна витает тучкой белой
Над бледной пеленой своих равнин,

Дорога вьется путнику навстречу,
И чей-то слышен шепот: «Не спеши!»
То, может быть, подземный ключ лепечет,
Иль птица сонная зовет в тиши?

К л е м е н с.

Уже луна витает тучкой белой
Над бледной пеленой своих равнин...

Передо мной ландшафт моего детства. Как видно,
прекрасная книга этот самый «Год». Почему, собствен-
но, «Год души»? Я люблю простые названия.

Г а б р и е л ь. Я тоже, почему мне это и кажется
превосходным. Ибо здесь есть осень, но не только
осень. Здесь есть и зима, но не только зима. Эти вре-
мена года, эти ландшафты в сущности не более чем
выразители *инного*.

Не кажется ли тебе, что всякое наше чувство, вся-
кий намек на него, все эти таинственные, глубинные
состояния нашей души самым непостижимым образом
сплетаются с каким-нибудь ландшафтом, со временем
года, с особым составом воздуха, с легчайшим дуно-
ванием ветерка? Какое-нибудь твое быстрое движение,
когда ты выпрыгнул из экипажа; душная летняя без-

звездная ночь; запах отсыревшего камня у входа в дом; ощущение ледяных брызг, которыми студень фонтан обдал твои руки; к двум-трем тысячам таких вещей прикованы все твои душевные богатства, все твои взлеты, вся твоя тоска, все твои опьянения. Более чем прикованы: всеми своими жизненными корнями вросли они в эти предметы — настолько, что если бы ты вздумал ножом отрезать их от их основания, они бы сморщились и перестали существовать. Когда мы хотим обрести себя, нам нет надобности углубляться в наш внутренний мир: мы обретаем себя вовне, только вовне. Подобно бесплотной радуге, душа наша полукругом повисает над бездной неотвратно ускользающего от нас бытия. Мы не обладаем своим собственным «я»: оно навевается нам извне, оно надолго бежит нас лишь для того, чтобы вернуться снова вместе с каким-нибудь дуновением... Одним словом, что-то к нам возвращается. И это что-то встречается в нас с неким иным. Мы — не более чем голубятня...

...И притом не замечательно ли, как эта направленность нашего существа благоприятствует поэзии: ибо вместо того, чтобы томиться в узких пределах нашей души, ей дано пребывать в просторах безграничной, неисчерпаемой природы... Потому что поэзия не знает границ своего полета, хотя при всем том по сути своей она ограничена: из самых дальних недр мироздания она неспособна приносить нам ничего иного, кроме человеческих чувств, потому что она сама — не что иное, как человеческая речь!

К л е м е н с. Да, но ведь поэзия не просто речь. Быть может, чем-то приумноженная речь. Она полна образов и символов. Она подменяет один предмет другим.

Г а б р и е л ь. Что за чудовищная мысль! И ты это всерьез? Никогда поэзия не подменяла один предмет другим, ибо именно поэзия судорожно пытается постигнуть самый предмет, и притом с помощью совсем иной энергии, непохожей на наш ограниченный разговорный язык, с помощью иной, волшебной силы, непохожей на нашу немощную научную терминологию. Если поэзия что и делает, так это вот что: из каждого создания действительности и мечты она с жадностью высасывает все самобытное, все существенное, подоб-

но тем сказочным светлячкам, что отовсюду умеют извлекать крупички золота. И она делает это по той же причине: потому что она питается нутром, мозговой сердцевинной вещей, потому что она угасла бы самым жалким образом, если бы не впитывала в себя это поддерживающее ее вещество из всех расщелин, из всех тайников. . .»

В еще большей степени предметность свойственна современнику Гофмансталя — Райнеру Марии Рильке. Предметность присуща при этом не только так называемому «пластическому» периоду творчества Рильке (примерно 1902—1909 гг.), когда он непосредственно ориентируется на изображение вещей и событий в их существеннейших чертах, при полном выключении субъективного момента, всякого упоминания о личности поэта из состава стихотворения. И более ранняя поэзия Рильке, в которой субъективное начало весьма сильно, и его более поздняя поэзия, в значительной мере обобщающе-философская, также в своей основе предметны. Общим здесь оказывается стремление Рильке проникнуть в суть изображаемого им предмета, явления реального мира, понять их подлинную природу. В ранних стихах такое проникновение связано, правда, с острым ощущением того, как трудно обычным словом по-настоящему показать предмет в его внутренней сути, и на передний план выдвигается его сопричастность к душевной жизни поэта, доходящая до их слиянности. Но обращенность на предмет, на его познание остается и здесь подлинной целью поэзии Рильке. А в поздних, часто обобщенно-философских стихах, где такая слиянность снова проявляется, она также, порой еще более прямо, направлена на максимальное приближение к предмету изображения. Приведем написанное в 1914 году стихотворение Рильке, которое принадлежит к одной из его наиболее прямых поэтических исповедей:

Почти все вещи ждут прикосновенья.
За каждым поворотом, нас маня,
когда-то неприметное мгновенье
вдруг властно просит: вспомни про меня!

Кто выигрыш измерит наш? И в чем
разлука наша с прошлыми годами?
Ведь только то и остается с нами,
в чем мы себя, как в друге, узнаем.

И что в себя приемлем без изъятья:
о, дом, о, роща, о, вечерний свет...
Как страшно близок нам любой предмет:
он обнял нас и к нам упал в объятья.

Единое пространство там, вовне,
и здесь, внутри. Стремится птиц полет
и сквозь меня. И дерево растет
не только там: оно растет во мне.

И все живет слиянностью одной.
Из недр моих забот воздвигся дом.
И я любим. И на плече моем
любимая в слезах найдет покой.

А стихотворение 1923 года, которое мы уже приводили на стр. 30, стремится создать конкретную модель творческого преобразования предметного мира в душе поэта. Процесс поэтического отражения мира здесь предстает как процесс, забирающий поэта целиком, требующий от него самоотверженности, концентрации всех душевных сил, самодисциплины и в этом смысле даже самоотречения (*Verzichten*). Вводя здесь сложное понятие «внутреннего мирового пространства» (*Weltinnenraum*), в котором сливаются реальное пространство мира, в котором существуют реальные предметы, и пространства души,¹ Рильке утверждает мысль, что исходным моментом, источником поэтического творчества являются предметы внешнего мира, которые, однако, благодаря душевной и духовной активности поэта, переживают в его творчестве концентрацию своего внутреннего существа — что и является конечной целью всякого художественного преобразования действительности.

Таким образом, даже в творчестве таких интроспективных поэтов, как Гофмансталь и Рильке, отправной точкой оказывается реальный предметный мир.

¹ Интерпретацию этого слова-понятия, так же как стихотворения Рильке в целом, дает Гамбургер в статье «Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes» (сб. «Rilke in neuer Sicht», hg. v. Käte Hamburger, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz, 1971, S. 131 ff.).

4. ОТ БАЛЛАДЫ К ЛИРИЧЕСКОМУ СТИХОТВОРЕНИЮ



ушественные черты лирической поэзии становятся особенно отчетливыми, когда лирические стихотворения сопоставляются со стихотворениями, которые построены не на чисто лирической, а на иной основе. Большой интерес представляют в этой связи стихотворения, обладающие повествовательным сюжетом, — баллады.

Четыре стихотворения Гете, расположенные отнюдь не в хронологическом порядке, дают возможность проследить условно сконструированное «движение» от одного полюса поэзии к другому — от баллады к лирическому стихотворению.

При анализе всех четырех стихотворений мы стараемся сосредоточить наше внимание лишь на тех сторонах, которые существенны для интересующих нас переходов от жанра к жанру.

Обратимся к непосредственному анализу. Начнем с «Лесного царя».

1

Лесной царь

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;
Обняв, его держит и греет старик.

— Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?
— Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул;
Он в темной короне, с густой бородой.
— О нет, то белеет туман над водой.

«Дитя, оглянися, младенец, ко мне;
Веселого много в моей стороне:
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;
Из золота слиты чертоги мои».

— Родимый, лесной царь со мной говорит:
Он золото, перлы и радость сулит.
— О нет, мой младенец, ослышался ты:
То ветер, проснувшись, колыхнул листы.

«Ко мне, мой младенец; в дуброве моей
Узнаешь прекрасных моих дочерей;
При месяце будут играть и летать,
Играя, летая, тебя усыплять».

— Родимый, лесной царь созвал дочерей:
Мне, вижу, кивают из темных ветвей.
— О нет, все спокойно в ночной глубине:
То ветлы седые стоят в стороне.

«Дитя, я пленился твоей красотой:
Неволей иль волей, а будешь ты мой».
— Родимый, лесной царь нас хочет догнать;
Уж вот он, мне душно, мне тяжело дышать.

Ездок оробелый не скачет, летит;
Младенец тоскует, младенец кричит;
Ездок погоняет, ездок доскакал...
В руках его мертвый младенец лежал.

Перевод В. А. Жуковского

В своей повествовательной части баллада, подобно всякому подлинно эпическому произведению, сообщает о людях и событиях как о существующих и развивающихся объективно, без вмешательства и даже без прямой оценки автора. Баллада рассказывает чаще всего о событиях мрачных, о катастрофических столкновениях характеров, имеющих роковой исход.¹ Это — «страшная история» в самом сжатом стихотворном изложении.

¹ В. Кайзер определяет событийную сторону баллады как «рассказ о встрече, имеющей роковые последствия». См.: Wolfgang Kaiser. Das sprachliche Kunstwerk. 12. Aufl., Bern u. München, 1967, S. 354.

Свое отношение к событиям автор при этом либо совсем не раскрывает, либо раскрывает лишь частично, предоставляя сенсационности самого происшествия и живописной силе характеров свободно воздействовать на читателя.

И хотя большинство баллад в качестве повествовательного времени ориентировано на простое прошедшее (*Präteritum*), однако у читателя создается впечатление, что события, изображенные автором, и самый рассказ о них происходят одновременно, то есть совпадают во времени, и что автор при всем своем желании не имел бы возможности ни оценить их, ни обобщить.

Баллада и «живет» этой лихорадочной, безостановочной, недистанцированной констатацией фактов, чаще всего не получающих и в ее концовке особой обобщающей оценки.

При подобной подаче материала возникает иллюзия, что рассказ о событиях баллады происходит в некоем настоящем времени, несмотря на употребление грамматического прошедшего, и обрывается столь же неожиданно, как и начался, когда приходит к концу соответствующий «отрезок» действительности.

Иллюзии настоящего времени в рассматриваемой балладе не мешает — а, наоборот, поддерживает ее — конкретный вопрос, который автор, продолжая сам оставаться в тени, задает себе самому в первой строке. Ответ второй строки еще раз убеждает нас, что происходящее действительно происходит на наших глазах.¹ Тем более что Гете, как видим, шел на встречу таким иллюзиям, поскольку почти весь эпический рассказ дан им в настоящем времени, кроме

¹ Стоит упомянуть, что Б. М. Эйхенбаум связывал отмеченную им склонность Жуковского-поэта к вопросительным синтаксическим структурам с его балладным творчеством: «На переводах немецких и английских баллад (Шиллер, Уланд, Соути) Жуковский развил и укрепил свою технику» (Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. — В его кн.: «О поэзии», М., 1969, стр. 372). В. Шнайдер, с другой стороны, также отмечает наличие органической связи между вопросительным предложением, движущим вперед развитие действия, и жанром баллады (см.: W. Schneider. Stilistische deutsche Grammatik. Freiburg i. Br., 1959, S. 418).

последней строчки, как бы наглухо замыкающей стихотворение.

Характеры героев, так же как эпические партии, в свою очередь, не «переживаются» автором, а развиваются объективно в драматических сценах, в диалоге.¹

И то, и другое — и эпические партии, и диалог — оформлено с максимальным лаконизмом: баллада, при ее не слишком большом объеме (наращивая число своих строф, она тем не менее должна оставаться стихотворением, не перерастая в поэму), необходимо должна вместить в себе и краткую экспозицию, и сообщение о развитии действия, и показать развитие характеров в момент их рокового столкновения, и, наконец, сообщить о развязке, большей частью трагической.

«В руках его мертвый младенец лежал» — типичная по лаконизму и мрачной многозначительности концовка баллады, однако как в отборе и описании внешних событий, так и в описании характеров баллада ограничивается лишь самым существенным. При отсутствии авторской характеристики героев (часто даже при отсутствии авторских ремарок, вводящих прямую речь) герои, лишь названные в начале, но не описанные, «обходятся» автохарактеристикой либо взаимохарактеристиками и, совсем как в драме, характеризуются своими действиями и отношением друг к другу и к окружающему миру.

И эмоции их также изображаются чисто драматургическим путем. Так, нарастание эмоции может передаваться повтором сходных реплик, но это отнюдь не прием ретардации, а непосредственно драматургическое, прямое изображение развития чувства или смены одного чувства другим (например, у лесного царя — умильные уговоры мальчика, сменяющиеся гневом, у мальчика — нарастание чувства страха и т. д.).

¹ К. Гамбургер называет балладу «ein fiktionales Figurengedicht», что означает примерно: «стихотворение, повествующее об объективно существующих человеческих образах» (см.: Käte Hamburger. Die Logik der Dichtung, 2. Aufl., Stuttgart, 1968, S. 243).

Гердер в своих трудах отмечал неожиданность переходов, скачкообразность действия (Sprünge und Würfe) в качестве основного композиционного принципа баллады.¹

Принцип этот непосредственно связан с тяготением баллады к существенности изображения, к строгому отбору демонстрируемого материала действительности — черта, впрочем, роднящая балладу со всякой истинной поэзией.

Все эти характерные черты представлены в «Лесном царе» в полной мере и могут служить отправной точкой при трактовке жанра в его «чистом» виде.

2

Дикая роза

Мальчик розу увидал
На лугу зеленом.
К ней стремглав он подбежал,
Был цветок так нежно-ал,
Выглядел бутоном.
Роза, аленький цветок,
На лугу зеленом.

Он сказал: сорву тебя
На лугу зеленом.
А она: кольну тебя,
Будешь помнить про меня,
Убежишь со стоном.
Роза, аленький цветок,
На лугу зеленом.

И мальчишка-вертопрах
Завладел бутоном.
Где тут думать о шипах, —
Не помочь ни громким «ах»,
Ни слезой, ни стоном.
Роза, аленький цветок,
На лугу зеленом.

Хотя на первый взгляд и это стихотворение можно было бы принять за балладу (поскольку здесь имеются персонажи, действующие в некоей объективной сфере, и отношения их развиваются в плане «драма-

¹ Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, Herders Werke, hg. v. E. Naumann, Bd. II, S. 206.

тической встречи», и притом в значительной мере через диалог), но тем не менее здесь имеется несколько существенных отступлений от типовой модели баллады, и притом отступления в сторону лирического жанра.

Начать с того, что действие в стихотворении развивается в двух планах: как наивное повествование о скверном мальчишке и бедном сорванном им цветке и как история девушки, загубленной легкомысленным соблазнителем.

Уже лексика третьей строчки («*War so jung und morgenschön...*») создает сдвиг в сторону второго плана, поскольку *morgenschön* (прекрасна, как утро) в сочетании с *jung* (молода) скорее всего должно относиться к характеристике девушки, а не цветка (кстати, уже эта характеристика для жанра баллады кажется слишком развернутой. Очень важна еще приносящая элемент модальности частица *so*).

Дальнейшее развитие сюжета все больше уводит нас в сторону второго плана (диалог второй строфы, содержание третьей). А это означает, что внимание читателя переносится с внешних событий на внутренние переживания героев (главным образом, героини), переключая, таким образом, балладный сюжет на сюжет лирический.

Особо следует отметить и появление авторской оценки в тексте баллады.

Эта оценка возникает не сплошь, а от случая к случаю, но тем не менее она существует: то автор сочувствует восторгам юноши и вместе с ним любит-ся розочкой, описывая ее с большей внутренней (авторской!) заинтересованностью, чем это принято в балладе («*Был цветок так нежно-ал...*»), то упрекает мальчишку за бессердечие и легкомыслие («*И мальчишка-вертопрах...*»), то подводит известный итог случившемуся.

Каждая строфа стихотворения, кроме того, заканчивается рефреном.

Первое, что следует отметить в этой связи: помимо функции композиционного членения текста и в то же время скрепления отдельных его частей (строф) по принципу рядоположности аналогичных структур,

присоединяющихся друг к другу уже в силу сходства своего построения, рефрен выполняет и явно ретардирующую функцию.

Стихотворение с рефреном (даже если это баллада) уже не представляет собой того безостановочного движения вперед, того беспрепятственного следования эпическим и драматическим этапам сюжетного развития, какое мы наблюдаем в балладе без рефрена.

Рефрен, с его мелодическим сопровождением фабульных событий, представляет собой остановку в действии, момент отдыха, оглядки на происходящее. Именно поэтому рефрен вносит в стихотворение элемент рефлексии и субъективной оценки, иначе говоря — элемент лирики.

Далее, поскольку рефрен, а особенно в тех случаях, когда он, как в данном стихотворении, представляет собой буквальный безвариантный повтор, — не содержит в коммуникативном плане никакой новой информации, он особенно доступен контекстуальным воздействиям, иначе говоря — различным коннотативным семантическим сдвигам. Примыкая к очередному разделу текста (в данном случае к концу каждой следующей строфы), рефрен реагирует на его содержание не только своим прямым лексическим составом, но и посредством развивающихся в нем подтекстных значений, представляющих собой в каждом конкретном случае результат столкновения первичной семантики рефрена с новым этапом сюжетного развития, который несет с собой каждая последующая строфа.¹

Попробуем в этом плане раскрыть значение рефрена после каждой из трех строф рассматриваемого стихотворения, не претендуя, естественно, хотя бы отчасти на буквальную точность. Три рефрена к трем строфам означают, на наш взгляд, примерно следующее.

¹ Сложную игру значений внутри рефрена при его взаимодействии с содержанием строф можно сопоставить с семантическими переключками эпиграфа с основным содержанием последующего текста. Ср. также: Т. И. Сильман. Подтекст как лингвистическое явление. — «Филологические науки», 1969, № 1, стр. 85—86.

I. Вот какой красавицей была девушка, о которой идет речь! Недаром она понравилась этому мальчишке!

II. И какая задорная и находчивая девушка! Но не слишком ли смелой она была?

III. И вот какая беда с ней приключилась! Бедная, бедная она!

Таким образом, в этом стихотворении Гете сделал очень важный шаг в сторону лирики, а именно: благодаря наличию рефрена в стихотворении не только развивается некий объективный сюжет, но и появляется некто (мы не знаем, кто), для кого этот сюжет служит предметом переживания и сочувствия.¹ При этом наблюдается известное затухание сюжетного движения.

Пока что можно говорить лишь об общей лирической атмосфере, создаваемой всеми этими моментами, но атмосфера эта весьма существенна, представляя собой нечто вроде заявки на появление лирического героя.

3

Находка

Я как-то утром
В лесу гулял,
И ничего-то
Я не искал.

Вдруг вижу — вырос
В тени цветок,
Веселый, синий
Глядит глазок.

Я наклонился —
Он был так мал;
«Сорвешь — увяну», —
Он мне сказал.

¹ В примечаниях к другому своему стихотворению — «Баллада» («Ballade»), которое, кстати, было помещено Гете не в разделе баллад, а в разделе «Лирическое» («Lyrisches»), Гете пишет: «Рефрен придает этому роду поэзии подчеркнуто лирический характер» (Goethes Werke, hg. v. K. Heinemann, Bibliographisches Institut, Bd. II, S. 436).

Цветок с корнями
Я в сад отнес,
Лелеял, холил,
А он все рос.

С тех пор мой цветник
Из года в год
Все хорошеет
И все цветет.

Этот лирический герой появляется в третьем стихотворении. Его наиболее естественное грамматическое оформление — местоимение первого лица.¹

Став «первым лицом», герой стихотворения тем самым может рассказывать о любом сюжете лишь после того, как он успел пережить его либо переживает в настоящий момент.

Стихотворение Гете — рассказ о прошлом, воспоминание некоего «я» о том, что с ним произошло когда-то, что происходило дальше, чем кончилось в настоящий момент и что все это означает для будущего.

Материал действительности, таким образом, оказывается погруженным в переживание, — более того, становится материалом рассказа лишь благодаря наличию этого переживания и исходя из него. Лирика есть «переживание объекта», говорит К. Гамбургер.²

Сюжетно стихотворение «Находка» напоминает «Дикую розу», — но тем виднее различия между ними. Помимо совсем несходных характеров героя и героини, действующих здесь и там, очень важна еще перспектива повествования, здесь уже совсем иная.

В «Дикой розе» автор лишь время от времени, от случая к случаю покидал свою нейтральную позицию, оценивая происходящее либо в своих описаниях, либо через подтекстные семантические сдвиги рефрена. Но он все еще продолжал «двигаться» вместе с событиями вперед, увлекая за собой и читателя, создавая иллюзию одновременности происходящего с повествованием о нем (как мы видели, иллюзию, выдержанную в данном стихотворении не полностью).

¹ См.: Т. И. Сильман. Синтактико-стилистические особенности местоимений. — «Вопросы языкознания», 1970, № 4, стр. 83 и сл.

² Käte Hamburger. Ibid., S. 222.

Здесь этого движения совсем уже нет. Начиная с первой строки, мы попадаем во внутренний мир некоего лирического «я», вспоминающего о прошлом, может быть даже весьма далеком.¹

Это лирическое «я» находится в некоей фиксированной точке настоящего времени, исходя из которой оно оживляет для себя прошедшее, анализирует итоги этого прошедшего в настоящем, создает проекцию будущего («Nun zweigt es immer/ Und blüht so fort»).

Последние слова стихотворения означают, что цветок расцвел и будет цвести и дальше, продолжая радовать сердце героя.

И, как это ни звучит парадоксально, получается так, что в лирическом стихотворении, хотя основная точка отсчета со стороны лирического героя (а одновременно и поэта и читателя) — это некий зафиксированный момент в настоящем времени, все изображаемое как бы отдалается от него. Происходит расщепление точки зрения повествователя (т. е. лирического героя) и материала действительности во временном плане.

«Время» стихотворения — это уже не время действия события, а время (или, скорее, момент!) их переживания лирическим героем. Подлинного движения событий уже нет, они происходили в прошлом.

Отсюда все элементы описания совсем иные.

Стихотворение прямо начинается с первого лица, и тут же немедленно констатируется настроение лирического героя. То, что в этом плане не зафиксировано прямо, становится понятным из действий героя, например: после того как герой услышал просьбу цветка о пощаде, он уже не в силах проявить жестокость, хотя об этом не сказано прямо, но дается понять через серию существительных с уменьшительными суффиксами, с помощью которых цветок все время описывается (Blümchen, Auglein — цветочек, глазок, наконец: «Ich grub's mit allen/ Den Würzlein

¹ Подоплека стихотворения, которую, впрочем, не обязательно привлекать к анализу, автобиографична. Стихотворение посвящено жене Гете Кристиане и написано в день 25-летия их совместной жизни. Ср.: Goethes Werke, Bd. I, S. 18, Anm. I.

aus...» — дословно: «Я выкопал его со всеми корешочками»).

Перед нами, таким образом, иная расстановка временных планов, свойственная уже «чистой» лирике и прямо противоположная балладной. При этом следует отметить, что грамматические времена играют здесь не первостепенную роль, лишь намечая соотношения, господствующим же фактором является переход к повествованию от первого лица, что приводит к полной перепланировке как временных аспектов, так и всей атмосферы повествования.

4

М а й с к а я п е с н я

Как все ликует,
Поет, звенит!
В цвету долина,
В огне зенит!

Трепещет каждый
На ветке лист,
Не молкнет в рощах
Веселый свист.

Как эту радость
В груди вместить! —
Смотреть! и слушать!
Дышать! и жить!

Любовь, роскошен
Твой щедрый пир!
Твое творенье —
Безмерный мир!

Ты все даришь мне:
В саду цветок,
И злак на ниве,
И гроздный сок! ..

Скорее, друг мой,
На грудь мою!
О, как ты любишь!
Как я люблю!

Находит ландыш
Тенистый лес,
Стремится птица
В простор небес,

А мне любовь лишь
Твоя нужна,
Дает мне радость
И жизнь она.

Мой друг, для счастья,
Любя, живи, —
Найдешь ты счастье
В своей любви.

Перевод А. Глобы

Хотя это стихотворение и изображает мир в настоящем времени, и, казалось бы, посвящено отдельным конкретным вещам и явлениям, оно в своей совокупности представляет собой философское произведение с максимальным зарядом обобщенности.

В «Майской песне» отражен осознаваемый лирическим героем (именно в данный момент) экстаз переживания бытия. Поэтому здесь слились воедино прошлое, настоящее и будущее, внешняя действительность и внутренний мир.

Все то, что происходит вокруг, находит отзвук в душе поэта. Собственно, это и есть тема стихотворения, единство жизни вселенной и жизни души («Wie herrlich leuchtet/ Mir die Natur!» — дословно: «Как великолепно сияет мне природа!»).

Внешнее и внутреннее, великое и малое, душа и тело связаны круговой порукой любви. Эмоция любви охватывает все время и все пространство мира.

Лирическому герою, стоящему в центре этого великого круговорота, дано осознать всеобщий вселенский закон любви и выразить его словами — в то время как любое живое существо выражает этот же закон лишь самим фактом своего существования, стихийно и бессознательно («Es dringen Blüten/ Aus jedem Zweig/ Und tausend Stimmen/ Aus dem Gesträuch.../ So liebt die Lerche/ Gesang und Luft,/ Und Morgenblumen/ Den Himmelsduft...» — дословно: «Из каждой ветки/ Проступают цветы/ И тысячи голосов/ Из кустарника.../ Так любит жаворонок/ Пение и воздух,/ И утренние цветы/ Дыхание неба...»).

Слияние общего и частного, философского содержания с конкретным, единичным отражено и в лексических значениях отдельных слов.

Наиболее многозначно слово *Natur* (природа) в начальных строках стихотворения: «*Wie herrlich leuchtet/ Mir die Natur!*»

Слово *Natur* здесь употреблено и в наиболее обобщенном философском смысле, и в значении «природного окружения», то есть ландшафта, со всеми его конкретными явлениями, описание которых дается ниже.

Не менее многозначно трактуется и слово *Liebe*, (любовь), с одной стороны, как уже говорилось, как понятие всеобщей взаимной связанности и взаимной приверженности, слиянности всего живущего, а с другой стороны — как любовь юноши и девушки друг к другу. Любовь-страсть, любовь-дружба, любовь — начало всякой поэзии — все эти значения здесь учтены и реализованы всем ходом развертывания стихотворения.

При всей своей животрепещущей конкретности стихотворение все же воспринимается как философское произведение. Момент медитации присущ каждой строке, каждому замечанию и наблюдению, каждой фразе.

И даже первое восклицание задает здесь тон. Если конкретно звучавшее вопросительное предложение как нельзя лучше соответствовало зачину баллады, то восклицательное предложение столь обобщенной семантики — не менее уместно для подлинно лирического жанра. Ибо восклицательное предложение подобного типа по самой своей семантической структуре более приспособлено к отражению медитации, более рефлексивно, чем предложение конкретно-вопросительное, поскольку оно содержит в себе имплицитно результаты оценки данного явления.¹

¹ Здесь еще раз уместно воспользоваться наблюдениями Б. М. Эйхенбаума над историей русской поэзии, в частности его замечаниями по поводу «восклицательного» характера поэзии Тютчева, одного из наиболее философских поэтов XIX века. См. цит. соч., стр. 401 и сл. О внутренней соотнесенности восклицательных предложений с лирикой писал и В. Шнайдер: «В лирике восклицание чувствует себя еще более дома, чем в драме. Достаточным доказательством являются здесь многочисленные стихотворения, в начале которых стоит *Ach* и *O*, и еще более многочисленные стихотворения, которые начинаются восклицательным наречием *wie* перед прилагательным или глаголом» (W. Schneider. Ibid., S. 415—416).

В итоге сопоставления приходим к следующим выводам:

1. В то время как баллада изображает события и отношения между людьми объективно и в их естественном последовательном развитии, лирическое стихотворение заменяет эту естественную последовательность фактов логикой их внутреннего переживания, отбирая из действительности лишь те конкретные подробности, которые послужили толчком для переживаний лирического героя. Принципы отбора явлений действительности, таким образом, в балладе и в лирическом стихотворении совершенно различны.

2. Момент эмоциональной оценки материала повествования в балладе предельно нейтрализован, поскольку он проявляет себя лишь косвенно, главным образом через эмоциональные реакции действующих лиц, в то время как в лирическом стихотворении все изложение пронизано эмоционально-оценочной стихией, исходящей от поэта, лирического героя.

3. В связи с иллюзией объективности изложения в балладе создается и другая иллюзия — непосредственного бездистантного присутствия автора (и читателя) при изображаемых событиях, поскольку автор безоценочно следует за ними от начала и до конца, не обобщая и не оценивая их от своего имени, как бы «не успевая» это сделать. Между тем в лирическом стихотворении, благодаря постоянной эмоциональной оценке изображаемых фактов, явлений, отношений, создается эффект дистанцированности лирического героя от материала действительности — посредством воспоминаний о прошлом, медитаций по поводу настоящего, гаданий и мечтаний о будущем.

4. Отсюда складывается и различная временная перспектива в обоих жанрах: баллада, в связи с иллюзией одновременности происходящего и повествования о нем, кажется сплошь выдержанной в настоящем времени (на самом же деле эпические партии баллады чаще всего изложены в претерите, в настоящем времени даются лишь драматические сцены). В лирическом стихотворении все времена кажутся «отодвинутыми» от момента изображения: прошедшее время становится «истинно» прошедшим, настоящее

находится где-то рядом с моментом его изображения, однако не сливается с ним, а отступает на некую временную дистанцию, необходимую для душевной «переработки» фактов действительности, а нередко, особенно в концовке стихотворения, перерастает в проекцию в будущее. «Настоящим временем» для лирического стихотворения является самый момент переживания данного сюжета лирическим субъектом, момент лирической концентрации. Эта относительность значений грамматических времен лишний раз подтверждает специфичность их использования и «звучания» в различных поэтических жанрах.

5. Таким образом, двигаясь от баллады к лирическому стихотворению, мы могли наблюдать *постепенное затухание энергии движения внешних событий*, которая заменялась *энергией внутреннего переживания* этих событий лирическим героем. .

5. О СЕМАНТИЧЕСКОЙ МНОГОСЛОЙНОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

1



азвившаяся за последние десятилетия наука о прозаических синтактико-композиционных единствах — абзацах на первых порах опиралась на аналогии с явлениями более известными и, казалось бы, более изученными, а именно — на стихотворную строфу.¹

Однако в настоящее время наука об абзаце прошла уже так много стадий своего развития и уточнения, что представления о стихотворной строфе, оставшиеся в течение последнего времени более или менее стабильными, в свою очередь потребовали некоторых уточнений.

Особенно это относится к лирической строфе, ибо что касается строфы эпической, то она по своей семантической структуре действительно чрезвычайно близка к структуре абзаца и не раз оказывалась объектом наблюдений и изучений.²

Не вдаваясь в подробное сопоставительное рас-

¹ Ср.: М. Н. Иванов. Строение абзаца и его пунктуация. — «Русский язык в школе», 1950, № 3, стр. 19; Г. Я. Солганик. Сложное синтаксическое целое (прозаическая строфа) и его виды в современном русском языке. — «Русский язык в школе», 1969, № 2.

² Ср. хотя бы работу Б. В. Томашевского «Строфика Пушкина» («Стих и язык», М.—Л., 1959, стр. 211, 301), а также Л. П. Гроссмана «Онегинская строфа» («Пушкин», сб. первый, под ред. Н. К. Пиксанова. М., 1924).

смотрение эпической строфы (абзаца) и строфы лирической, скажем лишь, что различия между ними целиком определяются различиями порождающих их жанров, а именно: если эпический жанр с самой общей точки зрения представляет собой изображение событий, явлений, отношений объективной действительности в их последовательном развитии во времени и в пространстве, то жанр лирический отображает переживание этих же (любых) событий, явлений, отношений лирическим героем, так называемым лирическим «я».

И если эпическая строфа (абзац) в своем семантическом движении представляет собой переход от экспозиции (зачина) через «разработку» к подводящей итог концовке, то лирическая строфа (так же как лирическое стихотворение в целом, в тех случаях, когда оно не разделено на строфы), формально как бы двигаясь в своем развитии от экспозиции через некоторые фабульные подробности к итогу, концовке, решению или постижению некоей истины, на самом деле этим движением не ограничивается.

На чрезвычайно «заселенном», даже «перенаселенном» пространстве лирического стихотворения сюжетное движение происходит по крайней мере в двух направлениях.

Одно направление, как уже было сказано, на первый взгляд сходно с весьма распространенной формой движения прозаического повествовательного текста и его композиционных единств — абзацев: от внешних единичных явлений к суммирующему, обобщающему итогу.¹ Другое — специфическое именно для лирики — движение от внешнего к внутреннему,² от фак-

¹ См.: Т. И. Сильман. Структура абзаца в художественной прозе (немецкие романтики и Гейне). — «Иностранные языки в школе», 1968, № 4; ее же. Структура абзаца и принципы его развертывания в художественном тексте. — В сб.: «Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков», Л., 1975.

² Ср.: И. Б. Роднянская. Слово и «музыка» в лирическом стихотворении. — В сб.: «Слово и образ», М., 1964, стр. 223: «Сопоставления и взаимоотражения «значимостей» в стихе носят универсальный характер, пронизывая структуру стиха в обоих направлениях (то есть «вглубь» и «в длину»)».

тов объективной действительности к их эмоциональной переработке, к их переживанию, к постижению некоей внутренней правды, вытекающей из предельно лично понятой и прочувствованной ситуации и достигаемой в результате мобилизации и величайшего напряжения всех душевных сил лирического героя (и стоящего за ним поэта). Этот момент конечного решения, внутреннего постижения истины, чаще всего совпадающий с концовкой стихотворения, есть самый важный его момент, оправдывающий и тему, и все развитие лирического сюжета, — это тот момент, который мы называли «моментом лирической концентрации».

Факты внешнего мира в свете подобного глубоко индивидуального душевного процесса оказываются лишь толчками, поводами, стимулами к развитию и завершению этого внутреннего лирического сюжета.

И если эпическое повествование может представляться нам как развитие по горизонтали, то движение лирического сюжета есть в то же время и удаление от эмпирической поверхности вглубь, «на дно», от более внешних уровней к более внутренним, есть движение лота, измеряющего морские глубины, или якоря, брошенного в воду. От одного уровня к другому, третьему — так движется сюжет лирического стихотворения — вплоть до душевных недр, до той точки, где мы оказываемся «лицом к лицу» с внутренним миром лирического «я», причем именно в то мгновение, когда оно принимает самое ответственное свое решение (естественно, что здесь может идти речь лишь о самой общей схеме движения лирического сюжета, без учета конкретных воплощений).

И если одним из основных принципов эпического повествования является принцип: «Вперед, дальше, к новым фактам, к новым событиям!» («Вперед, вперед, моя история!» — восклицает Пушкин в «Евгении Онегине»), причем эпический поэт движется как бы рядом и одновременно с фактами, с действительностью, — то позиция лирического поэта есть пребывание в некоей фиксированной точке, кружение вокруг одной мысли, одного вопроса, одного чувства, рассмотрение все тех же фактов и повторные раздумья

о них, пока не придет решение, важное именно в аспекте данной конкретной, личной ситуации. Принцип лирического поэта в этой связи совсем иной: «Еще, еще раз о том же самом!»

Именно поэтому для лирического стихотворения чем-то совершенно органическим, вытекающим из самого механизма «переживания», является композиционный повтор.

И ведь недаром в таких глаголах, как «передумать», «перечувствовать», «переделать», имеется оттенок повторности. Имеется он, пусть в ослабленном виде, и в глаголе «переживать», и (еще слабее, но все же) в существительном «переживание».

Повтор, как органический составной элемент лирики, присутствует во всевозможных стихах независимо от того, вспоминает ли лирический герой о прошлом, или анализирует настоящее, или размышляет о будущем.

Ограничимся двумя примерами. Первый из них — уже неоднократно рассмотренное нами пушкинское стихотворение «Я вас любил...», в котором повтор начальной фразы закрепляет воспоминание о прошлом, постоянный возврат к одной и той же теме, вплоть до полного ее исчерпания, до подведения окончательного итога.

Второй пример — стихотворение ирландского поэта У. В. Йитса (1865—1929) «Остров на озере Иннисфри», в котором повтор закрепляет эмоциональные и волевые импульсы, направленные в будущее, и точно так же приводит к исчерпанию темы:

Надо встать и уйти, и уйти на Иннисфри,
И постронть хижину там из прутьев и глины;
Девять грядок бобов, немного совсем земли,
И жужжанье пчел, и рядом улей пчелиный.

Мир ко мне снизойдет, ибо мир с покрывал зари
Тихо, капля по капле, стекает к сверчкам на полянке;
Ночь там вся в светляках, и пурпуровый день горит.
Вечер — в шорохе, в шелесте крыл коноплянки.

Надо встать и уйти, ибо днем и ночной порой
Слышу — тихо там плещет вода, волна за волною;
На дороге ль стою иль на каменной мостовой —
Слышу сердцем, самой его глубиною.

В лирике Пушкина мы можем наблюдать в классически прозрачной форме процесс самоуглубления лирического «я» от самых, казалось бы, внешних сторон действительности (внешних толчков, «поводов» к переживанию), через более интимные, личные стадии чувства, к глубинному самопостижению.

Одним из наиболее ярких примеров является стихотворение «На холмах Грузии...». Приведем его еще раз полностью:

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

Процесс самоуглубления лирического «я» представлен здесь как единый, нерасчлененный. Неслучайно, что стихотворение графически не распадается на строфы. В конце 4-й строки, то есть там, где потенциально возможна была бы граница между 1-й и 2-й строфой, находится не точка, а запятая, что означает, что синтаксическая структура не подсказывает строфического деления, а, наоборот, становится к нему в противоречие, «запрещает» его.

Семантическая структура такого стихотворения предстает примерно в таком виде: внешний повод, внутреннее переживание и тесно смыкающийся с ним вывод — концовка, раскрывающая перед нами внутренний мир лирического героя.

Если мы от таких нестрофических форм перейдем к стихам, разделенным на строфы, то следует сказать, что в основе такого членения прежде всего лежит семантический принцип.

Так, для Пушкина характерным (но, естественно, далеко не всегда обязательным) является более или менее равномерно повторяющееся для ряда строф сочетание слоя внешней действительности со слоем внутренних переживаний.

Такова, например, 1-я строфа стихотворения «Для берегов отчизны дальней...»:

Для берегов отчизны дальней
Ты покидала край чужой;
В час незабвенный, в час печальный
Я долго плакал пред тобой...

Рассмотрим более подробно стихотворение Пушкина «Я помню чудное мгновенье...»:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Из шести строф этого стихотворения первые пять отличаются сходной семантической структурой (6-я строфа, как заключительная, целиком посвящена душевному итогу).

Каждая из первых пяти строф, при некотором позиционном варьировании составных элементов, в тенденции повторяет схему стихотворения «На холмах Грузии...».

Однако в основе данного стихотворения, в отличие от первого, лежит не эпизод, не момент, а протяженная во времени история любви, целый роман в стихах.

Причем на каждом этапе развития этого романа мы четко различаем две линии — линию внешней действительности, разложенную поэтом на серию внешних поводов, толчков «появления и исчезновения героини в жизни поэта», и линию внутренних переживаний, которые всякий раз являются ответом, реакцией на очередной внешний стимул.

Строфы стихотворения и составляют звенья этого двухлинейного сюжетного развития — внешней, поверхностной линии «поводов» и внутренней, существенной линии душевных переживаний, «ответов». Проследим эти звенья:

- I. Я помню чудное мгновенье... (*внутреннее переживание*)
Передо мной явилась ты... (*повод, толчок*)

В 1-й строфе, как видим, внешний стимул и реакция на него лирического героя переменялись местами, причина показана после следствия; однако смысл соотношения двух сюжетных линий от этого не изменился.

- II. В тревоге шумной суеты... (*толчок*)
Звучал мне долго голос нежный... (*внутреннее переживание*)
III. Шли годы... (*толчок*)
И я забыл твой голос нежный... (*внутреннее переживание*)
IV. Тянулись тихо дни мои (*толчок*)
Без слез, без жизни, без любви... (*внутреннее переживание*)
V. И вот опять явилась ты... (*толчок*)
Душе настало пробужденье (*внутреннее переживание*)

Таким образом, в этом стихотворении Пушкина, сравнительно значительном по объему, деление на строфы совпадает с определенным принципом развития содержания — каждая строфа, с теми или иными вариациями, воспроизводит одну и ту же сюжетную «модель». Благодаря строфическому членению получается параллельное взаимоуравновешивающее развитие двух сюжетных линий, разделенных на равновеликие, соответствующие друг другу структурно-

семантические отрезки (строфы), так что определенному отрезку внешнего сюжета точно соответствует (во времени и по существу содержания) отрезок внутреннего сюжета. Паузы между строфами символизируют места стыков, разрывы постепенного развития, некоторый сюжетный скачок (этого скачка нет в паузе между 5-й и 6-й строфами, поскольку 6-я строфа обобщает содержание 5-й и одновременно подводит общий сюжетный итог).

Однако далеко не всегда и не во всех случаях такое распределение семантических «слоев», «планов», имеет место в лирике, и далеко не всегда семантическая структура лирических единств ограничена охарактеризованными двумя слоями. Но для того чтобы учесть некоторые модели иного характера, необходимо расширить наше рассмотрение по крайней мере еще одним звеном («слоем»).

Речь идет о таком семантическом слое, который точнее всего было бы определить как слой «предметной символики».

Этот слой по своему семантическому наполнению достаточно удален от сюжетных линий внешнего плана. С другой стороны, он недостаточно глубок, для того чтобы прямо совпадать с линией интроспекции, с линией душевных переживаний. Тем самым этот слой способен образовывать еще одну сюжетную линию, расположенную между теми двумя, о которых шла речь на примере пушкинского стихотворения. Сюда относятся различные виды пейзажной лирики и других описаний внешнего мира, в которых, однако, заложены элементы эмоциональной оценки, так называемого настроения. Это уже не простые поводы, внешние толчки, они внутри себя развивают энергию душевного переживания, тем самым создавая мостик к глубинам интроспекции. Учитывая их несомненное наличие во множестве стихотворений, необходимо сделать тот вывод, что семантическая структура лирической строфы (или опять-таки цельного стихотворения, если оно не распадается на строфы) может складываться не из двух, а даже из трех семантических слоев, которые при определенном сюжетном движении способны составить некую повторяющуюся модель либо

возникать поочередно, не повторяя друг друга в каждой структурной единице (строфе).

В лирике Пушкина мы можем наблюдать, как иной раз в различных соотношениях возникают уже не только два, но и три охарактеризованных нами семантических слоя или плана.

Как и где это происходит?

Если мы вернемся к стихотворению «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и остановимся на первых двух его строках, то мы увидим, что эти строки дают нам не только сюжетную экспозицию стихотворения в плане описания внешней действительности, но и приносят в это описание некое «настроение», с которым чувство лирического героя будет далее и контрастировать, и совпадать (как например понятия мглы и света в природе и душе поэта, приобретающие по мере развития сюжета символическое значение).

Таким образом, если говорить более точно, чем мы имели возможность сделать это прежде, то 1-я и 2-я строки стихотворения одновременно принадлежат двум планам: плану внешнего описания (1-й слой) и плану предметной символики (2-й слой): ночная мгла, стимулирующая задумчивость, элегическую настроенность поэта.

Более дифференцированно все три слоя мы можем наблюдать, например, в первых четырех строках стихотворения «Подъезжая под Ижоры...»:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И вспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза...

1-я строка полностью выдержана в характере 1-го семантического слоя, сообщая о внешних событиях в легком разговорном тоне.

2-я и 3-я строки дают не выраженный в экспрессивном плане, но все же несомненный переход к предметной символике, поскольку цвет неба ассоциативно наводит на воспоминание о глазах возлюбленной, и далее — выход к 3-му слою — к области внутренних переживаний (4-я строка).

По структуре своей 4-я строка уже совсем иная: с одной стороны, ее зачин — местоимение «ваши» в втором начального согласного «в» (так же как самим фактом своего повторения) подключается фонетически к 3-й строке, поддерживая тем самым экспрессивность 2-го слоя. С другой стороны, поскольку слово «ваши» в настоящем его положении безударно, то первое ударение в строке, и притом сильнейшее, оказывается на главном *и* в слове «синие», придавая и самому звуку, и всему слову исключительно сильное эмоциональное звучание. «Синева» глаз тем самым оказывается намного ярче и глубже синевы небесной, которая фактически и не упоминается, а лишь подразумевается как «служебная», как средство пробудить к жизни необходимые поэту ассоциации.

В данном случае 2-й семантический слой, таким образом, Пушкиным не разработан и играет роль лишь вспомогательного средства.

Но не всегда это так.

Тема 2-го слоя становится сама по себе даже лирической темой некоторых пушкинских стихотворений, как например стихотворения «Цветок»:

Цветок засохший, безуханный,
Забывтый в книге вижу я;
И вот уже мечтою странной
Душа наполнилась моя:

Где цвел? когда? какой весною?
И долго ль цвел? и сорван кем?
Чужой, знакомой ли рукою?
И положен сюда зачем?

На память нежного ль свиданья,
Или разлуки роковой,
Иль одинокого гулянья
В тиши полей, в тени лесной?

И жив ли тот, и та жива ли?
И нынче где их уголок?
Или уже они увяли,
Как сей неведомый цветок?

В стихотворении прослеживается самый процесс придания цветку глубокой, многогранной значимости, благодаря особому свойству поэта сопровождать

«мечтою странной» то или иное явление внешнего мира.

Последние строки стихотворения, досказывающие конец воображаемой истории двух любовников («Или уже они увяли./ Как сей неведомый цветок?»), формулируют и основу для аналогии: смерть, увядание, конец некогда прекрасного цветения и т. п.

Весьма знаменательным в этом отношении является стихотворение «Приметы»:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.

Я ехал прочь: иные сны...
Душе влюбленной грустно было;
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.

Мечтанью вечному в тиши
Так предаемся мы, поэты,
Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

Это стихотворение имеет два лирических сюжета. Один из них напоминает стихотворение Гете «Свидание и разлука», посвященное встрече и расставанию с возлюбленной. Но, как и следует из названия пушкинского стихотворения, не этот сюжет является основным. И действительно, о нем говорится как бы мимоходом: «Я ехал к вам: живые сны...» и далее: «Я ехал прочь: иные сны...» (1-й слой / 3-й слой).

Таково содержание начальных строк 1-й и 2-й строфы, которые в своей 1-й строке построены по формуле 1-й/3-й слой. Однако 3-я строфа, последняя, которая в лирическом стихотворении обычно формулирует концовку, «решение», раскрывает подлинный сюжет, а именно открытие поэтом стихии «примет», родственной тому самому 2-му семантическому слою, о котором шла речь выше, стихии «предметной символики», которая, по мысли поэта, постоянно «сопровождает» чувства лирического «я», согласуясь с ними и как бы образно воплощая их:

Так суеверные приметы
Согласны с чувствами души.

2-й семантический слой в стилистической системе Пушкина ближе примыкает к 1-му объективному слою, находя себе тематическое изображение и истолкование, чего нет, например, у Фета, строящего, как мы увидим позднее, иной раз целые разделы своих стихов или стихи целиком на 2-м слое, без явственного перехода к 3-му.

Среди поэтов XX века наибольшее структурное сходство с пушкинской лирикой обнаруживает поэзия А. Ахматовой.

Для Ахматовой, так же как для Пушкина, характерна «историческая» обработка лирического сюжета, включение в стихотворение целого небольшого «романа» или «новеллы».

Однако границы повествования у Ахматовой часто по внешности чрезвычайно сужены, в то время как раздвижение масштабов повествования происходит изнутри, через какую-либо одну или другую упомянутую подробность.

Таково стихотворение «Как велит простая учти-вость...» (см. второй очерк, раздел 5).

Маленький роман, легший в основу сюжета стихотворения, «втиснут» в чрезвычайно узкие рамки минутной встречи. Время действия стихотворения и с внешней стороны — одно мгновение, между «подошел» и «отошел». Эти два фактических события образуют рамку внешних обстоятельств, то есть 1-й семантический слой. Что же касается центральной части, то его временная протяженность значительно больше, учитывая слова: «Десять лет замираний и криков...»

К 3-му слою относится описание глаз возлюбленного, так же как тема душевных переживаний героини. Таким образом, 3-й слой, находясь в середине, между зачином и концовкой, образует эмоционально-семантический центр стихотворения.

Сюжетное движение стихотворения таково: от 1-го слоя к 1-му же слою, с временным «допущением» в изображение 3-го слоя.

Здесь мы не наблюдаем того параллелизма внешнего и внутреннего планов, который типичен для пушкинских лирических скульптур. Характерно, кстати,

что данное стихотворение лишено и деления на строфы.

Следует вообще отметить, что далеко не все лирические стихи отличаются такой прозрачностью и ясностью распределения семантических планов, какие мы могли наблюдать у Пушкина и отчасти у А. Ахматовой, хотя в ее стихах встречаются и иные, «перевернутые» соотношения, не меняющие, однако, принципа четких соотношений.

Так, целиком внутри 2-го слоя движется стихотворение «Хорошо здесь: и шелест и хруст...», к которому мы также уже неоднократно обращались, хотя по внутреннему своему содержанию оно чрезвычайно близко пушкинскому «На холмах Грузии...»:

Хорошо здесь: и шелест и хруст;
С каждым утром сильнее мороз,
В белом пламени клонится куст
Ледяных ослепительных роз.
И на пышных парадных снегах
Лыжный след, словно память о том,
Что в каких-то далеких веках
Здесь с тобою прошли мы вдвоем.

В лирике А. Ахматовой вообще наблюдается стремление к маскировке 3-го слоя 2-м, к спрятанности 3-го слоя, вследствие сдержанности интонации лирической героини, лишь временами уступающей взрыву эмоции.

Однако «недопущение» 3-го слоя в текст стихотворения есть лишь внешняя форма, а не факт содержания. Тем сильнее эмоциональная нагрузка 2-го слоя, который у А. Ахматовой приближается к 3-му слою.

Так, например, стихотворение «На шее мелких чепцов ряд...» кажется на первый взгляд целиком состоящим из внешних описаний. Но это лишь видимость.

Семантическое движение стихотворения напоминает загадку с решением в конце.¹

Вначале дается описание лирической героини, но это описание — лишь набор внешних признаков ее

¹ Ср.: В. В. Виноградов. Поэзия Анны Ахматовой. Л., 1925, стр. 130.

внутреннего смятения и горя, о котором она прямо не говорит. В конце, в двух последних стихах, дается разгадка, основная причина, которая и есть «повод», но «повод» этот помещен в конце: «И на груди моей дрожат/ Цветы небывшего свиданья». Попутно раскрывается и образ героини, которая лишь себе самой разрешает разгадать весь этот «набор» фактов, их внутреннее значение, которое может (и должно?) остаться тайной для любого другого человека, и прежде всего, видимо, для того, кто является героем «небывшего свиданья». Все описание целиком движется во 2-м слое. Приводим стихотворение полностью:

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.

И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка,

И непохожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.

А бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья.

Весь этот набор внешних признаков чисто негативен и говорит о том, что в естественном, не убитом любовным отчаянием состоянии героиня стихотворения бывает иной: глядит прямо и сосредоточенно, не так бледна, ходит быстро — походкой, напоминающей полет, и т. д. И даже черты, являющиеся как будто более постоянными для героини (например, незавитая челка, почти доходящая до бровей), получают в этом контексте отпечаток страданий и горя. Все стихотворение — за исключением двух последних стихов — и оказывается поэтому цепью предметных символов, то есть относится ко 2-му смысловому слою лирики.

Сложным предстает соотношение образно-смысловых слоев в стихотворении А. А. Фета «Я пришел к тебе с приветом...». Первая строка стихотворения дает экспозицию и в то же время предопределяет внутреннее значение 2-го слоя, которым первые две строфы и будут ограничены.

Всякое очередное «рассказать», на котором строятся синтаксические параллелизмы строф, означает еще одно звено в семантическом разворачивании стихотворения. Это «рассказать» в то же время каждый раз означает мгновенное возвращение к 1-му слою. Что же касается параллельных рядов придаточных предложений («что солнце встало», «что лес проснулся» и т. д.), то все они находятся уже на уровне 2-го слоя, то есть на уровне предметной символики, заряженной субъективной эмоцией (утреннее пробуждение природы как аналог пробуждения чувства любви).

В то же время эти строфы готовят 3-й слой 3-й и 4-й строф, где об эмоциях лирического героя говорится непосредственно. Формула расслоения строф, таким образом, такова:

- I. 1-й слой + 2-й слой
- II. 1-й слой + 2-й слой
- III. 1-й слой + 3-й слой
- IV. 1-й слой + 3-й слой

Но чуть ли не еще более характерной чертой для Фета является не симметрическое распределение 2-го и 3-го слоев («пейзажного» и «душевного» рядов), а явное преобладание 2-го слоя над 3-м.

Это преобладание, являющееся не столько отражением внутреннего содержания его поэзии, сколько методом изображения чувства, служило для современников Фета основанием для обвинений его в бессодержательности и бездумности.¹ Особенно в тех случаях, когда за 3-м (почти что отсутствующим)

¹ Ср.: Павел Громов. А. А. Фет. — В кн.: А. А. Фет. Стихотворения, «Библиотека поэта», М. с., изд. 3. М.—Л., 1963, стр. 52 и 67.

слоем не следовал и лирический итог, вывод. Это означало для них окончательный провал Фета как лирика большого масштаба.

На самом же деле этот 2-й слой у Фета (так же как у всякого подлинного поэта) не существует сам по себе, а является заместителем следующего по глубине, интроспективного, 3-го слоя. Также и итог, хотя иной раз по видимости и остается в пределах 2-го слоя, на самом деле в символическом плане является иносказанием 3-го.

Анализируя стихотворение Фета «Шумела полночная вьюга...», Б. Я. Бухштаб раскрывает внутренний смысл предметных деталей стихотворения (в нашей терминологии его 2-го семантического слоя):

«Поэт хочет выразить настроение и без прояснения сюжетной ситуации, с которой оно связано... шум полночной вьюги в лесной глуши, скрип деревьев за стеной, свист горящих дров и треск смолы, красный от огня пол в темной комнате заменяют описание эмоций».

И несколько ниже: «...выражение «неясного» переживания, не определенного сюжетно и не анализированного психологически, реализуется в символических деталях внешнего мира, подобранных по их эмоциональной выразительности...»¹

В таких стихах, как «Шепот, робкое дыханье...», особенно ярко сказалось слияние 2-го и 3-го семантических планов в поэзии Фета:

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!..

¹ Б. Бухштаб. Русские поэты. Л., 1970, стр. 112.

Если в предшествующих очерках, анализируя расчленение на семантические планы в цельнооформленных стихах и в отдельных строфах, мы говорили о взаимодействии 1-го, 2-го и 3-го слоев друг с другом, как о ясно различимых сочетаниях, то у Фета часто речь может идти о таком слиянии этих планов, которое доходит до известной неразличимости.

В рассматриваемом стихотворении 2-й и 3-й планы относятся друг к другу количественно, примерно как 2 к 1. Переходы от одного плана к другому происходят вне всякого словесного эксплицирования, поскольку оба плана сочетаются друг с другом в порядке перечисления однородных членов внутри бытийного предложения.

Принцип безглагольности, проведенный с абсолютной четкостью в некоторых наиболее знаменитых стихах Фета, как нельзя более соответствует тенденции к неразличению этих двух рядов явлений — предметного и душевного, поскольку глагол своей дифференцирующей функцией действий и состояний мешает безраздельному слиянию различных семантических слоев.

Душевные явления, как мы можем наблюдать, то начинают собой ряды перечислений внутри строфы (1-я строка 1-й строфы), то неожиданно, как бы немотивированно вкрапливаются в предметный ряд для того, чтобы столь же немотивированно из него исчезнуть. Но тем не менее они окрашивают собой все изображение и все изображение.

Так, в данном примере постоянное соприсутствие 3-го слоя, постоянные «напоминания» о нем (2-я строфа: «Ряд волшебных изменений/ Милого лица...»; 3-я строфа: «И лобзания, и слезы...») обеспечивают символическое истолкование и последней, итоговой строки стихотворения: «И заря, заря!...»

Это уже никак не простая концовка предметного ряда, хотя предметный ряд самым естественным и реалистически точным образом заканчивается «зарей». Это одновременно и переживание зари любящими, — поскольку в двойном повторе и восклицательной интонации концовки слышится восторженная речь тех (или того), кто воспринимает это явление приро-

ды. И, наконец, в-третьих, «заря» есть слово-символ, за которым стоят соответствующие представления об определенном «лучезарном» настроении.

Принцип безглагольности, естественно, далеко не всегда проводится Фетом в столь абсолютной форме. Однако известную тенденцию к нейтрализации, смягчению глагольных значений мы можем наблюдать и в других, менее бесспорных случаях. Так, например, в стихотворении «Я пришел к тебе с приветом...» смысло-различительная способность глагола, несомненно мешающая тенденции к слитности различных семантических рядов, нейтрализуется повтором инфинитива («рассказать»), внутри же следующих за каждым таким инфинитивом придаточных предложений 1-й и 2-й строфы глаголы подобраны в их синонимических значениях: «Солнце встало», «Лес проснулся... вострепнулся» и т. д. И лишь в 3-й и 4-й строфах, когда верх одерживает 3-й семантический план, глаголы приобретают большую конкретность.

Еще большую слитность двух рядов мы можем наблюдать в позднем стихотворении Фета «Это утро, радость эта...», также безглагольном.

3-й семантический слой присутствует здесь в самой минимальной степени (1-я строфа — «радость эта...», 2-я строфа — «эти слезы...», 3-я строфа — «Эта ночь без сна,/ Эта мгла и жар постели...»). Однако и этих, казалось бы, незначительных и внешне мало мотивированных вкраплений на самом деле вполне достаточно для того, чтобы в символический душевный план окрасилась последняя итоговая строчка: «Это все — весна».

Фетовский принцип безглагольных субстантивных перечислений (не столько в форме изолированных существительных, сколько в форме развернутых субстантивных групп) воспринял в своей поэзии Александр Блок.

У Блока мы можем встретить строфы типа:

Тень вторая — стройный латник,
Иль невеста от венца?
Шлем и перья. Нет лица.
Неподвижность мертвеца.

Напомним также знаменитое стихотворение «Ночь, улица, фонарь, аптека...», где основная философская мысль не только сформулирована внутри произведения, но и оформлена с помощью двух рядов субстантивных перечислений, создающих кольцевое обрамление стихотворения.

Однако при всем сходстве внешних приемов следует подчеркнуть и глубокие различия в компоновке материала действительности обоими поэтами.

У Фета синтезирующая тенденция различных семантических планов (слоев) имеет все же свою — условно-реальную — точку приложения: это — сад, или камин, или вообще комната поэта («Эта мгла и жар постели...»), откуда берет свое начало предметный ряд (2-й семантический слой) и откуда начинается «раздвижение» горизонта непосредственных наблюдений либо наблюдениями воображаемыми («Этот вздох ночной селенья...»), либо включением в план настоящего воспоминания о прошлом («Кукушка», «Ныне первый мы слышали гром...», «У камина»).

У Блока тот же, фетовский, принцип переплетения различных семантических планов выражен с неизмеримо большей резкостью и откровенностью. У Блока нередко нет даже того условно-четкого «места действия», с которым чаще всего связаны стихи Фета. «Место действия» его стихов более подвижно и переменчиво («Задыхаясь, летит рысак»). Но Блок сохранил явно восходящий к Фету принцип «снятия перегородок» между 2-м и 3-м планами, а его концовки втягиваются иной раз в картину вселенского единства, космического «всеслияния». Даже локально окрашенные предметы, благодаря расширительно истолковываемому их контексту, приобретают космические очертания, развивают свои узкие границы, «уходят» в бесконечность. Предметный мир оказывается до общепhilosophических, до космических пределов перегруженным символикой — в соответствии с основными — хотя и не остававшимися неизменными — принципами поэтической системы Блока.

В результате получается не только переплетение, но нерасторжимое слияние и смешение семантических слоев, полнейшая «опрокинутость» привычных соотно-

шений. Глаголы при такой фактуре текста нередко также либо совсем исчезают, либо играют второстепенную, нейтрализованную роль. Один глагол с трудом, например, «выдерживает» сочетание с двумя разноплановыми существительными: «дыша духами и туманами...».

Необычайный динамизм блоковского стиха идет, таким образом, не за счет «глагольности». Так же как у Фета, у Блока в наиболее смелых и на поверхностный взгляд мало мотивированных местах глагол играет отнюдь не первую роль, иногда даже оказывается тавтологичным, соответствующим отглагольному существительному. Так, например, в стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном...». В этом стихотворении всего-навсего три глагола: «поет», «летит» и «поют».

Глагол слишком дифференцирует; слишком «представляет по местам» мир предметов и явлений, чтобы быть в первую очередь необходимым поэтике Блока.

Откуда же динамизм блоковских стихов, таких, как «Черный ворон в сумраке снежном...»? Полагаем, что, главным образом, он идет за счет немотивированной, лихорадочной смены и сопоставления картин, предметов, чувств, смешивающих воедино все три образно-смысловых слоя, присутствующих в лирическом произведении:

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

При такой структуре контекста реальные связи, так же как различия между явлениями и уровнями явлений, в частности между 1-м, 2-м и 3-м слоями, снимаются, их соотношения становятся туманными и загадочными.¹ Так, в приведенной строфе финальный «Торопливый полет комет!» становится по логике кон-

¹ Сравним, кстати, у Фета: «Ты вся в огнях /Твоих зарниц/
И я сверканьями украшен...»

текста содержанием души поэта, поскольку и «страшный мир» для его сердца «тесен».

Каждая строфа стихотворения является очередной манифестацией такого рода неожиданных столкновений и сражений.

4

Несколько слов о соотношении между балладой и лирическим стихотворением с означенной точки зрения.

В балладе, так же как в лирике, действие насыщено элементами субъективного переживания. Однако чаще всего здесь отсутствует лирический герой, говорящий от первого лица, и персонажи баллады предстают перед нами в качестве «третьих лиц». Их переживания могут быть либо объектом авторского рассказа, либо материалом их собственных высказываний, переданных одной из форм передачи речи (прямая речь, косвенная, несобственно-прямая речь). Таким образом, 3-й слой проникает в балладу иными путями, не через самовыражение лирического «я», а либо через диалог, либо через насыщенную переживаниями атмосферу 2-го слоя, поскольку баллада чаще всего повествует о событиях мрачных и трагических. В этой связи баллада нередко ограничивается лаконичной констатацией фактов, предоставляя читателю «додумывать» до конца степень и формы переживаний героев.

Ездок погоняет, ездок доскакал. . .
В руках его мертвый младенец лежал, —

классически краткая и в то же время эмоционально насыщенная концовка баллады.

Знаменательный пример представляет баллада Пушкина «Ворон к ворону летит»:

Ворон к ворону летит,
Ворон ворону кричит:
Ворон! где б нам отобедать?
Как бы нам о том проведать?

Ворон ворону в ответ:
Знаю, будет нам обед;
В чистом поле под раkitой
Богатырь лежит убитый.

Кем убит и отчего,
Знает сокол лишь его,
Да кобылка вороная,
Да хозяйка молодая.

Сокол в рощу улетел,
На кобылку недруг сел,
А хозяйка ждет милого,
Не убитого, живого.

Характерен тройственный повтор мотивов: сокол, кобылка вороная, хозяйка молодая знают, «кем убит» богатырь «и отчего». Однако формула развязки дифференцирует всех троих — всякий действует и со всяким случается то, что должно было случиться, согласно его характеру и функции внутри сюжета: если сокол улетает в рощу, чтобы стать вольной птицей, если кобылку уводит недруг, то — неожиданный для читателя — удел хозяйки: это ждать возлюбленного, который и есть убийца ее мужа. В такой неожиданности основа особого гротескно-трагического заряда концовки баллады.

Различия между лирической и балладной обработкой можно проследить на примере лирического цикла В. Шефнера «Лилит», о котором мы уже говорили в нашем очерке «Предметный мир и обобщение в лирической поэзии».

Этот цикл, чем-то приближающийся даже к небольшой поэме, состоит из четырех разделов, четырех стихотворений, более или менее согласованных, из которых первое носит характер повествовательной экспозиции — справки о том, кто такая была героиня, поскольку ею названа вся небольшая поэма. Однако эта «справка» на самом деле является основанием для эмоционального поэтического напряжения четвертой части, поскольку она содержит двуступенчатое ярко выраженного лирического характера, с внутренними повторами. Лилит — это та, которая:

Не женой была, не женой, —
Стороной прошла, стороной.

Вторая и третья части носят типично балладный характер. В весьма модернизированном тоне («Бог ракеты «небо-земля»/ На искомый квадрат навел...») рассказана история грехопадения, в результате чего

Убегает с Евой Адам —
Дым и пепел по их следам.

И в третьей части в не менее современном стиле, придающем юмор всему рассказу, изображается картина трудовой жизни первых людей, — правда, не полностью идиллическая, поскольку одновременно возникают и тревожные симптомы, и показан Каин, тренирующийся с ножом. Однако, невзирая на это, картина в целом оптимистична («А в раю-то было пресней, —/ Заработанный хлеб — вкусней»).

Следующая затем четвертая часть отличается меланхолическим колоритом. Она представляет собой уже не балладу, а лирическое стихотворение, для существования которого и понадобились первые три части, вызванные к жизни в этом сложном произведении ради лирической четвертой.

Тем ярче выступают функциональные различия описаний, например в третьей (балладной) и в четвертой (лирической) частях.

Там (в третьей части) описание имело объективно звучащий, предметно-реалистический характер. Это — типичный 1-й семантический слой, эмоциональная «приправа» к которому:

Скот мычит, колосится рожь,
Дремлет Авель, сев на пенек...

Или:

Объезжает Адам коней,
Конструирует первый плот...

Совсем иную задачу выполняют описания четвертой части, которые целиком уже принадлежат 2-му семантическому слою, слою предметной символики. В конкретном плане эти описания воплощают здесь несбыточную мечту по той «несостоявшейся возлюбленной», которая некогда, в незапамятные времена, «прошла стороной»:

Улетающие журавли
Прокурлыкали над рекой,
Электричка прошла вдаль —
И опять на земле покой.

Хотя, казалось бы, самыми простыми словами здесь говорится о самых простых вещах, тем не менее мы явственно различаем глубинный подтекст 2-го семантического слоя.

Совсем иной характер носят и остающиеся без ответа вопросы, которые, в форме несобственно-прямой речи, задает себе глядящий в темноту Адам, то есть современный человек:

Кто там плачет в костре ночном,
Косы рыжие разметав?
Кто грустит в тростнике речном,
Шелестит в осенних кустах? . .

Это — вопросы, не поставленные в кавычки, потому что никто их не задает вслух, никто не произносит, так же как никто (кроме самого лирического героя — и поэта, по-видимому) косвенно не отвечает на эти вопросы словами, которые стоят в конце стихотворения:

Никогда не придет Лилит,
А забыть себя не велит.

«Вопросы» и «ответы» лирического стихотворения — этот непревзойденный, существующий вне времени и пространства «диалог» — очень непохожи на «фактически» происходящие драматические диалоги, например, второй части, когда «змей-завхоз» уговаривает Еву:

— Слушай, я же не укушу,
Скушай яблочко задарма,
Я в усуюшку его спишу —
Мы ведь тоже не без ума.

Здесь тоже нет кавычек, но имеется зато тире, заменяющее кавычки и означающее начало «реальной», прямой диалогической речи, на уровне 1-го семантического слоя.

Самым ярким образом выступают в цикле и раз-

личия в членении и расслоении материала, в частности принцип деления на строфы.

Двустихия первой части, отличаясь внешне «дидактическим» характером («Что предание говорит?/ Прежде Евы была Лилит...»), на самом деле, как уже было сказано, готовят лирический рефрен четвертой части. Поэтому, хотя двустихия отражают деления вступительной части «по пунктам», третье двустихие из пояснительного превращено в напевно-лирическое («Не женой была, не женой, —/ Стороной прошла, стороной...»). И следующие два двустихия также отражают этот переход от «повествовательного» к лирическому описанию, что подтверждается тем, что тенденция к повторам подкреплена здесь наличием музыкальной инструментовки:

Не из глины, не из ребра —
Из рассветного серебра...

Членение материала во второй и третьей частях типично для балладного (эпико-романтического) принципа. Характерны зачины строф, отражающие движения сюжета:

Все в раю как будто бы есть...
Ходит Ева средь райских роз...

На этом фоне членение и расслоение материала четвертой (лирической) части выступает в своем отличительном качестве.

Первая строфа целиком отведена 2-му семантическому слою — предметам внешнего мира в их символическом значении.

Этот тип описания, как уже отмечалось, отличается от балладной стремительности и фактографичности прежде всего своей «нецеленаправленностью», внесюжетностью. Далее, характерным является тенденция к синтаксическим параллелизмам, здесь, правда, слабо намеченным, но все же: «Улетающие журавли/ Прокурлыкали над рекой,/ Электричка прошла вдали...» Обобщенность последней строчки в сочетании с настоящим временем («И опять на земле покой...») также содействует выводу всего описания за пределы какого-

либо реального сюжетного движения, предвосхищению 2-м слоем 3-го.

После этой строфы двустишие:

На рыбалке Адам сидит,
Сквозь огонь в темноту глядит. . . —

воспринимается уже опять-таки не как 1-й семантический слой, не как повествование балладного типа, а как пейзаж большой лирической символической емкости. Темнота — это безответная, беспомощная печаль Адама, причем Адам — это лирический герой, от имени которого звучало описание первой строфы, а потому и первая строфа тем более оборачивается как принадлежащая к слою предметной символики. Строка «Сквозь огонь в темноту глядит» подготавливает дальнейшие «внесюжетные» описания. Ясно, что здесь не будет уже реальных героев, реального действия, что «действие» будет происходить в душе «Адама», то есть лирического героя, современного человека, для которого имя Адам — синоним безымянного лирического «я».

Следующие две строфы, так же как следующие за ними два двустишия, «отданы» несобственно-прямой речи этого лирического «я», здесь в обеих строфах — сплошные синтаксические параллелизмы, занимающие по две строки каждый (главное предложение + придаточное):

Кто там плачет в костре ночном,
Косы рыжие разметав?

Это — серия «безответных» вопросов лирического героя, обращенных к самому себе и пересказанных потом, на которые, в конце концов, слышится столь же «нереальный», никем не произнесенный ответ:

Никого там, по правде, нет —
Только тени и лунный свет.

И внезапно после этого возникает рефрен, повторяющий двустишие из первой части. Сейчас это двустишие звучит гораздо менее конкретно и гораздо более меланхолично, так как оно произносится второй раз и уже не за счет некоего воображаемого автора-

рассказчика, начавшего поэму словами: «Что предание говорит?», а за счет глядящего в темноту лирического героя. Некоторое изменение интонации происходит и за счет смены знаков препинания:

Не женой была, не женой.
Стороной прошла, стороной.

Последнее двустопное поэмы, графически отделенное от основного текста, снова возвращает нас, в плане некоего «кольца», к более объективной повествовательной интонации первой части.

Так жанровая специфика (баллады и лирического стихотворения) использована В. Шефнером для достижения особой задачи. А задача эта, в конечном счете, не балладная, а скорее чисто лирическая, и притом лирико-философская.

5

Особая форма семантической многослойности лирического стихотворения образуется на основе использования многозначности слов. Такое использование также содействует максимальной «перенаселенности» стихового пространства. На этом вопросе необходимо остановиться особо, хотя он неоднократно бывал уже темой рассмотрения.

Многозначность лексических единиц, в частности ее крайнее выражение — омонимия, явление настолько широко распространенное в языке, что о нем особо говорить нет надобности. При своем употреблении многозначные слова активизируют какой-нибудь один из вариантов своего значения внутри контекста. При этом в обыденной прозаической речи актуализация того или иного оттенка значения слова происходит за счет вытеснения всех других оттенков слова в контексте соответствующего высказывания. Значение слова как бы «проясняется» за счет выдвижения на первый план одного из вариантов его значения и ухода в тень всех остальных вариантов.¹

¹ Ср.: Г. В. Колшанский. О природе контекста. — «Вопросы языкознания», 1959, № 4.

Иное дело в стихе, в условиях его семантической (наряду с прочими) «перенаселенности». Здесь нередко наблюдается совмещение значений внутри одного слова за счет множественности (чаще всего двойственности) его связей с контекстом: как предшествующим, так и последующим.¹ Такое слово выступает в качестве своеобразного семантического узла с двусторонней — регрессивной и поступательной — ассоциативной направленностью (своего рода двусторонняя проекция смысловых ассоциаций).

Слово выступает в таких случаях как бы в форме своеобразного «двуликого Януса» с двумя «профилями», глядящими в противоположные стороны: назад и вперед.

Вот, например, стихотворение Осипа Мандельштама, которое принадлежит к его самым сильным любовным стихам:

Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч,
Усмирен мужской опасный норов,
Не звучит утопленница-речь.

Ходят рыбы, рдея плавниками,
Раздувая жабры. На, возьми,
Их, бесшумно окающих ртами,
Полухлебом плоти накорми!

Мы не рыбы красно-золотые,
Наш обычай сестринский таков, —
В теплом теле ребрышки худые
И напрасный влажный блеск зрачков.

Маком бровки мечен путь опасный...
Что же, мне, как янычару, люб
Этот крошечный летуче-красный,
Этот жалкий полумесяц губ.

Не сердчай, турчанка дорогая,
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,
Твои речи темные глотая,
За тебя кривой воды напьюсь...

¹ Проблема метафоричности как весьма обширная и в то же время не раз бывшая объектом исследования здесь особо не ставится.

Ты, Мария, — гибнущим подмога.
Надо смерть предупредить, уснуть.
Я стою у твердого порога —
Уходи, уйди, еще побудь!..

Груз семантических связей, отягощающих и обогащающих отдельные слова, с продвижением стихотворения здесь нарастает, хотя иногда не сразу, а со значительными интервалами.

От слова «маленьких» («Маленьких держательница плеч») в первой строфе протягивается нить и к третьей строфе («В теплом теле ребрышки худые»), и к строфе четвертой — к слову «бровки» и к строкам: «Этот крошечный летуче-красный,/ Этот жалкий полумесяц губ». Все эти слова и словосочетания, перекликаясь и поддерживая, порой почти варьируя друг друга («маленьких» — «крошечный»), создают единый облик хрупкости, незащищенности той женщины, к которой обращено стихотворение. Прямота и последовательность такого восприятия возлюбленной подчеркивается удивительной смысловой и грамматической параллельностью выступающих здесь слов: четырех прилагательных¹ и двух уменьшительных существительных («ребрышки», «бровки»). Вместе с тем слово «ребрышки» подхватывает и продолжает ту тему рыб, которая господствует во второй строфе и которая делает как бы зримой предельную молчаливость возлюбленной, косвенно намеченную уже в первой строке стихотворения, где речь идет о взорах — не словах, и прямо названную в третьей строке первой строфы: «Не звучит утопленница-речь». А затем смыслы, несомые всеми этими словами, возникают вновь с трагическим звучанием в пятой строфе, где немота возлюбленной сменяется речью, но речью смутной, темной: «Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,/ Твои речи темные глотаю,/ За тебя кривой воды напьюсь».

Смысловому ряду, который начат словом «маленьких» (а может быть, даже словом «виноватых»), про-

¹ Впрочем, по сути дела, этот ряд предварен уже прилагательным «виноватых» в первой строке стихотворения, только здесь дана беззащитность не внешняя, а внутренняя. И к этому же ряду — в более сложном смысловом соотношении — примыкает необычайное сочетание «полухлебом плоти» во второй строфе.

тивостонт, образуя основу драматической напряженности стихотворения, смысловой ряд, начатый (тоже уже в первой строфе) словом «опасный». Им обозначена та сторона непосредственной страсти, которая в своей безудержности может оказаться губительной для того, на кого она направлена. А в дальнейшем развертывании стихотворения это слово со стоящим за ним смысловым началом не только повторяется (в четвертой строфе: «Маком бровки мечен путь опасный»), но и усугубляется введением слова «янычар» — слова, которое приводит с собой цепь привычных ассоциаций о жестокости старинного султанского Востока. И вот возлюбленная, к которой обращено стихотворение, словно становится турчанкой («Не сердчай, турчанка дорогая»), а отсюда возникает видение трагической ситуации, о которой рассказано в пятой строфе.

Можно ясно отметить и то слово, которое направляет смысловой переход к «янычарству». Это слово «полумесяц» (в сочетании: «Этот жалкий полумесяц губ»), продолжающее в четвертой строфе тему незащищенности, хрупкости любимой и вместе с тем ассоциативно (притом очень явственно) включающее в стихотворение мотив Востока. И хотя это слово появляется уже после слова «янычар», в общем контексте стихотворения оно все же оказывается смысловой предпосылкой, как бы семантико-стилистическим обоснованием и разъяснением «янычара», ретроспективно освещает его. А с другой стороны, слово «янычар» со своей отчетливой смысловой окраской подготавливает слово «полумесяц». Оба эти слова взаимно направлены друг к другу — соединены связью тематического предвосхищения и тематического обоснования, смотрят как бы и вперед, и назад. Столь же двойственны и контекстуально-смысловые связи слова «ребрышки» в третьей строфе. Какими-то своими зрительно-образными чертами оно продолжает тему второй строфы — тему рыб, а вместе с тем оно не только включено здесь в описание возлюбленной, но и прямо противопоставлено, вместе со всем этим описанием, предшествующей теме. Кроме того, оно ведет, так же ретроспективно, как некое разъяснение, к строке: «Наш обычай сестринский таков», где слово «сестринский» снова вводит тему обуздания

непосредственной губительной страсти, — тему, которая уже в первой строфе была высказана строкою: «Усмирен мужской опасный нор» — и которая придает драматизму первых строф стихотворения несколько сдержанный, глухой характер.

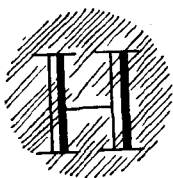
А парадоксальное сочетание слов «утопленница-речь» в первой строфе (несмотря на всю выразительность парадоксальности и хотя этому сочетанию предшествует несколько поясняющий его глагол «не звучит») вообще сперва все же «повисает» в воздухе и лишь затем, как мы уже отметили, обретает прочное место в образной системе стихотворения, вовлекаясь в воплощающую молчание смысловую сферу рыб.

У нас нет здесь возможности дать более подробный анализ смысловых соотношений слов (и тем) в этом стихотворении Мандельштама, в его цельной семантической структуре. Укажем лишь, что в завершающей части стихотворения происходит крутой смысловой сдвиг — и хрупкая, беззащитная возлюбленная оказывается внутренне неколебимой, становится опорой для самого лирического героя. Но уже на примере сказанного видно, как слова, будучи «пройжены» при развертывании стихотворения, не только могут нести на себе груз предшествующих смысловых связей, но могут ретроспективно освещаться последующим контекстом, дополнительно приобретая новые смысловые черты, по сути дела основные для них в данном конкретном употреблении.

Так создается в лирике возможность особой широты и многозначности большой доли лексического состава стихотворения и возникает необычайное — как в объективно-описательном, так и в субъективно-эмоциональном плане — количество смысловых связей, насаивающихся друг на друга и превышающих, как правило, то количество связей, которое могло бы иметь место в соответствующем прозаическом куске текста.¹

¹ О сохранении двойных значений (т. е. о сохранении многозначности слова даже и именно в условиях контекста) можно говорить и в связи с функционированием тропов в языке. Ср.: Е. Т. Черкасова. Опыт лингвистической интерпретации тропов. — «Вопросы языкознания», 1968, № 2, стр. 36.

6. КОНЦОВКА ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ



ам уже не раз приходилось в предшествующем изложении говорить о концовке лирического стихотворения. Но теперь попытаемся рассмотреть ее пристальнее.

Ведь концовка стихотворения есть его наиболее ответственная часть.

Здесь завершается лирический сюжет.

Здесь «дорисовывается» душевный облик лирического героя.

Здесь формулируется итог, поэтическое «открытие», ради которого, собственно, стихотворение было создано.

Здесь тем самым происходит слияние плана изображения с основной точкой отсчета.

Здесь (не всегда, но в наиболее замечательных случаях) одновременно со смысловым сюжетом находит свое завершение и «звуковой» сюжет.

Концовка стихотворения, его финал, однако, далеко не всегда наглядно и непосредственно «вытекает» из предшествующих отрезков стихотворения.

Напряженность, краткость, многолинейность развития лирического сюжета естественным образом ведут к тому, что формулировка итога нередко происходит в результате некоего смыслового сдвига, чаще всего ощущаемого нами как неожиданность, как более или менее резкий, даже иногда «капризный», но вместе

с тем, по существу, глубоко мотивированный скачок. Как бы отбрасывается, начисто уходит подсобный материал — весь конкретно-эмпирический «план изображения», предметный мир, — и мы остаемся один на один с лирическим героем в самый ответственный момент развития лирического сюжета.

В каком бы временном плане ни было дано все остальное, какие бы смены времен ни происходили с течением развития сюжета, в последнем разделе стихотворения (это может быть целая последняя строфа, одна из последних строк, одно слово последней строки и т. д.) так или иначе в какой-то миг, на каком-то отрезке текста мы оказываемся вместе с автором в основной точке отсчета, как бы слышим его голос и в то же время, благодаря предшествующим разделам, имеющим более или менее информационное значение, способны принять душевное участие в эмоциональном и смысловом напряжении финала.

В то же время этот решающий эмоциональный и смысловой момент какими-то сложными нитями связан и с началом — с экспозицией, и с разработкой, поскольку и экспозиция, и разработка именно им были вызваны к жизни. Отражая, казалось бы, неожиданный сдвиг, «каприз» лирического «я», момент этот в сущности таков лишь по своей форме. По существу же это внутренне-логический железный вывод, действительное сюжетное завершение и действительная сюжетная основа.

В подлинно лирическом стихотворении никаких «вопросов» о дальнейшем, так же как никаких разъяснений, быть не может. Сказано мало, но для «закрытия» сюжета, для его внутреннего завершения — сказано вполне достаточно. Остальное предоставляется активности читателя — как во всяком произведении с глубинным вторым планом.

Так, при всей шутиливости общей атмосферы пушкинского стихотворения «Подъезжая под Ижору...», внутренний сюжет его движется от случайности воспоминания к драматическому «решению». Оно звучит в словах: «И влюблюсь до ноября». Здесь предельно ясно обрисованы границы любви — и внешние, и внутренние, «временность» и конечная бесперспективность

отношений между героями — вынужденно светских, кокетливых и шутливых. И в то же время — невозможность не любить, пускай так и пускай хоть «по временам». Обрисована и «дурная бесконечность» этой любви: не раз, и не два еще смогут повторяться эти встречи «на срок», и все же никогда они не дадут начала новой закономерности. Стихотворение и веселое, и грустное одновременно, и его грустная часть зафиксирована именно этой его шутливой, «никуда не приводящей» концовкой.

В то же время, как было отмечено выше, дорисован и облик лирического героя: благородный в своем самоустранении (середина стихотворения) и в то же время не имеющий сил окончательно справиться со своим чувством — в тех масштабах, в каких ему позволяют и его нравственные принципы и объективные обстоятельства.

Находит свое завершение и «звуковой сюжет». Как уже отмечалось, в конце стихотворения вновь звучит светски-условная, чуть шутливая скороговорка, с которой начиналось стихотворение. Здесь нет особо подчеркнутой «звукописи», так же как в самом начале и в конце отсутствуют «островки образности». Стихотворение, таким образом, вставлено в нейтрально-звуковую рамку.

Такое оформление можно было бы назвать «звукокольцевым». «Говорной» и «звуконейтральный» элементы представлены в этом стихотворении прямой линией развития, а образные звуковые пятна — «островками». Таким образом, мы можем здесь говорить о симметрическом построении «звукового сюжета», в котором, благодаря особой звуковой структуре финала, осуществляется не только семантическое, но и звуковое кольцевое обрамление.

Финал тютчевского «Цицерона» (см. очерк «Семантическая структура лирического стихотворения», раздел 3) столь же многосторонен: здесь и философский итог, и завершение облика поэта-мыслителя и гражданина, и «закругление» звукового сюжета. Декламационная патетика, особенно сильная в начале и концовке, оформлена и с помощью звуковой инструментовки (ср. две строки зачина и четыре строки концовки).

Совершенно в согласии с нарастанием патетического напряжения концовка, сравнительно с началом, оформлена и в звуковом отношении более многообразно. В начале: *ра-ри-ри/ре-ра-ре*; в конце гласные в строках 13-й и 16-й: *о-е-и*; *а-е-и*; в 13-й: *зре-зри*; в 15-й: *заживо — небожи*; в 13-й и 14-й анафорический повтор: *Он их — Он в их*.

Финал поэтому и в звуковом отношении создает закругляющий «итог», звуковое обрамление.

Концовки стихотворений Фета, в согласии с его поэтикой, подводят итог кратковременному, но небывалому по яркости и интенсивности переживанию. В стихотворении «Это утро, радость эта...», как мы видели, неразрывно сплелись две линии — линия природы и линия чувства.

Энергичная концовка и в сюжетном плане закрепляет эту связь, называя все вместе единым словом-понятием («Это все — весна»).

Одновременно дорисовывается и облик лирического героя — до предела погруженного в почти экстатическое переживание наступившего счастливого момента в круговороте природы.

Как мы видим, стихи Фета такого рода представляют собой мощный звуковой поток, где к сплошному анафорическому повтору присоединяется сквозное «пение гласных», а также повторы согласных.

Подводящая итог концовка, поскольку она звучит определением, термином, и в звуковом отношении, естественно, должна быть не богаче, а скорее беднее других строк. Так оно и есть на самом деле.

У этого стихотворения, таким образом, отсутствует «рамка».

Рассмотренное нами на стр. 66—68 стихотворение Анны Ахматовой «Как велит простая учтивость...» сюжетно построено в пушкинском плане. Это маленькая новелла, разыгравшаяся на совсем крохотном временном отрезке («подошел...» — «отошел...»), но тем не менее в нее также полностью вложена история чувства и глубокая трагедия любви.

Концовка: «Отошел ты — и стало снова/ На душе и пусто и ясно...» — это эпилог, отодвинутый в прошлое,

но произносимый сейчас, то есть из основной точки отсчета.

Душевный облик героини дорисовывается именно здесь: прорыв чувства был делом мгновенья, сейчас опять, усилием воли, на поверхности все улеглось.

Как мы показали в очерке «Мысль — образ — чувство — звук» (раздел 5), «звуковой сюжет» точно сопровождает в этом стихотворении развитие лирического сюжета. «Говорная» часть оркестрована на шипящие, свистящие, взрывные согласные, в то время как образные пятна отмечены «мелодией гласных» и сонорными согласными.

В конце, когда на душе героини вновь стало «пусто и ясно», — возвращаются и начальные «сухие», непевучие согласные.

Таким образом, и «звуковой сюжет» получает свою завершающую концовку, являя собой звуко-кольцевое построение, аналогичное отмеченным нами выше.

Сходное построение, но при обратном распределении образных и логических планов, представлено в приведенном нами выше стихотворении Рильке «Уж рдеет барбарис...».

Не ставя себе целью даже отдаленно перечислить основные типы концовок, назовем еще некоторые другие.

Так, например, в стихах, где основой сюжета является описание некоего предмета или явления, подчиненного в своем развитии круговороту повторяющихся закономерных фаз, концовка создает «закругление» процесса, формулирует некую «норму» или закон движения.

Таково стихотворение Рильке «Плод»:

Сперва оно из почвы поднялось
и долго в глубине ствола молчало,
потом цветком горячим запылало
и вновь в молчанье облеклось.

И в летних дней медлительном томленье,
свою борьбу с пространством ощутив,
оно свое познало напряжение
и соков дерева прилив.

И вот, плода овалом округлившись,
оно в себе затихло потому,
что в сердцевине жесткой воплотившись,
вернулось к центру своему.

Так же построено стихотворение К. Ф. Мейера «Римский фонтан» (см. стр. 13).

Среди стихов, посвященных зоркому взглядыванию в отдельные предметы и явления природы, можно выделить такие, концовка которых утверждает какую-нибудь существенную форму предмета, сравнивая его с другим предметом или явлением природы.

Таково стихотворение китайского поэта Ли Бо (VIII век н. э.) «Смотрю на водопад в горах Лушань»:

За сизой дымкою вдали
Горит закат,
Гляжу на горные хребты,
На водопад.
Летит он с облачных высот
Сквозь горный лес —
И кажется: то Млечный Путь
Упал с небес.

Перевод А. Гитовича

Или стихотворение английского поэта Д. Г. Лоуренса:

Водоросли качаются, качаются,
Будто в качании для них успокоение,
А выброшенные на острую скалу,
Скользят поверх нее, как тени, не поранившись.

Нередко концовка стихотворения строится на словесной игре. Так, у К. Ф. Мейера находим стихотворение, построенное на реализации лексической омонимии двузначности слова «серб» (нем. Sichel) в значении «серб луны» и серп в руках жницы. Концовка стихотворения подводит итог этой словесной игре, ставит «точку над и»:

Гуляет тонкий серп луны
В вечерних небесах.
Тяжелым золотом полны
Колосья на полях.

Он бродит, отражен в реке
Как песня над водой, —
А утром он блеснет в руке
У жницы молодой.

Менее богатой представляется концовка в свободных стихах (верлибр). Здесь она, в частности, естественным образом лишается отчасти того богатства звуковой выразительности, тех звуковых переключек, которые характеризуют концовку стихов «правильных» (поскольку снимается вся система рифм и т. д.), и сводится, главным образом, к значению смыслового итога. Тем более ясно и логично он бывает выражен.

Приведем лишь несколько коротких стихотворений Б. Брехта.

Ч и т а я Г о р а ц и я

Всемирный потоп
И тот не был вечен:
Все же иссякли
Черные воды.
Правда, немногие
Живы остались.

З в у к и

Поздней осенью
В серебристых тополях гнездятся стаи ворон,
И летом я слышу
В этой местности, лишенной птиц,
Одни только голоса людей.
Что ж, и это неплохо.

7. «ДАННОЕ» И «НОВОЕ» В ПРЕДЕЛАХ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА И РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ

1



разных формах и под разными наименованиями языкознание уже давно выделило особую форму смыслового членения предложения, возникающую в развернутой речи под непосредственным воздействием ситуации и контекста. А именно отмечалось, что в предложении одного и того же лексико-морфологического состава исходным моментом в сообщении, то есть известным, данным, иногда могут быть одни слова, а иногда другие. Соответственно, могут варьироваться и те слова, которые обозначают то новое, что сообщается в предложении. Основной формой, выражающей такое варьирование, является интонация. Так, в предложении *Елена прислала мне письмо* новым и поэтому наиболее важным в коммуникативном отношении может оказаться каждое из четырех слов, образующих это предложение, в связи с чем оно становится ударным. Например, если сам факт получения письма от Елены уже известен, но неизвестно (хотя бы для слушающего), кому это письмо было направлено, то особое ударение падет на слово *мне*. Такое членение предложения, наслаивающееся на его лексико-грамматическое членение, в настоящее время чаще

всего именуется актуальным членением предложения.¹

В тексте произведений художественной литературы проблема «данного» и «нового» теснейшим образом связана с той степенью коммуникативности, которая свойственна тому или иному литературному жанру. Ведь характер членения практической речи или литературного текста на элементы данного и нового вообще есть проявление коммуникативной направленности данного текста.

Ставя проблему актуализации (т. е. актуального членения) предложения и текста в общелингвистическом плане, О. А. Лаптева пишет: «Скорее всего актуализация должна пониматься в плане потенциальной возможности каждого высказывания (естественно, кроме однословного), представляться в речи расчлененно в коммуникативном отношении. . . Осуществление этой возможности связано с коммуникативными установками говорящего (пишущего), в задачи которого может входить или не входить специальное прояснение информативной структуры высказывания».

И далее: «Чем более непосредственным является контакт с собеседником, тем больше возможности для говорящего влиять на восприятие его речи собеседником и ставить себе специальные коммуникативные задачи. . .»²

Степень коммуникативной направленности того или иного текста художественной литературы зависит прежде всего от внутреннего существа и содержания трех основных литературных жанров: эпоса, драмы, лирики, точнее говоря, от той формы условности, с которой каждый из этих жанров органически связан.

Так, исходной формой условности для эпического жанра является повествование о неких событиях, буд-

¹ См.: Г. Пауль. Принципы истории языка. М., 1960, стр. 338 и сл.; В. Матезиус. О так называемом актуальном членении предложения. — В сб.: «Пражский лингвистический кружок». М., 1967; В. П. Распопов. Актуальное членение предложения. Уфа, 1961; В. Г. Адмони. Синтаксис современного немецкого языка. Л., 1973, стр. 192—204.

² О. А. Лаптева. Нерешенные вопросы теории актуального членения. — «Вопросы языкознания», 1972, № 2, стр. 44.

то бы происходивших в определенное время и в определенном месте. Автор-повествователь рассказывает об этих событиях слушателям (читателям), и отсюда — насквозь коммуникативная установка (а следовательно — и соответствующее оформление) эпического произведения, проявляющая себя двояко: прежде всего в авторской речи, но также и в речах персонажей, в диалоге.

Исходной формой условности для произведения драматического искусства является непосредственное присутствие зрителя (а еще более условно — читателя) при неких событиях, происходящих у него на глазах. Коммуникативная установка находит себе место в первую очередь в речах и в изображении поступков персонажей, через которые перед нами раскрывается мир человеческих взаимоотношений. Что же касается «личности автора», то она непосредственно обнаруживает себя лишь во вступительных ремарках к отдельным действиям и сценам, причем ремарки эти также преследуют прямую коммуникативную цель.

Условная исходная посылка лирики совсем иная. Она заключается в том, что все события реальной действительности, входящие в тематический кругозор лирики, оказываются погруженными в недра чьего-то сознания, становятся материалом чьих-то мыслей и чувств, чьих-то представлений, соображений или воспоминаний, короче говоря — материалом чьих-то переживаний. Автор-повествователь (поэт) в обычном понимании здесь, как правило, не присутствует. Его место занимает условная фигура лирического героя (он же лирическое «я»), чей голос и звучит для нас в лирическом стихотворении.

Тем самым все, что происходит в лирике, уже, согласно основной посылке жанра, является как бы условностью во второй степени. «Время действия» в лирическом стихотворении сводится в конечном счете к времени переживания определенной темы определенным лицом, фикция реального «места действия» также отсутствует, поскольку оно заменено представлениями или воспоминаниями переживающего субъекта о том или ином месте, где протекали или будут протекать те или иные события.

Таким образом, если в эпосе и драме мы сталкиваемся с фикцией изображения реального мира в его непосредственной данности, то в лирике перед нами фикция непосредственного нашего проникновения в конкретное содержание чьего-то внутреннего мира.¹ И если в самой структуре эпоса и драмы в разных формах заложено начало прямой коммуникативности, то в структуре лирики заложена обратная тенденция — отсутствия коммуникативности, поскольку самая суть лирического жанра противоречит идее высказывания-сообщения. Даже стихи, по форме своей звучащие как обращения (к другу, к возлюбленной), подразумевают при этом отсутствие того, к кому герой в данный момент обращается.

Лирическое стихотворение — это прежде всего «разговор героя с самим собой», выяснение каких-то очень важных для его душевной биографии проблем, вопросов, анализ каких-то важных для него событий, будь то события объективного или субъективного плана. В данный момент с лирическим героем как будто и не происходит ничего нового, но по-новому предстают перед ним уже известные ему из прошлого или же непосредственно происходящие перед ним события, по-новому понимает он окружающий его мир. Таким образом, основное содержание стихотворения (как для его героя, так и для нас) заполнено новым, неожиданным — то ли особым поворотом мысли, то ли неожиданным проникновением в своеобразие человеческих взаимоотношений, в сущность исторических событий, в жизнь природы. Атмосфера лирического стихотворения — это атмосфера открытий новой «правды», атмосфера «наитий» и «озарений».

Для того чтобы создать экспозицию для развертывания своей темы, лирическому герою нет надобности входить в детали, достаточно напомнить себе о самом главном — об основных впечатлениях, отношениях, событиях — и общая канва для развертывания лирического сюжета готова. Оттого-то в лирических стихах мы часто наталкиваемся на недостающие звенья не-

¹ Ср.: Käte Hamburger. Die Logik der Dichtung, 2. Aufl., Stuttgart, 1968, S. 188.

костей логической цепи, которые были бы естественны в эпическом повествовании, иначе говоря — на сравнительно малую их информативность. Оттого-то стихи не всегда сразу понятны читателю и призывают нас к повторному их слушанию и прочтению. Оттого-то элементы «данного» исходного, того, на что можно опираться в дальнейшем, в лирическом стихотворении столь незначительны по своему объему.

В самом деле — как быть с элементами «данного» и «нового» в лирическом тексте? Или они вовсе нейтрализуются и угасают под воздействием общей некоммуникативной установки жанра? Решить этот вопрос подобным образом означало бы совсем отказаться от его решения. Между тем некоторые элементы «данного» в лирическом стихотворении все же, как ясно из сказанного, имеются, но соотношение их с элементами «нового» здесь совсем иное, чем в практической речи или даже в прозаическом художественном тексте.

Если мы вдумаемся в семантическую структуру лирического стихотворения, то обнаружим, что постоянной его «данностью», непосредственно выраженной (эксплицированной) или же внешне скрытой (имплицитной), является прежде всего сам герой, лирическое «я», а следовательно — представляющее это «я» соответствующее местоимение 1-го лица единственного числа. Обратим внимание, кстати, на то, что именно это слово чаще всего предстает в лирических стихах, в особенности в их зачине, в безакцентной форме, хотя и является, в каком-то смысле, самым важным словом стихотворения.¹

К этому элементу непосредственно «данного» примыкают и некоторые крупницы исходного информационного материала, который в иных стихах и занимает известное место. Например, в пушкинском стихотворении «Я вас любил. . .» этим тремя первыми словами, предстającym здесь в качестве первичной посылки и затем дважды повторяющимся в дальнейшем тексте стихотворения, при всей их важности, несомненно присущ

¹ Ср.: Пушкин: «Я вас любил. . .» или Гейне: «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten. . .» В обоих случаях личное местоимение, с которого начинается стихотворение, стоит в неударной позиции.

оттенок «данного», от которого в своих дальнейших размышлениях отталкивается лирический герой.

Но лирическое стихотворение по краткости и напряженности своей семантической структуры не может задерживаться на «данном» — оно спешит к «новому», а от этого «нового» к еще более «новому», то есть к «новейшему». Как мы видели, этим «новейшим» является обычно конечная «правда», конечная истина, которой и завершается стихотворение.

Ср. у Пушкина:

И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может.

Таким образом, если попытаться найти формулу интонационного движения лирического стихотворения в терминах актуального членения, то это будет движение от «данного» к «новому» и от «нового» к «новейшему». Для описания этой формы интонации можно было бы также воспользоваться термином, предложенным Т. М. Николаевой, а именно: «градуальное нарастание».¹

2

Итак, в практической речи, а также в значительной мере и в художественной прозе, интонационное выделение нового происходит с помощью постановки на соответствующем слове или словосочетании фразового или логического ударения — принцип, в конечном счете определяющий интонационное движение как отдельного предложения, так и целого текста.

Между тем интонация внутри поэтического текста вырастает из сложного взаимодействия двух факто-

¹ Автор пишет: «Если актуальное членение... есть именно членение, то, напротив, идея градуального нарастания или убывания некоторого смыслового качества в высказывании (напряжения, коммуникативного динамизма и т. п.), строго говоря, не связана с членением предложения, а соотносится с поэlementной модификацией всего высказывания» (Т. М. Николаева. Актуальное членение — категория грамматики текста. — «Вопросы языкознания», 1972, № 2, стр. 54).

ров: с одной стороны, и лишь отчасти, — фактора семантико-синтаксического (управляемого тенденцией к коммуникативному членению), и с другой стороны, и главным образом, — фактора ритмико-мелодического, в значительной мере и подчиняющего себе поэтический текст, а в особенности текст подлинно лирического стихотворения.¹

Манера произнесения стихов, как известно, резко отличается от манеры произнесения прозы. Поэтическая речь явственно подчинена мелодическому и ритмическому принципу произнесения и с помощью фиксированных пауз членится на стиховые строки; сами эти строки с помощью «малых» пауз (микропауз), в свою очередь, членятся на более мелкие речевые отрезки,² осуществляющие ритмическую «пульсацию» стиха; в плане интонационном стиховые строки представляют собой более или менее изолированные структуры, поскольку та или иная характерная для данного стихотворения мелодия повторяется с незначительными вариациями из стиха в стих; при замедленном и напевном стиле произнесения особую значимость приобретает звуковая сторона поэтической речи, в частности выразительное произнесение звукового состава ударных слогов.³

Следует, однако, подчеркнуть, что обе столь противоположные друг другу интонационные формы вырастают из одного и того же словесно-звукового материала. Основной, минимальной по размерам, ритмико-интонационной единицей всякого прозаического и всякого поэтического высказывания как в русском, так и в немецком языках является, по терминологии

¹ См.: Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. — В его кн.: «О поэзии». Л., 1969, стр. 340 и сл.; В. Е. Холшевников. Типы интонаций русского классического стиха. — В сб.: «Слово и образ». М., 1964.

² Эти паузы между минимальными речевыми отрезками внутри стиховых строк в нашем стиховедении получили название словоразделов, что ведет к неверному впечатлению, будто они разделяют (изолируют друг от друга) отдельные слова, как таковые (об этом подробнее ниже).

³ См.: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958; Б. П. Гончаров. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

Л. В. Щербы, «ритмическая группа», по терминологии В. Г. Адмони — «ритмическая ячейка» предложения.¹

Эти ритмические группы или ячейки, состоящие либо из отдельных словоформ (в русском языке, в связи с большим средним размером слов, они чаще, чем в немецком, состоят из одного изолированного знаменательного слова²), либо из сочетаний слов, включающих в себя как само это ударное слово, соответственно подготовленное к вхождению в синтаксическое единство, так и безударные проклитики, энклитики или так называемые двойственные слова типа местоимений, местоименных наречий или односложных числительных,³ именно и представляют собой первичные фонетико-смысловые единицы. Назовем их микросинтагмами. Из их сочетаний и строится как прозаическая, так и стиховая речь, — с тою лишь разницей, что в прозаической речи далеко не все эти одноакцентные единицы сохраняют свой акцент и «малую» паузу (микропаузу), отделяющую их друг от друга. Под воздействием задач коммуникативного членения практической и художественной прозаической речи, часть акцентов микросинтагм нейтрализуется за счет более сильных логических ударений, так же как нейтрализуется часть «малых» пауз между микросинтагмами за счет меньшего количества «больших» пауз между «большими» синтагмами или фразами, предложениями.

При сохранении же чисто стиховой, в особенности лирически-напевной, интонации акценты микросинтагм, так же как разделяющие их микропаузы, как правило, сохраняются нетронутыми и органически входят в рит-

¹ См.: Л. В. Щерба. Фонетика французского языка, изд. 7-е. М., 1963; В. Г. Адмони. Введение в синтаксис современного немецкого языка. М., 1955. См. также: Е. Г. Ковалевская. Синтагма акад. В. В. Виноградова как контекстологическая категория. — В сб.: «Языковые единицы и контекст». Л., 1973.

² Ср.: В. М. Жирмунский. Введение в метрику. — В его кн.: «Теория стиха». Л., 1975, стр. 71 и сл.; И. Н. Голенищев-Кутузов. Словораздел в русском стихосложении. — «Вопросы языкознания», 1959, № 4.

³ Подробно о двойственных словах см.: В. М. Жирмунский. Теория стиха, стр. 103 и сл.

мический строй стиховой строки, которая заканчивается фиксированной «большой» паузой.

Итак, микросинтагмы — это одноакцентные единицы живой речевой ткани, обладающие особой синтаксической (соединительной, сочетательной) энергией именно благодаря своей оформленности для вхождения в текст с помощью окончаний, аффиксов, а также окружающих их «малых» слов. В практической и художественной прозе они формируют высказывание соответственно данному коммуникативному заданию.

В стихе те же самые микросинтагмы должны отвечать и ряду других задач: помимо того что они формируют высказывание согласно существующим нормам данного языка (с теми или иными вариациями порядка слов, особой игрой переносных значений и т. п.), они еще должны своими неравномерно распределенными акцентами (ср. «на́кипь», «во избежа́ние», «как на пожа́р») уложиться в ту или иную ритмическую систему, избранную поэтом для данного стихотворения, — практически чаще всего ямб, хорей или дольник, а также должны удовлетворять требованиям мелодического и звукового движения стиха — с его рифмами, аллитерациями, ассонансами, с его делением на стиховые строки и строфы.

Решающее значение поэтому для включения соответствующей микросинтагмы в тот или иной стиховой контекст является ее акцент. Акцент микросинтагмы — это ее живое ядро, потенциальный элемент ее ритмического пульсирования внутри того или иного поэтического текста. Если в прозаическом тексте самый факт ритмической пульсации данной микросинтагмы может нейтрализоваться под давлением различного рода фразовых, логических, эмфатических ударений — более редких и большего масштаба, — то в поэтическом, а в особенности в лирическом, тексте, в силу особой весомости отдельных звуко-смысловых компонентов, пульсация микросинтагм не только сохраняется, но превращается в ведущий фактор поэтической структуры данного текста, так как именно эта пульсация и станет показателем его четной (ямбической), нечетной (хореической) или же тонической (долник) ритмической ориентации.

В дальнейшем мы присмотримся более конкретно к структуре и функционированию микросинтагм. Особенно наглядным такое функционирование становится при сопоставлении немецкой и русской стиховой речи. Мы постараемся проследить также противоречивое соотношение двух интонационных форм — прозаической и стиховой — в пределах текста лирического стихотворения.

3

Для сопоставительного рассмотрения микросинтагм немецкого и русского языков в их функции первичных стиховых единиц, и притом в приблизительно равных условиях, имеет смысл сравнить стихотворение в немецком оригинале с его русским или — что еще более желательно — с несколькими русскими переводами. Мы избрали для такого сопоставления один из наиболее известных образцов немецкой лирики, а именно — «Лорелею» Гейне и три перевода этого стихотворения на русский язык XX века.

Число микросинтагм, поскольку речь идет о дольнике, то есть о размере с одинаковым по схеме числом ударений в строке, в русском переводе должно примерно равняться числу микросинтагм оригинала (как мы помним, каждая микросинтагма является носителем одного ударения). Стиховая строка у Гейне содержит три ударения, что при наличии шести четверостиший, то есть 24 стиховых строк, дает 72 микросинтагмы по схеме. Примерно к этой цифре приближается число микросинтагм как в оригинале, так и в переводах (в оригинале одно отступление, т. е. 71 микросинтагма, в переводе А. А. Блока — 69 микросинтагм, в переводе В. А. Левика — 72, в переводе автора этой книги — 71).

Что касается числа слогов, входящих как в отдельные микросинтагмы, так и в стихотворение в целом, то здесь разница уже несколько заметнее, поскольку при более длинных русских словах дольник в русском сти-

хосложении все же обнаруживает более заметную тенденцию приближения к трехсложным размерам, чем в немецком.¹

Так, только в переводе А. Блока общее число слогов (178) почти полностью совпадает с числом слогов в оригинале (177), между тем как в переводе В. Левика оно повышается до 198, а в переводе автора этой книги до 188.

Однако и тенденция к приращению числа слогов в русских переводах имеет свои естественные ограничения, если переводчик хочет сохранить ритмическую структуру оригинала. Поскольку стиховой размер оригинала — дольник, а немецкие, так называемые романтические дольники означают вариативное заполнение неударных промежутков либо одним, либо двумя слогами, то сплошное заполнение их двумя слогами превратило бы дольник в правильный амфибрахий.

Иначе обстоит дело с числом слов, образующих микросинтагму в немецком и в русском языках, а также с общим числом слов стихотворения. Уже априорно можно сказать, что в оригинале — как в отдельных микросинтагмах, так и в стихотворении в целом — будет значительно больше слов, чем в переводах. И действительно, в оригинале насчитывается 117 слов, между тем как в переводах максимальное число слов — 99 (перевод Левика). Перевод А. Блока состоит всего из 84 слов, перевод автора этой книги из 88 слов.

Несколько снижает это соотношение то обстоятельство, что немецкие сложные слова, являющиеся носителями двух и более (различающихся по силе) ударений, так же как некоторые прилагательные с «тяжелым» суффиксом, обладают способностью распадаться в стихе на соответствующее число микросинтагм, как самостоятельных носителей ударения.² Тем самым общее число слов в стихотворении несколько уменьшается. Так, в стиховой строке «Im Abend/sónnen/schéin//» («В сиянии заката») три микросинтагмы и

¹ В. М. Жирмунский. Теория стиха, стр. 196.

² Там же, стр. 71 и сл.

при этом всего только два слова. Поэтому здесь возможны микросинтагмы, занимающие лишь часть слова.¹

4

Перейдем теперь к вопросу о соотношении между напевно-поэтической и коммуникативно-прозаической интонацией внутри отдельного стихотворения. В только что рассмотренном нами стихотворении Гейне лирически-напевная интонация, благодаря общему песенно-романтическому стилю «Лорелеи», господствует безраздельно.

Однако не во всех, притом подлинно лирических, стихах такое положение обязательно.² Наоборот, очень часто элементы прозаической интонации, врываясь в движение лирического текста, создают особо существенные для данного лирического сюжета стилистические сдвиги. В общих чертах можно отметить, что появление в стихотворении бытовых эмпирических деталей, всякого рода конкретизирующих житейских данных, а с другой стороны — элементов логического рассуждения, рефлексии и т. п. немедленно сказывается на характере интонации, направляя ее в сторону коммуникативно окрашенной прозы. Ломающийся, неровный ритм в сочетании с соответствующими сдвигами содержания способен действовать в том же направлении, то есть окрашивать лирический текст элементами актуального членения.

В стихотворении Гете «Ночная песнь странника» II, мы можем наблюдать, после двух параллельно расположенных описательных строк, «успокоение» житейски-коммуникативной интонации, появление ей на смену лирической напевности, замедление темпа произне-

¹ Подробный анализ ритмической структуры «Лорелеи» Гейне и ее отмеченных здесь переводов см. в статье: Т. И. Сильман. Проблема «данного» и «нового» в пределах поэтического текста. — В сб.: «Вопросы романо-германской филологии». М., 1975, стр. 209—220.

² В. Е. Холшевников. Типы интонаций русского классического стиха. — В сб.: «Слово и образ». М., 1964, стр. 162.

сения текста, возникновение микропауз между микросинтагмами как сложно опосредованное воплощение контраста между житейской суетой и мыслью о последнем успокоении.

В начале стихотворения хореически-дактилическая тенденция нейтрализована фразовой интонацией. Но долгое *й* в глаголе *spürest* и постановка двойственного местоимения *du* на ударное место в конце четвертого стиха создает перелом: «*Spürest du*», переводит интонацию в чисто лирический план.

При этом мы можем наблюдать и довольно редкое явление, а именно: перераспределение микросинтагматического членения, при котором одна микросинтагма превращается в две (*spürest du* в прозаической интонации скорее составит одну синтагму).

На примере «Ночной песни странника» Гете мы проследили смену интонационных форм, сопровождающих движение определенной темы внутри одного вида речи. Это — проникновенный «разговор» лирического героя с самим собой на фоне прочувствованной им картины природы.

В стихотворении Рильке «Уж рдеет барбарис...» мы можем наблюдать смену форм интонации, сопровождающую сочетание различных видов речи, а именно — переход от образной картины природы к рассуждению общефилософского плана.

В первых двух строках стихотворения дается лирическое описание природы. Отсюда медленный темп произнесения текста, с четким выявлением микросинтагм и микропауз, при выразительном подчеркивании звуковой инструментовки, в особенности долгих гласных. Отталкиваясь от красоты осеннего пейзажа, лирический герой переходит к рассуждению об угасании творческих импульсов художника (поэта?), в связи с чем текст приобретает характер гневной инвективы, поддерживаемой рядом «пунктов обвинения». Синтаксис усложняется (одно сложноподчиненное предложение занимает пять строк второй строфы), в тексте появляются рационально-логические лексические вкрапления и обороты, в связи с чем темп произнесения убыстряется и некоторые паузы между микросинтагмами и самые их ударения нейтрализуются за счет

усиления логически и эмфатически наиболее важных моментов высказывания.

Однако, поскольку поэт оперирует не сухими логическими понятиями и категориями, но «рассуждает» с помощью конкретных образов, то при возникновении этих образов всякий раз вновь восстанавливаются все признаки лирической интонации и музыкальной оркестровки, в связи с чем интонационное движение стихотворения (в особенности в конце первой и во всей второй строфе) приобретает известную сложность и пестроту. В последней, третьей строфе важность выводов, к которым приходит лирический герой, и его безоговорочное неприятие всякого оскудения духовной силы человека содействуют окончательному укреплению торжественно-напевной интонации.

Приводим текст стихотворения с указаниями на разделы между синтагмами:

Jetzt reifen schön / die roten / Berberitzen, //
älternde / Ästern / atmen / schwer / im Beet. //
Wer jetzt nicht reich ist, / da der Sommer / geht, //
wird immer warten / und sich nie / besitzen. ///

Wer jetzt nicht seine Augen / schließen / kann, //
gewiß, / daß eine Fülle von Gesichtern //
in ihm / nur wartet, / bis die Nacht / begann, //
um sich in seinem Dunkel / auf /zurichten —
der ist vergangen / wie ein älter / Mann. ///

Dem kommt / nichts mehr, / dem stößt kein Tag / mehr zu, //
und alles / lügt / ihn an, / was ihm geschieht; //
auch du, / mein Gott. / Und wie ein Stein / bist du, //
welcher ihn täglich / in die Tiefe / zieht. ///

Сходство интонационных форм немецкого и русского языков позволяет попытаться передать адекватные сдвиги интонации в переводе. Приводим перевод:

Уж рдеет /барбарис,/ и аромáтом//
увядших / áстр / так тяжко / дышит / сад.//
Тот, кто на склóне лёта / не богáт, //
тому́ уж никогда́ / не быть / богатым. ///

И кто под тяжестью / прикрýтых вéк //
не различít игру́ / вечéрных / бликов//
на глáди молчаливых, / со́нных / рёк, //
и со́нмы / в нем рожда́ющихся / ли́ков, — //
тот ко́нченный, / тот ста́рый / челове́к. ///

И де́нь его́ — / зия́нье / пустоты́, //
и ло́жью / все к нему́ / обраще́но; //
и ты, / господа́. / И бу́дто ка́мень / ты, //
его́ влеку́щий / ме́дленно / на дно́. ///

Таким образом, как видно из рассмотренных примеров, для лирики в ее чистом виде, даже при включении в лирический текст элементов практически-коммуникативной интонации, все же в конечном счете характерны интонационные формы, построенные на принципиально иных основаниях.

8. ЛИРИЧЕСКИЕ ВСТАВКИ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

1



предшествующих очерках предметом нашего рассмотрения были основные наиболее типические формы проявления лирики как особого литературного жанра — а именно лирические стихотворения. И мы трактовали эти стихотворения прежде всего как особые, образующие самостоятельные единства произведения. Правда, в очерке «Предметный мир и обобщение в лирической поэзии» мы коснулись и проблемы соединения отдельных лирических стихотворений в циклы, внутри которых возможно многообразное взаимодействие стихотворений. Но и здесь мы не покидали почву лирики, как таковой, не выходили за пределы мира лирических стихотворений.

Между тем в художественной литературе существуют и такие произведения, которые относятся к другим, не лирическим жанрам, но в которых присутствуют и отдельные места лирического характера. Назовем такие вкрапления лирики в жанрово чужеродный текст лирическими вставками и рассмотрим некоторые черты, свойственные лирическим вставкам в повествовательном прозаическом тексте. Эти вставки даны в двух формах — в виде лирических стихотворений и в виде особым образом организованной лирической прозы. Кроме того, существует два типа вставок: с одной стороны, идущие за счет автора (так называемые

лирические отступления) и, с другой стороны, связанные с лирическими переживаниями героя. Нас, главным образом, интересуют вставки второго типа, существующие в романе или в новелле за счет переживаний героя.

2

Прежде всего присмотримся к той семантической нагрузке, которую лирическая вставка (будь она оформлена как стихотворение или как кусок прозаического текста) несет в ткани эпического произведения.

Первое, что бросается в глаза, — это то, что лирическая вставка означает паузу, остановку в развитии сюжета, кратковременный отдых от движения вперед.

Она есть момент оглядки, обобщения, формулировки какого-то решения, внезапного понимания героем каких-то своих взаимоотношений с другими людьми и т. п.

Лирическая вставка внутри прозаического произведения играет тем самым ту же роль, что и лирическое стихотворение в биографии его сочинителя в реальной жизни: момент наивысшего подъема, напряжения душевных сил, особой концентрации, результатом которой является формулировка некоего, притом эмоционально пережитого, итога, жизненного решения.

Перед нами роман Гете о Вильгельме Мейстере и его знаменитейшее стихотворение — песня Миньоны («Ты знаешь край...»). Оно начинается собою первую главу третьей книги романа. До того, в предшествующей главе, произошло драматическое объяснение между Миньоной и Мейстером — после того как Мейстер объявил о своем решении уехать, расстаться навсегда со своими новыми друзьями, а следовательно, и с Миньоной. С девочкой после этого случился припадок истерических рыданий, она впадает в прострацию отчаяния. Это заставляет Мейстера изменить свое решение, он объявляет, что никуда не уедет. Мейстер называет при этом Миньону «дитя мое», и она, придя в себя, отвечает ему:

«Отец мой! ты не покинешь меня! Будешь моим отцом! Я дитя твое».

Этой сценой завершается глава.

А следующая затем глава начинается со стихотворения Миньоны. Вот оно:

Ты знаешь край лимонных рощ в цвету,
Где пурпур королька прильнул к листу,
Где негой Юга дышит небосклон,
Где дремлет мирт, где лавр заворочен?
Ты там бывал?

Туда, туда,
Возлюбленный, нам скрывать б навсегда

Ты видел дом? Великолепный фриз
С высот колонн у входа смотрит вниз,
И изваянья задают вопрос:
Кто эту боль, дитя, тебе нанес?
Ты там бывал?

Туда, туда
Уйти б, мой покровитель, навсегда.

Ты с гор на облака у ног взглянул?
Взбирается сквозь них с усилием мул,
Драконы в глубине пещер шипят,
Гремит обвал, и плещет водопад.
Ты там бывал?

Туда, туда
Давай уйдем, отец мой, навсегда!

Перевод Б. Л. Пастернака

Как видим, стихотворение вносит значительные поправки в смысл того, что произошло только что между Вильгельмом и Миньонкой.

Построенное как обращение лирического героя (героини) к любимому человеку, оно в каждой последующей строфе, в ее рефрене, дает новую формулу их взаимоотношений.

Миньона называет Вильгельма сначала возлюбленным, затем защитником и, наконец, отцом. Тем самым в тексте стихотворения Миньона раскрывает то, что оставалось скрытым в ходе сюжетного развития, а именно — что ее отношение к Мейстеру отнюдь не столь однозначно, как казалось ей и, главное, как казалось ему. Предшествующая сцена, учитывая «поправки», внесенные стихотворением, кажется поэтому наивной, упрощающей взаимоотношения героев, которые уже на данном этапе оказались достаточно сложными и запутанными.

Внутри прозаического повествования эта сложность полностью формулируется и получает свое объяснение лишь к концу романа, незадолго до смерти Миньоны, в разговоре Вильгельма с врачом (третья глава восьмой книги). Развитие фабулы романа, таким образом, отражает эмпирическую последовательность жизненных фактов, когда каждодневное существование, как правило, само по себе не подсказывает обобщенной трактовки сути явлений, так же как внутренних пружин в отношениях между людьми.

Но то, к чему реалистически поданное развертывание жизненного материала приводит лишь в конце некоего длительного процесса развития, пророчески предвосхищено и на языке лирики сформулировано в начале книги в песне Миньоны.

Характерно, что Вильгельм, случайно услышавший эту песню, относящуюся, собственно, к нему, не до конца ее понимает и обращается к Миньоне за комментарием.

И здесь мы подошли к самому главному в данном вопросе.

Стихотворение Миньоны — типичное лирическое стихотворение. А с другой стороны, оно дано на фоне жизни Миньоны, ее биографии, внутри прозы романа. Автор сопоставляет эти два плана — жизненное содержание и его лирическое преобразование — и показывает нам, так сказать, формулу перехода от одного к другому.

И выясняется, что с жизненным материалом внутри лирического стихотворения произошли значительные изменения, типичные для всякой лирики в ее соотношении с биографией лирического поэта, и что эти изменения сказались и на языковом оформлении данного материала, и притом далеко не только в том смысле, что соответствующее содержание было зарифмовано и передано в ритмически повторяющихся отрезках текста — стихотворных строках и строфах.

Изменения эти прежде всего структурно-семантические. Притом они становятся особенно явственными, когда мы сравниваем стихотворение с последующим разговором и далее — с упомянутым рассказом врача об истории Миньоны — дочери богатых и знатных лю-

дей, похищенной в детстве из своего родного города Милана труппой канатных плясунов.

Все эти подробности, так же как дальнейшие жизненные перипетии героини, ее полное лишений, полуничтожное существование канатной плясуньи, ее встреча с Вильгельмом и любовь к нему, ее постоянная тоска по родной Италии, остаются, собственно, за скобками стихотворения и даны лишь в виде скупых намеков.¹

Вся совокупность индивидуальных взаимоотношений, как то: имена героев, название страны, конкретные жизненные обстоятельства, — одним словом, вся сеть частных координат вытравлена из текста стихотворения, затушевана до неузнаваемости.

В то же время стихотворение как будто и не перестало быть конкретным, но конкретность его иного плана: образно-эмоциональные элементы, поэтические тропы, яркие описания по сравнению с жизненной эмпирией заметно усилены и сгущены, но материал сам по себе подвергнут значительному обобщению — он оказался очищенным от определенности единичного случая.

Так, в первой строфе стихотворения Италия показана с помощью образной, но чрезвычайно обобщенной картины южной природы.

Во второй строфе — описание счастливого существования в роскошном доме-дворце, и лишь в конце ее — намек на некие грозные, трагические события, произошедшие с обитавшим здесь ребенком.

Третья строфа, возможно, намекает на бегство труппы циркачей вместе с украденной ими девочкой через Альпы в Германию, а с другой стороны, возмож-

¹ Подробный анализ поэтической структуры песни Миньоны см. в статье В. М. Жирмунского «Стихотворения Гете и Байрона «Ты знаешь край...». Опыт сравнительно-стилистического исследования» (сб. «Проблемы международных литературных связей». Л., 1962, стр. 55 и сл.). Автор склонен целиком относить элементы художественной обобщенности за счет развившейся ко времени написания стихотворения классической манеры Гете. Между тем отсутствие имени героини и героя, к которому обращен текст стихотворения, так же как отсутствие названия Италии — родины Миньоны, представляется нам, как мы уже отмечали, в первую очередь связанным с общими закономерностями лирического жанра.

но, рисует и обратный путь на родину — все в том же образно-обобщенном плане, отвлеченном от реальных обстоятельств.

Можно сказать, что на фоне весьма отвлеченного ландшафта и весьма отвлеченной биографии единственно конкретным и непревзойденным по своей психологической глубине является анализ взаимоотношений героев, парадигма переживаний Миньоны, ее триединство: «возлюбленный», «защитник», «отец», которое своей психологической зрелостью и завершенностью возвышается над уровнем, достигнутым эмпирической действительностью, а своим поэтическим совершенством — над характерами и художественными возможностями персонажей. По сути дела ведь песня Миньоны — и не песня Миньоны на итальянском языке, и не перевод Вильгельма Мейстера, а стихотворение поэта Гете.

Форма стихотворения, его «жесткая» поэтическая структура тем более абстрагируют его от прозаического повествования, отдаляют его от сферы будничного бытия.

Система симметрических строф с варьирующим рефреном, четкое чередование рифм, анафорические повторы в начале каждой строфы, на фоне множества синтаксических параллелизмов, ряд частных лексических и фонетических повторов облачают стихотворение в некую жесткую броню, в некий твердый структурный «кокон», призванный сохранять его содержание и вне сюжета романа, делая его более «долговечным», чем прозаическое повествование, частью которого оно является.

Показательно впечатление Вильгельма от прослушанной им песни и его дальнейший разговор с Миньоной. Всячески подчеркнута автором при этом важность того, что было произнесено Миньоной в ее стихах, так же как торжественность манеры ее исполнения.

Переходя на обыденный тон, Миньона спрашивает: «Ты знаешь этот край?», — то есть буквально повторяет зачин стихотворения. Но так как в ее вопросе сейчас отсутствует следующий затем ряд определенных придаточных предложений поэтического зву-

чания (в оригинале: «где цветет лимон» и т. д.), то вопрос приобретает прозаически-конкретный характер (т. е. знает ли он Италию?). На этот вопрос не мог бы последовать контрвопрос Вильгельма: «Где цветет лимон?», — а должно прозвучать географическое название, что и происходит: «Это, вероятно, Италия», — перешитительно, но все же с достаточной определенностью отвечает Вильгельм.

Итак, прозаический разговор, восполняя некоторые из частных подробностей, отсутствовавших в стихотворении (остальное, как мы знаем, дополнено рассказом врача в конце книги), тем самым включает стихотворение внутрь эпического рассказа.¹

Но особенно важно то, что в прозаическом повествовании, после того как отзвучало стихотворение, немедленно восстанавливаются имена героев — они названы в первом же предложении. А связано это с тем, что одной из существенных структурно-семантических черт лирического жанра является, как мы уже подчеркивали, безымянность лирических действующих лиц, лирического «я» и «ты».

И если мы сопоставим отмеченную выше тенденцию к обобщению и обезличиванию, весьма заметную в песне Миньоны, с тем, что происходит в не менее знаменитой песне старика арфиста («*Wer nie sein Brot mit Tränen aß...*» — «Кто хлеб свой в токе слез не ел...» — книга вторая, глава тринадцатая), то увидим то же самое и здесь: обобщение жизненного ма-

¹ В немецкой стилистике существует два противоположных мнения по поводу соотношения между текстом романа Гете и его стихотворными вставками. К. Гамбургер считает, что песни Миньоны и арфиста, взятые вне эпического контекста, немедленно вызывают в нас ассоциации с соответствующими образами романа (см.: Käte Hamburger. *Die Logik der Dichtung* 2. Aufl., Stuttgart, 1968, S. 228—229). С другой стороны, Э. Штайгер подчеркивает самостоятельное существование песни Миньоны в памяти читателей, даже не знающих текста романа (Emil Staiger. *Grundbegriffe der Poetik*, 7. Aufl., Zürich u. Freiburg i. Br., 1966, S. 45). Подобные вопросы в каждом отдельном случае подлежат особому изучению. Случай с песней Миньоны говорит о том, что подобного рода стихотворение становится неотъемлемым элементом эпического рассказа лишь при дополнительных комментариях к нему и обладает изначально всеми данными для самостоятельного существования вне эпического контекста.

териала, уход от индивидуального случая, от личной биографии в сферу поэтического, образно-оформленного обобщения. Трагическая судьба старика находит лишь косвенное, иносказательное отражение в его робкой мольбе, обращенной к силам неба.

Впрочем, соотношение лирических вставок с прозаическим текстом далеко не всегда одинаково. Иногда оно разнозначно даже в одном и том же произведении.

Так обстоит дело в «Путешествии по Гарцу» Генриха Гейне. Встреча с юношей-пастухом, который угощает поэта хлебом и сыром, в то время как вокруг резвятся овцы и телята, в последующем затем стихотворении («König ist der Hirtenknabe...» — «Пастух — король счастливый...»)¹ перенесена в план руссоистски окрашенной идиллии.

Связь этого стихотворения с текстом романа ограничена в основном лишь сферой общих идей.

Но совсем не так обстоит дело с обширной стихотворной вставкой, посвященной встрече поэта с девушкой, обитающей в горной хижине («Auf dem Berge steht die Hütte...» — «На горе стоит избушка...»)².

Это любовное приключение никак не подготовлено текстом романа, оно исчерпывается самой поэтической вставкой, и автор к нему больше не возвращается. Поэтому по сути дела лирическая вставка есть продолжение романа — повествование, выполненное средствами поэзии и обогащающее фабулу новыми мотивами. Оттого она и несет большую нагрузку, чем обычные лирические вставки, не ограничиваясь обобщенным углублением материала прозы, но объединяя в своем тексте и информационные элементы, как то: экспозицию («Auf dem Berge steht die Hütte...» — «На горе стоит избушка...»), описание возлюбленной («Auf dem Schemel sitzt die Kleine...» — «На скамье сидит малютка...»), описание окружающей природы («Tannenbaum mit grünen Fingern...» — «Ель зелеными ветвями...»), развитие отношений лирических героев, их беседы и рассказы, атмосферу

¹ Перевод А. Мушниковой.

² Перевод П. Вейнберга.

сказки вокруг них, их любовные восторги («Ihre goldenen Haare wickelt/ Mir die Kleine um die Händ...» — «Руку светлыми кудрями/ обвивает мне она»), их сказочное преображение («Du, du wurdest zur Prinzessin...» — «Ты в принцессу обратилась...»).

И поскольку внутри прозаического текста эта встреча никак не была подготовлена, автор дважды предупреждает нас о том, что именно он — герой описанного любовного приключения — один раз в прозе, другой — уже в самом стихотворении («ich... erlebte folgendes schöne Gedicht...» — «я пережил следующее прекрасное стихотворение»... «und der Glückliche bin ich!» — «И счастливец этот — я!»).

В связи с этим широким, многоаспектным материалом стихотворение стилистически чрезвычайно разнопланово, в нем имеются — в особенности к концу — чисто лирические пассажи, но есть и описание бытовых подробностей и даже некоторый натурализм («Vater, Mutter schnarchen leise/ In dem nahen Schlafgemach...» — «Мать с отцом храпят негромко/ Рядом в комнате своей...»).

Таким образом, содержание этой стихотворной вставки нельзя было бы безоговорочно назвать лирическим. Скорее это — стихотворно-повествовательная вставка с эпическими, балладно-драматическими и чисто лирическими элементами.

3

Как мы уже отмечали в первых очерках, лирический жанр, невзирая на свою исконную автобиографичность — а может быть, именно в связи с ней, — требует авторского «инкогнито». Это инкогнито, эта безымянность душевной жизни естественным образом достигается употреблением местоимений, выступающих в качестве органического средства оформления авторской речи в лирике.

Вместе с тем связанная с этой безымянностью обобщенность (обезличенность в известном смысле слова, закрытость) лирического стихотворения является не только необходимым условием возникновения и созда-

ния лирического произведения, но и необходимым условием его эстетического восприятия.

Лирическое стихотворение должно восприниматься как соотношение величин, отвлеченных от индивидуальной определенности действующих лиц. Иначе интерес к лирическому стихотворению был бы равен «интересу» человека, читающего письмо, направленное не ему, а другому адресату.

Будучи чем-то чрезвычайно конкретным, лирическое стихотворение тем не менее оформляется как нечто вне- и сверхличное. Иначе говоря: факты реальной действительности для поэта индивидуальны, глубоко личностны, но «выдаются» они читателю в обобщенном плане, так как отраженными в них оказываются не столько сами герои, сколько «чертеж» их взаимоотношений.

Более всего лирическое стихотворение напоминает то, что в грамматике называется парадигмой.

Мы можем сказать: «Я иду», — и это будет сообщение о нашем приходе, выходе, уходе — в зависимости от конкретных обстоятельств. Но мы можем сказать: «Я иду» — и это будет означать лишь то, что глаголы сходного типа спрягаются по аналогии с тем же образцом и что, следовательно, на этой основе может быть образовано *n*-ое число предложений. Конкретное значение слов «Я иду» в таком случае окажется стертым, актуальными будут лишь соотношения, формы слов, их определенная сочетаемость и т. д.

Таким образом, за каждой парадигмой стоит множество конкретных случаев, но и парадигм может быть бесконечное число, каждый конкретный случай (пример) может стать парадигмой, не мешая существованию других парадигм и в то же время сохраняя свою индивидуальную, неповторимую «формулу».

По аналогии с этим мы можем сказать, что лирика отражает душевный мир во всей бесконечности конкретных форм его проявления, превращая, однако, каждый частный случай индивидуального переживания в парадигму переживания для любого другого человека.

Лирическое стихотворение открывает некую норму переживания в индивидуальном «ненормированном»

случае по формуле: «Так было не только один раз, так бывало и бывает».

Это очень ясно видно на примере одного из стихотворений Рильке, которое начинается так: «Дано мне расставанье ощутить...» Это не только одно расставание, каким оно было, но «парадигма» расставаний подобного рода вообще.

И именно в этой связи герой лирического стихотворения в первую очередь утрачивает имя собственное, превращавшее его в *этого* данного человека и делавшее невозможным превращение его в лирического героя вообще.

Нечто подобное происходит и с героем романа, когда он на время становится лирическим «я», героем соответствующего лирического отрывка. Он на время становится «инкогнито», утрачивает имя и фамилию, а также ряд присущих именно ему конкретных черт характера. На второй план отступают и многие из его жизненных обстоятельств.

Однако поскольку о нем по-прежнему говорит не он сам, а автор произведения, то перед нами оказывается не лирическое «я», а лирический «он» (или «она»), иначе говоря, *лирическое «я» в третьем лице*.

Это означает, что несколько иную функцию по сравнению с той, какая обычно характерна для эпического произведения, приобретает личное местоимение в третьем лице. Говоря о функциях местоимений в речи, мы чаще всего и в первую очередь имеем в виду их анафорическую, заменяющую функцию.¹ Однако существуют такие речевые ситуации, при которых местоимение выступает не в качестве заменителя имени, а в качестве самостоятельного обозначения личности. Таково прежде всего положение в прозаическом повествовании от первого лица (Ich — Erzählung), таково же оно и в лирическом стихотворении (лирическое «я» лирики), о чем мы уже неоднократно говорили.

Но, как оказывается, и для местоимения в третьем лице («он», «она») существует и эта возможность. Она

¹ Ср., например: Roland Harweg. Pronomina und Textkonstitution, München, 1968, а также: К. Е. Майтинская. Местоимение в языках разных систем. М., 1969.

возникает именно тогда, когда рассказ ведется от автора, а о герое повествуется в третьем лице, но при этом все же изнутри его личных переживаний.

В таких случаях, особенно на значительных отрезках текста, возникает иное, не анафорическое, не субститутивное, а серийное употребление местоимений, когда местоимение употребляется, не чередуясь с именем собственным (т. е. не синсеманлично), а на некоторое время самостоятельно (автосеманлично).

Перейдем к конкретным примерам.

В послеромантический период лирические вставки, как правило, уже не оформляются как стихи, а более или менее органично вырастают на базе прозаического текста, приуроченные к состоянию лирической концентрации героя, в момент важного жизненного решения либо душевного подъема от слияния с природой, музыкой и т. д., и обязательно отмеченные высоким эмоциональным напряжением.

В таких случаях отмеченные нами структурные черты лирического текста проявляются лишь в виде тенденции, не переходя за грань прозы. Особенно слабо они бывают выражены в лирических вкраплениях небольшого масштаба, где они часто сочетаются с элементами несобственно-прямой речи. Впрочем, некоторыми писателями в таких случаях используется и прямая речь героя.

И тем не менее тенденция к «безымянности», то есть к переходу от называния героя именем собственным к серийному употреблению местоимения «он», «она», дает о себе знать и здесь, так же как более или менее явственная тенденция к ритмизации текста, то есть к членению его на приблизительно равные (в условиях прозы) синтаксические отрезки, скрепленные характерными для рядов синтаксических параллелизмов анафорическими зачинами и звуковыми повторами, что способствует возникновению ясно различимой музыкальной мелодии.

Даже в сравнительно небольших по размеру вставках мы можем различить эту музыкально-лирическую окраску текста.

Для начала остановимся на известном примере из русской классической литературы — на мыслях и чув-

ствах князя Андрея после встречи его с Наташей Ростовой в деревне.

Отрывок состоит из двух абзацев — одного авторского с вкраплениями прямой речи (мысли князя Андрея) и второго, почти целиком построенного на прямой речи. Толстой постоянно называет своего героя «князь Андрей», сравнительно редко прибегая к местоимению как имязаместителю. Однако во второй половине первого абзаца, когда, глядя на старый дуб, князь Андрей внезапно ощущает прилив радости, появляется намек на серийное использование местоимения, и мы на мгновение забываем, что перед нами князь Андрей. Далее повтор-эпифора в двух рядом стоящих предложениях в конце абзаца, из которых второе, кроме того, скреплено перечислениями, сразу же создает особую музыкальную интонацию отрывка.

И второй абзац также объединен цепью синтаксических параллелизмов: «надо, чтоб...», «надо, чтобы...», «чтобы...», «чтобы...», «и чтобы...»¹

Мы видим, что здесь нет непосредственно выраженных элементов несобственно-прямой речи, но и в таком случае, в сочетании авторской речи с прямой речью героя, лирическое настроение возникает благодаря насыщению текста, условно говоря, музыкальной звукописью.

Но главное, конечно, это хотя бы кратковременный, но все же переход к обозначению героя через местоимение.

Приводим соответствующую цитату:

«Да, здесь, в этом лесу был этот дуб, с которым мы были согласны», — подумал князь Андрей. «Да где он?» — подумал опять князь Андрей, глядя на левую сторону дороги и, сам того не зная, не узнавая его, любовался тем дубом, которого он искал. Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млел, чуть колыхаясь в лучах вечернего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя, — ничего не было видно.

¹ Л. Н. Толстой. Собр. худож. произведений, т. 4. М., 1948, стр. 139.

Сквозь жесткую, столетнюю кору пробились без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их. «Да, это тот самый дуб», — подумал князь Андрей, и на него вдруг нашло беспричинное, весеннее чувство радости и обновления. Все лучшие минуты его жизни *вдруг в одно и то же время вспомнились ему*. И Аустерлиц с высоким небом, и мертвое, укоризненное лицо жены, и Пьер на пароме, и девочка, взволнованная красотой ночи, и эта ночь, и луна, — все это *вдруг вспомнилось ему*.¹

«Нет, жизнь не кончена в 31 год», — вдруг окончательно, беспеременно решил князь Андрей. «Мало того, что я знаю все то, что есть во мне, *надо, чтоб* и все знали это: и Пьер, и эта девочка, которая хотела улечься в небо, *надо, чтобы* все знали меня, *чтобы* не для одного меня шла моя жизнь, *чтобы* не жили они так независимо от моей жизни, *чтобы* на всех она отражалась и *чтобы* все они жили со мною вместе!»

В качестве другого примера рассмотрим лирические вставки в новелле Т. Манна «Тристан».²

Главные ее герои — супруга г-на Клётерьяна (так ее постоянно называет автор, дабы подчеркнуть случайность этого земного имени для ее нежной натуры) и господин Шпинель, писатель, — обычно называются в рассказе этими именами, местоимения в третьем лице, как правило, появляются лишь в качестве субститутов.

Однако в большой лирической сцене, где описано исполнение г-жой Клётерьян отрывков из оперы Вагнера «Тристан» и то душевное смятение, которое в разной степени испытывают как герои оперы, так и герои новеллы, — в этой сцене имена героев — притом всех четверых — исчезают со страниц книги. По ходу описания названы лишь наперсницы обеих героинь: подруга Gabrielly Клётерьян, советница Шпац, и служанка Изольды Брангена, предупреждающая любовников о близкой опасности. Обе эти фигуры, не участвующие в собственно лирическом действе, не утрачивают и своих имен.

¹ Курсив здесь и далее мой. — Т. С.

² Th. M a n n. Gesammelte Werke. Berlin, 1955, Bd. IX, S. 156—159.

В остальном в отрывке целиком господствуют местоименные обозначения действующих лиц.

И здесь то же самое — содержание того, что происходит в опере Вагнера, перерастает эмпирические возможности героев новеллы. На время действия лирической вставки трогательная и простодушная Габриела Клётерьян, так же как эксцентричный и самовлюбленный чудак Шпинель, приобщается к великому таинству любви через музыку Вагнера, становится действующим лицом великой мистерии. И они тоже, подобно Миньоне и Мейстеру, выходят за рамки своих характеров, перестают быть просто персонажами эпического повествования.

И хотя данный лирический отрывок по своей структуре не представляет собой жесткого стихотворного «кокона», сохраняя общую структурную расплывчатость и вариативность лирической прозы, тем не менее он все же в тенденции устремлен к поэтической форме, как к своему абсолютному образцу. Особенно в местах наивысшего эмоционального напряжения синтаксические отрезки в тенденции уподобляются друг другу по размерам, порядок слов приобретает отчетливо экспрессивный характер, лексика становится образно-метафорической и подчеркнута эмоциональной, то там, то здесь звучат анафорические повторы, внутренние рифмы, вопросительные и восклицательные предложения разбивают однообразие эпической интонации.

При этом описания отдельных сцен оперы перемежаются с поэтической передачей эмоции, как таковой, выраженной языком музыки.

Интересно отметить, что, когда автору понадобилось по ходу описания назвать героев любовного дуэта Тристана и Изольду, он выбрал наиболее общий способ их упоминания (*die Nachtsichtigen*), избежав все же собственных имен, которые появляются лишь в конце данного лирического пассажа.

Точно так же и г-жа Клётерьян, и ее слушатель, г-н Шпинель, утрачивают свои имена на протяжении всего лирического отрывка. Когда речь заходит о манере музыкального исполнения, автор также обозначает свою героиню самым общим словом — по функции — *die Spielende* (играющая).

Таким образом, и здесь наблюдается тенденция к обобщению материала, к превращению лирического отрывка в более или менее замкнутое произведение на тему о непреодолимой страсти, овладевшей любящими (в разной степени героями оперы и героями новеллы).

В другой новелле Т. Манна, в «Тонио Крёгере», лирические пассажи отмечены еще более систематически проведенным серийным употреблением местоимения в третьем лице и еще больше тенденцией к ритмическому и музыкальному оформлению текста. Имеется в виду эпизод возвращения героя в родной город, где прошло его детство и где он переживает минуты и часы лирического погружения в прошлое.

Этот процесс описан на протяжении шести абзацев, и на протяжении этих абзацев герой ни разу не назван по имени. В предшествующем и последующем абзацах мы в последний раз, а затем впервые после перерыва встречаем его имя и фамилию, но в центре эпизода о нем говорится лишь с помощью личного местоимения в третьем лице, причем это личное местоимение встречается в тексте, включая и предшествующий, «вводный» абзац, — 38 раз.¹

Мы не исчерпали, естественно, всех тех форм, в которых выступают лирические вставки в прозаическом повествовательном тексте. Впрочем, мы не исчерпали — и не стремились исчерпать — ни одного из тех вопросов образно-смыслового строения и звуковой организации лирических стихотворений, которые были нами затронуты в этой книге. Но исчерпать эти вопросы вообще невозможно. При трактовке этих вопросов возможно лишь постепенное, достигаемое в результате усилий многих исследователей продвижение вглубь и вширь. В меру наших сил мы и попытались принять участие в таком продвижении.

¹ Th. Mann. Ibid., S. 242—244. Подробный анализ этого лирического отрывка см.: Т. И. Сильман. Пособие по стилистическому анализу немецкой художественной литературы. Л., 1969, стр. 237—239.

Приложение
ОРИГИНАЛЫ
ИНОЯЗЫЧНЫХ
СТИХОТВОРЕНИЙ,
АНАЛИЗИРУЕМЫХ
В КНИГЕ

- К стр. 13 Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiern, überfließt
In einer zweiten Schale Grund.
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.
- К стр. 15 Über allen Gipfeln
Ist Ruh'.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.
- К стр. 22 Å leve er — krig med trolle
I hjertets og hjernens hvelv.
Å digte — det er å holde
Dommedag over sig selv.
- К стр. 22 Der Tod ist groß.
Wir sind die Seinen
lachenden Munds.
Wenn wir uns mitten im Leben meinen,
wagt er zu weinen
mitten in uns.

- K стр. 30 Durch den sich Vögel werfen, ist nicht der vertraute Raum, der die Gestalt dir steigert.
(Im Freien, dorten, bist du dir verweigert und schwindest weiter ohne Wiederkehr.)

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge:
daß dir das Dasein eines Baums gelinge,
wirf Innenraum um ihn, aus jenem Raum,
der in dir west. Umgib ihn mit Verhaltung.
Er grenzt sich nicht. Erst in der Eingestaltung
in dein Verzichten wird er wirklich Baum.

- K стр. 36 Mich rührt so sehr
böhmischen Volkes Weise,
schleicht sie ins Herz sich leise,
*macht sie es schwer.

Wenn ein Kind sacht
singt beim Kartoffeljäten,
klingt dir sein Lied im späten
Traum noch der Nacht.

Magst du auch sein
weit über Land gefahren,
fällt es dir doch nach Jahren
stets wieder ein.

- K стр. 92 Es schlug mein Herz; geschwind zu Pferd
Es war getan fast eh' gedacht;
Der Abend wiegte schon die Erde,
Und an den Bergen hing die Nacht...

- K стр.
100—101 Ich wandelte unter den Bäumen
Mit meinem Gram allein;
Da kam das alte Träumen
Und schlich mir ins Herz hinein.

Wer hat euch dies Wörtlein gelehret,
Ihr Vöglein in luftiger Höh'?
Schweigt still! Wenn mein Herz es höret,
Dann tut es noch einmal so weh.

«Es kam ein Jungfräulein gegangen,
Die sang es immerfort,
Da haben wir Vöglein gefangen
Das hübsche, goldne Wort».

Das sollt ihr mir nicht mehr erzählen,
Ihr Vöglein wunderschlau;
Ihr wollt meinen Kummer mir stehlen,
Ich aber niemanden trau'.

- K crp. 101 Es stehen unbeweglich
Die Sterne in der Höh',
Viel' tausend Jahr', und schauen
Sich an mit Liebesweh.

Sie sprechen eine Sprache,
Die ist so reich, so schön;
Doch keiner der Philologen
Kann diese Sprache verstehen.

Ich aber hab' sie gelernt,
Und ich vergesse sie nicht.
Mir diene als Grammatik
Der Herzallerliebsten Gesicht.

- K crp. 102 Wir haben viel für einander gefühlt,
Und dennoch uns gar vortrefflich getragen.
Wir haben oft «Mann und Frau» gespielt,
Und dennoch uns nicht gerauft und geschlagen,
Wir haben zusammen gejauchzt und gescherzt
Und zärtlich uns geküßt und geherzt.
Wir haben am Ende aus kindischer Lust
«Verstecken» gespielt in Wäldern und Gründen,
Und haben uns so zu verstecken gewußt,
Daß wir uns nimmermehr wiederfinden.

- K crp. 102 Die Linde blühte, die Nachtigall sang,
Die Sonne lachte mit freundlicher Lust;
Da küßttest du mich, und dein Arm mich umschlang,
Da preßttest du mich an die schwellende Brust.

Die Blätter fielen, der Rabe schrie hohl,
Die Sonne grüßte verdrossenen Blicks;
Da sagten wir frostig einander: «Lebwohl!»
Da knickstest du höflich den höflichsten Knicks.

- K crp. 106 Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
Die Nacht ist feucht und kalt;
Gehüllt im grauen Mantel,
Reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
Mir die Gedanken voraus;

Sie fragen mich leicht und lustig
Nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
Erscheinen mit Kerzengeflirr;
Die Wendeltreppe stürm' ich
Hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache,
Da ist es so duftig und warm,
Da harret meiner die Holde —
Ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
Es spricht der Eichenbaum:
«Was willst du, törichter Reiter,
mit deinem törichten Traum?»

K crp.
106—107

Nun ist es Zeit, daß ich mit Verstand
Mich aller Torheit entled'ge;
Ich hab' so lang als Komödiant
Mit dir gespielt die Komödie.

Die prächt'gen Kulissen, sie waren bemalt
Im hochromantischen Stile,
Mein Rittermantel hat goldig gestrahlt,
Ich fühlte die feinsten Gefühle.

Und nun ich mich gar säuberlich
Des tollen Tands entled'ge:
Noch immer elend fühl' ich mich,
Als spielt' ich noch immer Komödie.

Ach Gott! Im Scherz und unbewußt
Sprach ich, was ich gefühlet;
Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust
Den sterbenden Fechter gespielt.

K crp. 108

Philister in Sonntagsröcklein
Spazieren durch Wald und Flur;
Sie jauchzen, sie hüpfen wie Böcklein,
Begrüßen die schöne Natur.

Betrachten mit blinzelnden Augen,
Wie alles romantisch blüht;
Mit langen Ohren saugen
Sie ein der Spatzen Lied.

Ich aber verhänge die Fenster
Des Zimmers mit schwarzem Tuch;

Es machen mir meine Gespenster
Sogar einen Tagesbesuch.

Die alte Liebe erscheint,
Sie stieg aus dem Totenreich,
Sie setzt sich zu mir und weinet,
Und macht das Herz mir weich.

K стр. 109 Sie saßen und tranken am Teetisch,
Und sprachen von Liebe viel.
Die Herren, die waren ästhetisch,
Die Damen von zartem Gefühl.

«Die Liebe muß sein platonisch»,
Der dürre Hofrat sprach.
Die Hofrätin lächelt ironisch,
Und dennoch seufzet sie: «Ach!»

Der Domherr öffnet den Mund weit:
«Die Liebe sei nicht zu roh,
Sie schadet sonst der Gesundheit».
Das Fräulein lispelt: «Wieso?»

Die Gräfin spricht wehmütig:
«Die Liebe ist eine Passion!»
Und präsentiert gütig
Die Tasse dem Herren Baron.

Am Tische war noch ein Plätzchen,
Mein Liebchen, da hast du gefehlt;
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
Von deiner Liebe erzählt.

K стр. 109 Und als ich euch meine Schmerzen geklagt,
Da habt ihr gegähnt und nichts gesagt;
Doch als ich sie zierlich in Verse gebracht,
Da habt ihr mir große Elogen gemacht.

K стр. 109—110 Zu fragmentarisch ist Welt und Leben!
Ich will mich zum deutschen Professor begeben.
Der weiß das Leben zusammenzusetzen,
Und er macht ein verständlich System daraus;
Mit seinen Nachtmützen und Schlafrockketzen
Stopft er die Lücken des Weltenbaus.

K стр. 110 Das Herz ist mir bedrückt, und sehnlich
Gedenke ich der alten Zeit;
Die Welt war damals noch so wöhnlich,
Und ruhig lebten hin die Leut'.

Doch jetzt ist alles wie verschoben,
Das ist ein Drängen! eine Not!
Gestorben ist der Herrgott oben,
Und unten ist der Teufel tot.

Und alles schaut so grämlich trübe,
So krausverwirrt und morsch und kalt,
Und wäre nicht das bißchen Liebe,
So gäb' es nirgends einen Halt.

K crp.
110—111

Das ist ein schlechtes Wetter,
Es regnet und stürmt und schneit;
Ich sitze am Fenster und schaue
Hinaus in die Dunkelheit.

Da schimmert ein einsames Lichtchen,
Das wandelt langsam fort;
Ein Mütterchen mit dem Laternechen
Wankt über die Straße dort.

Ich glaube, Mehl und Eier
Und Butter kaufte sie ein,
Sie will einen Kuchen backen
Fürs große Töchterlein.

Die liegt zu Haus im Lehnstuhl
Und blinzelt schläfrig ins Licht;
Die goldnen Locken wallen
Über das süße Gesicht.

K crp. 111

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

K crp.
120—121

Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen,
aus jeder Wendung weht es her: Gedenk!
Ein Tag, an dem wir fremd vorübergingen,
entschließt im künftigen sich zum Geschenk.

Wer rechnet unseren Ertrag? Wer trennt
uns von den alten, den vergangnen Jahren?
Was haben wir seit Anbeginn erfahren,
als daß sich eins im anderen erkennt?

Als daß an uns Gleichgültiges erwarmt?
O Haus, o Wiesenhang, o Abendlicht,
auf einmal bringst du's beinah zum Gesicht
und stehst an uns, umarmend und umarmt.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O. der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum.

Ich Sorge mich, und in mir steht das Haus.
Ich hüte mich, und in mir ist die Hut.
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus.

K стр.
122—123

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
er hat den Knaben wohl in dem Arm,
er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —
Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? —
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif. —

«Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;
manch bunte Blumen sind an dem Strand.
Meine Mutter hat manch gülden Gewand».

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
was Erlenkönig mir leise verspricht? —
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
in dürren Blättern säuselt der Wind. —

«Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,
und wiegen und tanzen und singen dich ein».

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort? —
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:
es scheinen die alten Weiden so grau. —

«Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt».
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan! —

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
er hält in den Armen das ächzende Kind,
erreicht den Hof mit Müh und Not.
In seinen Armen das Kind war tot.

K стр. 126 Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: «Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!»
Röslein sprach: «Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden».
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt' es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

K стр.
129—130 Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.

Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Die Äuglein schön.

Ich wollt' es brechen,
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?

Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,

Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.

Und pflanzte es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.

K. стр. 132—133

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch.

Und Freud' und Wonne
Aus jeder Brust.
O Erd', o Sonne!
O Glück, o Lust!

O Lieb', o Liebel
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höh'n!

Du segnest herrlich
Das frische Feld,
Im Blütendampfe
Die volle Welt.

O Mädchen, Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blickt dein Augel
Wie liebst du mich!

So liebt die Lerche
Gesang und Luft,
Und Morgenblumen
Den Himmelsduft,

Wie ich dich liebe
Mit warmem Blut,
Die du mir Jugend
Und Freud' und Mut

**Zu neuen Liedern
Und Tänzen gibst.
Sei ewig glücklich,
Wie du mich liebst!**

- K crp. 140 I will arise and go now, and go to Innisfree,
And a small cabin build there, of clay and
wattles made;
Nine bean rows will I have there, a hive for
the honey bee,
And live alone in the bee-loud glade.
- And I shall have some peace there, for peace
comes dropping slow,
Dropping from the veils of the morning to where
the cricket sings.
There midnight's all a glimmer, and noon
a purple glow,
And evening full of the linnet's wings.
- I will arise and go now, for always night and day
I hear lake water lapping with low sounds by
the shore;
While I stand on the roadway, or on the pavements
grey,
I hear it in the deep heart's core.

- К стр. 172—173 Das stieg zu ihr aus Erde, stieg und stieg,
und war verschwiegen in dem stillen Stamme
und wurde in der klaren Blüte Flamme,
bis es sich wiederum verschwieg.

Und fruchtete durch eines Sommers Länge
in dem bei Nacht und Tag bemühten Baum,
und kannte sich als kommendes Gedränge
wider den teilnahmevollen Raum.

Und wenn es jetzt im rundenden Ovale
mit seiner vollgewordnen Ruhe prunkt,
stürzt es, verzichtend, innen in der Schale
zurück in seinen Mittelpunkt.

- K стр. 173 Seaweed sways and sways and swirls
As if swaying were its form of stillness;
and if it flushes against fierce rock
It slips over it as shadows do, without hurting itself.

K стр.
173—174

An wolkenreinem Himmel geht
Die blanke Sichel schön,
Im Korne drunten wogt und weht
Und rauscht und wühlt der Föhn.

Sie wandert voller Melodie
Hochüber durch das Land,
Frühmorgen schwingt die Schnittrin sie
Mit sonnenbrauner Hand.

K стр. 174

Selbst die Sintflut
Dauerte nicht ewig.
Einmal verrannen
Die schwarzen Gewässer.
Freilich, wie wenige
Dauerten länger!

K стр. 174

Später, im Herbst
Hausen in den Silberpappeln große Schwärme
von Krähen.
Aber den ganzen Sommer durch höre ich,
Da die Gegend vogellos ist,
Nur Laute, von Menschen rührend.
Ich bin's zufrieden.

K стр. 192

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, —
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan?
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin
Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:
Kennst du ihn wohl?

Dahin! Dahin
Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!

ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ

Тамара Исааковна Сильман принадлежит к тем ученым, кому в двадцатом веке удалось сохранить подлинную широту филологического кругозора. Она была и литературоведом, и лингвистом. Она занималась литературой разных стран и эпох, вопросам языкового стиля, поэтики и грамматики, теорией перевода и древними скандинавскими руническими надписями. Своими исследованиями структуры абзаца она сумела вписать особую главу в сложившуюся за последнее десятилетие дисциплину — лингвистику текста, и ее перу принадлежат также статьи о таких своеобразных явлениях искусства сцены, как театр одного актера и театр мима.

Основой такого энциклопедизма Тамары Исааковны было гармоническое сочетание в ней одаренности исследователя с одаренностью художника. Ее глубокая причастность к искусству проявлялась не только в ее поэтических переводах, занявших видное место в нашей переводной литературе, или тех лирических очерках, которые она писала в последние годы своей жизни. Собственный поэтический опыт поэта-переводчика обогащает ее как исследователя поэзии. В самом подходе Тамары Исааковны к явлениям слова, вообще к любым проявлениям духовной жизни человека, решающим было глубокое и адекватное ощущение материала и структуры тех произведений, которые подвергались ее вдумчивому и точному анализу. Именно поэтому ее трактовка литературного текста всегда была конкретной и всегда вскрывала существенные, притом часто очень неожиданные стороны этого текста, позволяла увидеть его в его многогранности.

Своеобразным было само изложение в литературоведческих и лингвистических книгах и статьях Тамары Исааковны. Оно было пластичным и ритмически выразительным, оставаясь вместе с тем в пределах научности и избегая манерности.

Устремление к искусству слова проявилось у Тамары Исааковны очень рано. Восемилетней девочкой, прибавив себе для важности год, она обращается — втайне от родителей — с письмом к В. Г. Короленко, жалуясь, что ее стихи и рассказы получаются

неинтересными. Сохранился внимательный и сердечный ответ писателя, который давно, еще в 30-е годы, был опубликован в одном из собраний писем Короленко.¹

Родилась Тамара Исааковна в 1909 г. в Вильне. Ее детские годы прошли в Житомире, Харькове, Симферополе, Москве, а с 1922 г. в Ленинграде. Здесь она кончает в 1927 г. среднюю школу, а в 1930 г. отделение иностранных языков Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Здесь же, в Ленинграде, она проработала затем всю свою жизнь, за исключением военных лет, в вузах и научных институтах и руководила работой своих многочисленных учеников. Здесь же в 1933 г. в журнале «Звезда» была опубликована ее первая печатная работа — рецензия на однотомник Бернарда Шоу.

30-е и 40-е годы в работах Тамары Исааковны стоят под знаком литературоведения. Она обращается к драматургии «бури и натиска» и к творчеству Шиллера, к американской литературе середины прошлого века (Э. По, Н. Готорн, Г. Мелвилл) и к писателям разных литератур нашего столетия (К. Гамсун, Э. Хемингуэй и мн. др.). Но особое место среди работ этого времени занимает монография о Диккенсе, которую в 1942 г. Тамара Исааковна защитила в качестве докторской диссертации. Заново освещая всю образно-смысловую систему диккенсовских произведений, Тамара Исааковна обнаруживает в раннем творчестве Диккенса три основных пласта, выступающих на базе всеобъемлющего юмора: некое подобие старинного животного эпоса как средство изобразить современную социальную действительность в ее непосредственных, внешних проявлениях; традиции готического романа с его тайнами и ужасами как средство выразить сокровенную связь между людьми в буржуазном обществе, по сути дела определяющуюся экономическими, денежными отношениями; черты идиллии и сказки как средство воплотить положительное начало в реальной жизни, то есть как формы выражения гуманистических и демократических идеалов Диккенса.

Своеобразно сочетаясь, эти составные части поэтики Диккенса проступают и в его более поздних произведениях, где, однако, усиливается и прямое изображение реальных закономерностей буржуазного мира.

Книга Тамары Исааковны о Диккенсе вышла тремя изданиями.²

¹ См.: В. Г. Короленко. Избранные письма, т. 3. М., 1936, стр. 259—260.

² Диккенс. Очерки творчества. М., 1948; М., 1958; Л., 1970.

Начиная с 50-х годов в работах Тамары Исааковны преобладает лингвистическая проблематика, непосредственно граничащая с поэтикой. Построение абзаца как структуры, которая одновременно является графической и синтаксической единицей и единицей художественно-композиционной, раскрывается здесь как важное средство всесторонней характеристики текста в прозе. Исследование абзаца, а через него синтаксической и композиционной структуры текста проводится на материале разных жанров художественной прозы и эстетически-философских произведений, на материале разных национальных литератур — немецкой (Винкельман, Лессинг, Гердер, Гете, романтики, Гейне и др.), русской (Гоголь), английской (Диккенс) и датской (Андерсен). Устанавливается общая типология абзацев.¹ Связь отдельных языковых отрезков художественного текста с его общей композицией прослеживается Тамарой Исааковной и в ее работах, посвященных лингвистическим средствам оформления подтекста.²

Тамара Исааковна обращается и к цельной характеристике произведений художественной литературы, прозаических и поэтических, органически соединяя анализ их поэтической структуры с анализом их языкового строя. Широкое признание — как у нас, так и за рубежом — получила книга Тамары Исааковны «Stilanalyse» (1969), в которой даны точные и тонкие этюды о многих произведениях немецкой литературы — от Лессинга до Бехера. Одна из последних работ Тамары Исааковны, вышедших при ее жизни, — статья, прослеживающая развитие языкового стиля Томаса Манна в тесной связи со сдвигами во всем его творчестве. Она напечатана во втором томе сборника «Языковой стиль Томаса Манна» (Л., 1973), выросшего из работы семинара, который Тамара Исааковна вела в течение ряда лет.

Однако в центре внимания исследовательской работы Тамары Исааковны в последние годы ее жизни оказалась лирическая поэзия. В этой работе органически синтезировались общая обращен-

¹ Важнейшие работы Тамары Исааковны в этой области: монография «Проблемы синтаксической стилистики». Л., 1967 (немецкий перевод: Probleme der Textlinguistik, Heidelberg, 1974); статьи: «Структура абзаца в художественной прозе (немецкие романтики и Гейне)». — «Иностранные языки в школе», 1968, № 4; «Структура абзаца и принципы его развертывания в художественном тексте». — В сб.: «Теоретические проблемы синтаксиса индоевропейских языков». Л., 1975.

² Статьи: «Подтекст как лингвистическое явление». — «Филологические науки», 1969, № 1; «Подтекст — это глубина текста». — «Вопросы литературы», 1964, № 1.

ность Тамары Исааковны к вопросам поэтики и стилистики и ее многолетняя плодотворная работа в области поэтического перевода.

Лирическое стихотворение в переводе Тамары Исааковны всегда сохраняло и свою тональность, и свое смысловое наполнение, и свои основные структурные черты. Благодаря этому стихотворные переводы Тамары Исааковны были адекватными оригиналу в отношении его самых важных, решающих сторон. Лирический герой «Книги песен» Г. Гейне предстал в переводах Тамары Исааковны в своей лирической полноте и во всей конкретности различных пластов действительности. В переводах поздних стихотворений Гейне Тамара Исааковна с большой силой передавала гротескность и остроту образов, точно воспроизводила резкость и силу мысли. Стихотворения Конрада Фердинанда Мейера сохраняли в переводах Тамары Исааковны свою отточенность — отточенность и стиховой формы, и образа, и мысли. В стихотворениях современных исландских поэтов Тамара Исааковна умела передать и их эмоциональную силу, и непосредственность, подчас даже некоторую наивность их видения мира. Это лишь отдельные примеры того, как претворялись в переводах Тамары Исааковны существеннейшие черты оригинала.

Главное достижение Тамары Исааковны — переводчика состоит в том, что она впервые ознакомила нашего читателя с творчеством великого поэта Райнера Марии Рильке, представив его творчество в развитии. В опубликованный в 1965 г. сборник «Лирика» Р. М. Рильке входят выполненные Тамарой Исааковной переводы стихотворений из всех его книг, так что читатель получает представление обо всем творческом пути поэта и о всех его важнейших лирических стихотворениях. Особенно существенно, что Тамаре Исааковне удалось воспроизвести в своих переводах ту особую специфическую душевную тональность, которая отличает лирику Рильке: ту тишину, в которую поэт погружен, его чуткую отзывчивость на все окружающие его явления и предметы, его стремление познать их суть — на пути напряженного вчувствования и всемерной интенсификации своей душевной жизни. Передавая в переводе решающие черты ритмического и строфического построения стихотворений Рильке, их системы рифм и звуковой настроенности, Тамара Исааковна вместе с тем прежде всего стремится воспроизвести именно эту внутреннюю познавательную устремленность лирики Рильке, которая была основной для самого поэта.

Тамара Исааковна выступает с успехом и как переводчик

прозы. Еще в 30-е годы ею был переведен ряд произведений немецких романтиков (Новалиса, Л. Тика, Вакенродера, А. Шлегеля, Фр. Шлегеля), трактующих проблемы эстетики (в сборнике «Литературная теория немецкого романтизма», Л., 1934). Позднее Тамара Исааковна перевела древнеисландскую «Сагу о людях из Лаксдаля» (в сборнике «Исландские саги», М., 1956) и пьесу Л. Хольберга «Эразмус Монтанус» (Л. Хольберг, Комедии, М.—Л., 1957). Но центр переводческих работ Тамары Исааковны составляют переводы стихотворные.

В своем обращении к лирике как к предмету исследования Тамара Исааковна ставит себе целью раскрыть целостность лирического стихотворения, показать то органическое взаимодействие между всеми его сторонами, которое присуще всем лучшим произведениям этого жанра. Соотношение между мыслью, образом, чувством и звуком в лирическом стихотворении изучается Тамарой Исааковной на материале поэзии разных стран и разных эпох, но прежде всего на материале классической поэзии русской и немецкой.

Здесь Тамаре Исааковне удастся раскрыть то огромное значение, которое имеет для организации лирического стихотворения его семантическая структура как путь к постижению глубинного смысла того, что в стихотворении изображено. Тамара Исааковна строит семантическую модель лирического стихотворения, показывая ее общие закономерности и различные варианты, в которых она проявляется. Но эта модель, весьма интересная сама по себе, оказывается вместе с тем основой для конкретного анализа и всех остальных сторон лирического стихотворения, в частности его звуковой системы и т. д.

Широко используя и развивая методы литературоведческого исследования лирики, Тамара Исааковна широко применяет понятия и приемы, выработанные за последние десятилетия языкознанием при анализе синтаксических единиц разного уровня. Лингвистический и лингвостилистический опыт Тамары Исааковны позволил ей раздвинуть рамки, в которых лирика обычно изучается. Но все, что таким образом вовлекается в сферу рассмотрения лирической поэзии, органически связано с той общей концепцией лирики, которую выдвигает Тамара Исааковна. Так, устанавливаемая ею тенденция к снятию в лирическом стихотворении различия между «данным» и «новым», — различия, характерного для предложения в прозе, — естественно вытекает из стремления лирического стихотворения к максимальной сконцентрированности. По аналогии с точкой отсчета, намечаемой с позиций говорящего,

на основе которой в лингвистике строятся ряд смысловых систем, в том числе система грамматических времен, Тамара Исааковна показывает наличие точки отсчета и в лирическом стихотворении, развертывая богатую картину многообразных и широко варьирующихся смысловых структур, вырастающих в лирике из этой точки отсчета в ее различных модификациях.

Все толкования Тамарой Исааковной лирических стихотворений пронизаны их восприятием как произведений по своему существу динамических и обладающих многими — но органически синтезированными — сторонами.

Результаты своих исследований по проблемам лирики Тамара Исааковна частично изложила в ряде статей, публиковавшихся в разных журналах и сборниках,¹ и стремилась обобщить в последней своей книге, которую она предполагала назвать «Заметки о лирике».

На основе выработанного ею подхода к лирике Тамара Исааковна предполагала рассмотреть еще более углубленно ряд других явлений в структуре лирического стихотворения, а также обратиться к ритмике художественной прозы. Она работала также и над многими другими проблемами — так, она начала писать статью, в которой хотела показать сдвиги, происшедшие за последние годы в творчестве замечательного французского мима Марселя Марсо.² Но замыслам этим не суждено было осуществиться.

Скончалась Тамара Исааковна Сильман 22 февраля 1974 г.

Всю свою жизнь Тамара Исааковна работала над темами, которые были ей душевно близки, которыми она увлекалась не только как исследователь, но и как внимательный читатель и зритель. И эта увлеченность предметом исследования, являвшегося одновременно и предметом глубокого и богатого эстетического восприятия, давала широко проявиться ее таланту личности.

Д. С. Лихачев

¹ Семантическая структура лирического стихотворения (и проблема модели жанра). — Сб. «Philologica» (Памяти акад. В. М. Жирмунского), Л., 1973; Заметки о лирике (мысль — образ — эмоция — звук). — «Филологические науки», 1974, № 5; Лирический текст и вопросы актуального членения. — «Вопросы языкознания», 1974, № 6, и др.

² Первая статья Тамары Исааковны об искусстве Марселя Марсо была опубликована в 1961 г. («Нева», 1961, № 12). Библиография научных работ и переводов Тамары Исааковны напечатана в сб.: «Стилистика художественной речи», вып. 2. Л., 1975, стр. 14—24.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. СЕМАНТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ	5
2. МЫСЛЬ — ОБРАЗ — ЧУВСТВО — ЗВУК	46
3. ПРЕДМЕТНЫЙ МИР И ОБОБЩЕНИЕ В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ	75
4. ОТ БАЛЛАДЫ К ЛИРИЧЕСКОМУ СТИХОТВОРЕНИЮ	122
5. О СЕМАНТИЧЕСКОЙ МНОГОСЛОЙНОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИ- ХОТВОРЕНИЯ	137
6. КОНЦОВКА ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ	168
7. «ДАННОЕ» И «НОВОЕ» В ПРЕДЕЛАХ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА И РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХОТВОРЕНИЯ	175
8. ЛИРИЧЕСКИЕ ВСТАВКИ В ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ	190
ПРИЛОЖЕНИЕ. ОРИГИНАЛЫ ИНОЯЗЫЧНЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ, АНАЛИЗИРУЕМЫХ В КНИГЕ	206
Д. С. ЛИХАЧЕВ, ОБ АВТОРЕ ЭТОЙ КНИГИ	218

ТАМАРА ИСААКОВНА СИЛЬМАН

Заметки о лирике

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1977, 224 стр. План выпуска 1976 г. № 368. Редактор М. И. Дикман. Художник А. И. Васильев. Худож. редактор М. Е. Новиков. Техн. редактор Л. П. Полякова. Корректор Е. А. Омеляненко. Сдано в набор 22/IX 1976 г. Подписано к печати 25/II 1977 г. М 11537. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага тип. № 1. Печ. л. 7. Усл. печ. л. 11,76. Уч.-изд. л. 10,53. Тираж 10 000 экз. Заказ № 943. Цена 72 коп. Издательство «Советский писатель». Ленинградское отделение, Ленинград, Невский пр., 28. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, Центр, Красная ул., 1/3.