

Д. М. МАГОМЕДОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

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

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83я73
М127

Рецензенты:

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

Магомедова Д. М.

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

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

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

УДК 82.09 (075.8)
ББК 83я73

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

ISBN 5-7695-1650-X

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Глава I ЗВУКОВОЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

1. МЕТР И РИТМ

Терминология

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

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

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

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

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

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

Методика анализа

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

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

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

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

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

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

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

³ Там же. — С. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вошел к парикмахеру, сказал — спокойный:

«Будьте добры, причешите мне уши».

Гладкий парикмахер сразу стал хвойный,

Лицо вытянулось, как у груши.

U — U U — UUU — U— U

— U U — UU — UU — U

— UUU — U — U — — U

U — — UU — UU — U

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

Семантический анализ метра и ритма

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² Там же. — С. 381.

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

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

Родина

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

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

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

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

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

³ Там же. — С. 363.

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

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

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

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

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

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

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

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

2. ФОНЕТИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

Терминология

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

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

Семантический анализ звуковых повторов

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

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

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

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

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

(Пер. В. Микушевича)

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

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

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

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

² Там же. — С. 59—60.

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

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

«Пока не доказывая, я утверждаю, что:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Шенгели Г. Техника стиха. — С. 264.

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

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

<...>

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

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

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

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

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

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

⁴ Там же. — С. 345.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Художники уходят
Без шапок,

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

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

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

В последней строфе стихотворения:

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

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

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

Рифма

В связи с изучением рифмы необходимо ввести новые стиховедческие термины.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

здал новый семантический ореол в русской стихотворной культуре.

Рассмотрим функциональную роль рифмы в метрической и смысловой организации стиха.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Послушайте!

Ведь, если звезды зажигают —

значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевóчки
жемчужиной?

U — U U

U — U — U U U — U

— U — U U — U U — U

— U — U — U — U U — — U

— U — U U U — U — U U — U U — U U

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

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

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

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

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

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

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

Литература

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Глава II

ЛЕКСИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ТЕКСТА

1. СЛОВАРЬ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

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

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

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

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

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

Что дает такая методика для понимания смысла текста?

Доминирующие части речи

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тематические (семантические) поля

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

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

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

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

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

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

Словарь текста

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

Местоимения: мы — 3, она, мой, наши.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

(1 января 1909)

Словарь текста

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

С четвертой строфы описание становится более эмоциональным, что сказывается и в нагнетании повторов (*летят, летят*), и в семантике глаголов (*возжак звенит и плачет*). Далее происходит углубление личного плана текста: простая фиксация впечатлений сменяется их напряженным осмыслением (обратим внимание на повторы: *что... значит? что... значишь?*), внешние реалии становятся реалиями внутреннего мира лирического героя. Параллелизм *О, нищая моя страна — О, бедная моя жена* подготовлен развитием сюжета: в семантической композиции стихотворения единичное становится общим и в то же время общее осмысливается как часть духовного мира лирического героя. В нерасторжимости интимно-личного и общего — специфика блоковского восприятия родины.

Закономерность появления личного плана в «Осеннем дне» можно было бы обосновать, обратившись к более широкому контексту — к структуре лирического цикла «Родина», в который входит анализируемое стихотворение. Образы жены (невесты) и родины — сквозные для всего цикла: «О, Русь моя! Жена моя! До боли / Нам ясен долгий путь» («На поле Куликовом»), «А ты все та же — лес, да поле, / Да плат узорный до бровей» («Россия»), «Но не страшен, невеста, Россия, / Голос каменных песен твоих!» («Новая Америка») и др. Однако гораздо важнее увидеть, что финал стихотворения мотивирован прежде всего логикой тематического развития текста.

Поэтическая многозначность

Почти все слова национального языка многозначны. Одно и то же слово, реализуя одновременно несколько своих семантических признаков, может принадлежать разным семантическим полям.

Явление поэтической многозначности слова требует особого внимания при анализе лирического стихотворения. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение О. Берггольц «Бабье лето»:

- (1) Есть время природы особого света,
- (2) неяркого солнца, нежнейшего зноя.
- (3) Оно называется
бабье лето
- (4) и в прелести спорит с самою весной.
- (5) Уже на лицо осторожно садится
- (6) летучая, легкая паутина...
- (7) Как звонко поют запоздалые птицы!
- (8) Как пышно и грозно пылают куртины.
- (9) Давно отгремели могучие ливни,
- (10) все отдано тихой и темною нивой...
- (11) Все чаще от взгляда бываю счастливой,
- (12) все реже и горше бываю ревливой.

- (13) О мудрость щедрейшего бабьего лета,
 (14) с отрадой тебя принимаю... И все же,
 (15) любовь моя, где ты, аукнемся, где ты?
 (16) А рощи безмолвны, а звезды все строже...
- (17) Вот видишь — проходит пора звездопада
 (18) и, кажется, время навек разлучаться...
 (19) ...А я лишь теперь понимаю, как надо
 (20) любить, и жалеть, и прощать, и прощаться...

Словарь текста

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. ИСТОРИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА И ТРАДИЦИОННАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ

Поэтическая фразеология

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

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

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

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

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

О любовных мечтах Татьяны говорится:

Ты пьешь волшебный яд желаний,
Тебя преследуют мечты.

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

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

У К. Н. Батюшкова:

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

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

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

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