4
0-23

Образное слово А. Блока

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»


ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова
www.ruslang.ru

74403

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт русского языка

Образное слово А. Блока

Москва
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
1980

Литературное наследие А. Блока уже много лет находится в центре внимания филологов. Тем не менее вопросы мастерства этого большого художника остаются почти вне поля зрения исследователей. Настоящий сборник стремится в некоторой степени восполнить этот пробел.

Ответственный редактор
доктор филологических наук
А. Н. КОЖИН

4
0-23
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
74403

Образное слово А. Блока

Утверждено к печати
Институтом русского языка Академии наук СССР

Редактор издательства Т. М. Дривинг. Художник Э. Л. Эрман.
Художественный редактор Т. П. Ноленова.
Технический редактор А. П. Гусева. Корректор Л. И. Кириллова

ИБ № 18115

Сдано в набор 1.09.79. Подписано к печати 28.01.80.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 11,34
Уч.-изд. л. 11,8. Тираж 23800 экз. Тип. зак. 2388 Цена 75 коп.

Издательство «Наука» 117864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

0 $\frac{70102—037}{042(02)—80}$ 484—80. 4602010000 © Издательство «Наука», 1980 г.

Предисловие

*

Стихотворные произведения А. Блока глубоко лиричны, в них живые струны щедрого сердца поэта, в них — святость чувства, целомудренность, нежность:

Встану я в утро туманное,
Солнце ударит в лицо.
Ты ли, подруга желанная,
Всходишь ко мне на крыльцо?

Настежь ворота тяжелые!
Ветром пахнуло в окно!
Песни такие веселые
Не раздавались давно!

В его стихах — дыхание русской природы, неотделимое от мира людей, от их дум, забот, желаний, душевных волнений. В поэтической прелести творений А. Блока — неодолимое стремление к добру и свету, к свободе и счастью, к обновлению лика земли:

О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбывшееся — воплотить!

Пусть душит жизни сон тяжелый,
Пусть задыхаюсь в этом сне,—
Быть может, юноша веселый
В грядущем скажет обо мне:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!

В его поэзии — любовь к трудовому народу, пафос революционных бурь, желание видеть униженных свободными:

В голодной и больной неволе
И день не в день, и год не в год.
Когда же всколосится поле,
Вздохнет униженный народ?...

Народ — венец земного цвета,
Краса и радость всем цветам.
Не миновать господня лета
Благоприятного — и нам.

И все это выражено точно, метко, просто; все это отлито в чарующих, звонких стихах, являющихся шедевром словесно-изобразительного искусства.

*

Среди сборников и монографий, посвященных Блоку, его творческому пути, почти нет работ, анализирующих язык, собственно мастерство Блока — поэта. Предлагаемый вниманию читателей сборник стремится в некоторой степени восполнить этот пробел. Авторы статей анализируют общие и частные вопросы поэтики Блока, прослеживают пути превращения общеязыкового слова в поэтический образ.

Творческое наследие Александра Блока огромно. Авторы сборника сосредоточили свое внимание главным образом на поэтических произведениях, проза привлекается только в качестве материала для сопоставительного анализа.

Все ссылки на произведения А. Блока даются в тексте в скобках с указанием тома и страниц по изданию: *Блок А.* Собр. соч., в 8-ми т. Подготовка текста и примеч. В. Н. Орлова. М.— Л., 1960—1963. Курсив — везде авторов сборника. Ссылки на другие издания и курсив А. Блока оговариваются.

Текст и слово в поэтике А. Блока

(Стихотворение «На железной дороге» как образно-речевое целое)

*

Л. И. Еремина

Литературное наследие А. Блока уже много лет находится в центре внимания филологов. Об А. Блоке пишут много. И все-таки некоторые стороны мастерства этого большого художника остаются вне поля зрения исследователей, что, кстати, признается и самими блоковедами [1]. Текст как образно-речевое целое, в котором все детали лексико-грамматической и образно-семантической природы слова исследуются во взаимосвязи и взаимопроникновении, должен изучаться как системно организованная структура. Внутритекстовые связи выявляют образно-эстетическую значимость всех элементов: от звука и «знака» до парадигматики художественного образа. Образно-речевая система исследуемого произведения находится в совокупности зависимостей: соотносится с другими текстами (поэтическими и прозаическими) того же автора, является составной частью системы образов и мотивов определенного временно́го среза в истории развития языка художественной литературы — т. е. обнаруживает самые различные межтекстовые связи. Существуют и внетекстовые связи: соответствие реальных событий их отражению в тексте. В нашем конкретном случае — творческое наследие А. Блока определенным образом соотносится с фактами его биографии, сквозные мотивы и образы объединяют его поэзию с его же прозой (записями в дневнике, письмами, статьями, рецензиями, запис-

* * * * * * * * *

[1] Б. Соловьев, например, пишет: «Для осмысления этой органической и неразрывной связи всех элементов произведения творчество Блока представляет неисчерпаемый и доселе еще, в сущности, не изученный материал» (*Соловьев Б.* Поэт и его подвиг. М., 1968, с. 517).

ными книжками и т. д.) [2]. Только в таком — достаточно широком — соответствии и соотнесении выявляется образно-речевая структура каждого стихотворения А. Блока [3].

С точки зрения композиционно-стилистического осмысления форм слова представляется интересным стихотворение «На железной дороге», написанное в июне — июле 1910 г., первый набросок датирован 14 июня [4]. Это стихотворение включено поэтом в цикл «Родина».

Я ограничиваю задачу работы следующими конкретными проблемами: I. Образы и символы стихотворения «На железной дороге» в системе творчества А. Блока; II. Стихотворение «На железной дороге» как образно-речевое целое. Этот раздел включает и некоторые частные вопросы поэтики Блока. Сознательно оставляются за рамками статьи все вопросы, связанные с ритмо-мелодической организацией текста как стихотворного произведения (строфика, ритмика и т. д.).

I. Стихотворение «На железной дороге» входит в образную систему Блока как частная реализация идеи и темы *пути*, сквозного образа *дороги*: «Поэзия Блока как живая эстетическая структура, организуется лирическими темами, сюжетами, символами, мифологемами /.../ Одним из важнейших моментов, обусловливающих это единство, т. е. одним из самых существенных интеграто-

* * * * * * * * *

[2] А. Блок оставил в своих статьях и письмах множество свидетельств, по которым мы можем восстановить отношение самого поэта к вопросам «формы» (понимая под «формой» все, что относится к тексту). «Стиль всякого писателя,— утверждает Блок,— так тесно связан с содержанием его души, что опытный глаз может увидать душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания» (V, 315). В статье «Судьба Аполлона Григорьева» Блок писал: «Чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах. /.../ Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания» (V, 514—515).

[3] Следует иметь в виду, что сам поэт видел в своем поэтическом творчестве не собрание стихотворений и поэм, а «роман в стихах», где «каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии* (курсив Блока.— *Л. Е.*); всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»: она посвящена одному кругу чувств и мыслей...» (I, 559).

[4] См. примечания, составленные В. Н. Орловым к 3-му тому собрания сочинений А. Блока в 8-и т.

ров, и являлось в поэзии Блока «чувство пути», идея пути и тема пути, явная, высказанная, подспудная, объективированная и растворенная во всем содержании его творчества» [5]. Именно «идея пути,— пишет Д. Е. Максимов в той же работе,— является одним из самых существенных принципов, одним из главных отличий блоковской поэзии на фоне других поэтических систем» [6].

Символом пути, движения, житейских путей, воспроизводящих частные человеческие пути-судьбы, выступает *железная дорога*. Поезд, паровоз, образ «дороги-пути», станция как этап пути или момент пути, огни паровоза и огни семафора — эти образы пронизывают все тексты Блока, от стихотворений до частных писем. И своя собственная, личная и творческая, судьба предстает перед поэтом в образе-символе поезда. В письме Андрею Белому (23 дек. 1904) возникает этот же образ пути-судьбы: «Очень вероятно, что поезд мой сделает еще только последние повороты — и придет потом на станцию, где останется надолго. Пусть станция даже *средняя* (курсив Блока.— *Л. Е.*), но с нее можно будет оглядеться на путь пройденный и предстоящий. В нынешние дни, при постепенном замедлении хода поезда, все еще посвистывают в ушах многие тревожные обрывки...» (VIII, 113). Образ *поезда* — символа судьбы, собственной жизни поэта, неудержимо мчащейся в *неизвестность пути*, возникает и в стихотворении «Была ты всех ярче, верней и прелестней...», первоначальный набросок которого относится к лету 1910 г. (V, 575). Образ *железной дороги* перерастает в символ *железного пути* — ‘непреклонной и «безначальной» судьбы’:

Была ты всех ярче, верней и прелестней,
Не кляни же меня, не кляни!
Мой поезд летит, как цыганская песня,
Как те невозвратные дни...

Что было любимо — все мимо, мимо,
Впереди — неизвестность пути...
Благословенно, неизгладимо,
Невозвратимо... прости!

* * * * * * * * *

[5] *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании А. Блока.— В кн.: Блоковский сборник, II. Тарту, 1972, с. 48—49.
[6] Там же, с. 51—52.

В письме А. Блока (29 июня 1910 г. Шахматово) Е. П. Иванову есть знаменательное сообщение, относящееся к 14 июня 1910 г., т. е. к тому самому дню, которым помечен первоначальный набросок стихотворения «На железной дороге»: «Я был в Петербурге 14 июня, провел 7 часов (от 8 до 3) (по собственной глупости, из-за денег и банков), хотел прийти на службу к тебе; но махнул рукой вдруг и уныло забрался в вагон /.../ Какая тупая боль от скуки бывает! И так постоянно — *жизнь «следует» мимо, как поезд, в окнах торчат заспанные, пьяные, и веселые, и скучные*,— а я, зевая, смотрю вслед с «мокрой платформы». Или — *так еще ждут счастья, как поезда ночью на открытой платформе, занесенной снегом*» (VIII, 312). Показательны и существенны все соответствия между этой записью и стихотворением «На железной дороге»: и в письме и в стихотворении общая эмоциональная тональность: *Какая тупая боль от скуки бывает!* (письмо) // *юность бесполезная*; *пустые мечты* и — *тоска дорожная, железная Свистела, сердце разрывая.* Сближающие реалии [7]: *...в окнах торчат заспанные, пьяные, и веселые, и скучные // вставали сонные за стеклами*; *молчали желтые и синие, В зеленых плакали и пели.* И, наконец, главный сближающий мотив: поезд как знак надежды на счастье // *три ярких глаза набегающих // Так еще ждут счастья, как поезда ночью на открытой платформе, занесенной снегом.*

Путь, дорога — это не только символ движения, творчества, развития, но это и символ исхода, как обещание и залог. Образ *пути и поезда* (как реализация идеи пути) возникает многократно в творчестве Блока. Он встречается даже как объект сопоставления (то́, с чем сравнивают), предполагающий «ясность решения»:

...Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен!

«О, да, любовь вольна, как птица...»)

* * * * * * * * *

[7] Те же внешние приметы железной дороги, и прежде всего — России — возникают в статье «Молнии искусства» (осень 1909 г.): «Утром проснулся и смотрю из окна вагона. Дождик идет, на пашнях слякоть, чахлые кусты, и по полю трусит на кляче, с ружьем за плечами, одинокий стражник./.../ Везде идет дождь, везде есть деревянная церковь, телеграфист и жандарм» (V, 404—405).

И тот же образ пути, поезда как знак выхода, надежды возникает в статье «Ни сны, ни явь», написанной Блоком в 1921 г., незадолго до смерти. Только теперь этот образ развернут в сопоставительный комплекс: сопоставление дано как драматическая сцена, представляющая психологически мотивированную «атмосферу ожидания» при верности реалий: «Всю жизнь мы прождали счастия, как люди в сумерки долгие часы ждут поезда на открытой, занесенной снегом платформе. Ослепли от снега, а все ждут, когда появится на повороте три огня.

Вот наконец высокий узкий паровоз; но уже не на радость: все так устали, так холодно, что нельзя согреться даже в теплом вагоне» (VI, 170). В стихотворении «На железной дороге» присутствуют те же приближающиеся из темноты *три огня // три ярких глаза* набегающих. Психологическая атмосфера душевной усталости, безысходности, сознания того, что эта приближающаяся «возможность счастья», выхода пришла слишком поздно: «...Но уже не на радость...». Показательна эмоциональная заразительность описания, ориентированного на читателя; фрагменты реальной обстановки ожидания даны «по нарастающей»: «...в сумерки / долгие часы / ждут поезда на открытой / занесенной снегом платформе // Ослепли от снега...». Появление поезда и эмоциональная реакция тех, кто ждал, представлены драматически, в разделении «по ролям»: ...все ждут / когда появится [8] на повороте три огня // Вот наконец высокий узкий паровоз // но уже не на радость / все так устали...»

В стихотворении «На железной дороге» сумерки — одно из постоянных условий приближения поезда. Именно поэтому-то первым его *видимым знаком* и были *три ярких глаза*, которые в черновиках присутствуют как *три красных глаза*, появляющиеся вслед за шумом:

* * * * * * * * *

[8] Характерна и форма согласования (как видимое нарушение «точности грамматики»): «три огня» подаются А. Блоком как *одно целое, один ожидаемый знак приближения*, поэтому: «Когда *появится на повороте три огня*». В письме к С. К. Маковскому (29 дек. 1909 г.) есть характерное признание Блока: «Для меня дело обстоит вот как: всякая моя грамматическая оплошность /.../ *не случайна*, за ней скрывается то, чем я *внутренне* не могу пожертвовать; иначе говоря, мне так «поется» ... [курсив и внутренние кавычки принадлежат Блоку.— *Л. Е.*]» (VIII, 301).

Привычный грохот за лесочком,
Три *красных* глаза набегающих...
И шла, накрывшися платочком...

«*Три ярких глаза* набегающих...» в цикле «Вольные мысли» появляются в атрибутивном сочетании «трехглазая змея» поезда, которая ползет своим назначенным «стальным путем»:

...И семафор на дальнем берегу
В нем отразивший свой огонь зеленый —
Как раз на самой розовой воде.
К нему *ползет трехглазая змея*
Своим единственным стальным путем,
И, прежде свиста, озеро доносит
Ко мне — ее ползучий, хриплый шум.

(Над озером)

Трехглазая змея появляется здесь в окружении типичных знаков пути: и *семафор с зеленым огнем*, и *единственный стальной путь* следования, и звуковые признаки поезда — *свист* и *ползучий*, *хриплый шум*.

Тема пути, железной дороги как знак надежды, возможной радости и счастья возникает еще в одном стихотворении А. Блока, по времени написания очень близком к стихотворению «На железной дороге».

Здесь, при сохранении всех внешних знаков пути, появляется и *она*:

Уж вечер светлой полосою
На хладных рельсах догорал.
Ты, стройная, с тугой косою
Прошла по черным пятнам шпал.
Твой быстрый взор огнем докучным
Меня обжог и ослепил.
Мгновенье... громом однозвучным
Нас черный поезд разделил...
Когда же чуть дрожащим звоном
Пропели рельсы: не забудь,
И семафор огнем зеленым
Мне указал свободный путь,—
Уж ты далеко уходила,
Уже теряла цвет трава...
Там пыль взвилась, там ночь вступила
В свои туманные права...

Тревожный свист и клубы дыма
За поворотом на горе...
Напрасный миг, проплывший мимо...
Огонь зеленый на заре. (1 марта 1909)

«Ты, стройная, с тугой косою...» даже внешне похожа на ту, которая «под насыпью, во рву некошенном, Лежит и смотрит, как живая, В цветном платке, на косы брошенном, красивая и молодая...» Пока только:

Твой быстрый взор огнем докучным
Меня обжог и ослепил...

— еще до трагедии далеко. Вот что будет потом:

Да что — давно уж сердце вынуто!
Так много отдано поклонов,
Так много жадных взоров кинуто...

Здесь «черный поезд» разделил *двоих*: «Мгновенье... громом однозвучным Нас черный поезд разделил...» Само это *мгновенье* дано в плане прошлого, хотя и представлено мелькнувшим только что, сейчас.

Зеленый огонь светофора — сначала бытовая реальность, а потом — знак будущего, воли и метафорический образ *свободного пути*: «Напрасный миг, проплывший мимо... Огонь зеленый на заре», несколько тревожных нот, возникших в предпоследних стиховых строках: Там пыль взвилась, там ночь вступила | в свои туманные права... | *Тревожный свист и клубы дыма* | за поворотом на горе...— как будто гасятся мажорным тоном последней строки: *Огонь зеленый на заре.*

В стихотворении «На железной дороге» раскрывается сущность жизни в Страшном мире, этого неуклонного, непреодолимого и безжалостного пути. *Железная дорога* в символическом осмыслении [9], несомненно, принадлежит к числу символов — знаков Страшного мира.

* * * * * * * * *

[9] «Символ вещи, данный при помощи какого-нибудь изображения или без него, всегда есть нечто оформленное и упорядоченное. Он содержит в себе всегда какую-то *идею* (курсив автора.— *Л. Е.*), которая оказывается законом всего его построения». *Лосев А. Ф.* Логика символа.— В кн.: Контекст 1972. М., 1973, с. 198.

Содержание эпитета *железный* обусловлено поэтической традицией. У А. С. Пушкина среди сорока употреблений слова *железный* тридцать три имеют значение прямое, ближайшее — ‘сделанный из железа’. И только в семи употреблениях в этом относительном по происхождению прилагательном выявляются качественные значения, например,— ‘сильный, крепкий, мощный’ — «Вдруг витязь мой, Вскипев, *железною рукой* С седла наездника срывает И в волны с берега бросает» (Руслан и Людмила). В стихах Пушкина есть и *железный* в значениях — ‘жестокий, тяжелый, необоримый’ и ‘суровый, жестокий, беспощадный’, напр. в «Разговоре книгопродавца с поэтом»:

Наш век — торгаш; в сей *век железный*
Без денег и свободы нет.

В том же направлении — дальнейшей метафоризации — идет расширение семантического объема слова в языке художественной литературы XIX в. Уже в поэтике Е. А. Баратынского, современника А. С. Пушкина, встречаем *железный путь* — ‘неуклонный, жестокий, беспощадный’: *Век шествует путем своим железным...* («Последний поэт»).

В процессе «окачествления» относительного по происхождению прилагательного изменяется не только семантическое содержание слова, но и его грамматическая природа. Метафоризация, развитие переносных, вторичных значений — главный путь перехода относительных прилагательных в качественные. Так, относительное прилагательное *железный*, подобно всем словам этой лексико-семантической группы, не имеет краткой формы и антонимической пары, не образует степеней сравнения и т. д., т. е. обладает совершенно определенной лексико-грамматической структурой.

Процесс «переосмысления» слова, развитие в нем новых смысловых оттенков, обусловивших его непривычное употребление,— явление речи, и прежде всего художественной речи. Именно там эпитет *железный* получает широкое экспрессивное употребление, например, у Ф. И. Тютчева: *Здесь, погрузившись в сон железный, Усталая природа спит...* («Здесь, где так вяло свод небесный...»), у А. А. Фета: *Не говори о счастье, о свободе Там, где царит железная судьба* («Все, все мое, что есть и прежде было...»).

В творческой практике Ал. Блока *железо // железный* находится на грани символа и реальности, в постоянном взаимодействии и взаимопроникновении [10].

Уже в «Стихах о Прекрасной Даме» появляется *железо/железный* в символическом значении:

Мы терзались, стирались веками,
Закаляли железом сердца.
Утомленные, вновь вспоминали
Непостижную тайну Отца.

(«О легендах, о сказках, о тайнах...»)

Железо // железный как реальный материал и символ неоднократно возникает в стихах А. Блока 1907—1916 годов:

Ты — *железною маской лицо закрывай,*
Поклоняясь священным гробам,
Охраняя железом до времени раи,
Недоступный безумным рабам.

(«Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...»)

Железо // железный — ‘жестокий, беспощадный, неотвратимый’:

Таков закон *судьбы железной*...

(«Возмездие», гл. I)

И у волшебника во власти
Она казалась полной сил,
Которые *рукой железной*
Зажаты в узел бесполезный...

(«Возмездие», гл. II)

Апокалиптический образ — *жезл железный* в образной системе А. Блока возникает как ‘символ неотвратимой и грозной опасности’ или как ‘орудие кары и возмездия’ —

Он занесен — *сей жезл железный* —
Над нашей головой. И мы

* * * * * * * * *

[10] «Блоковский текст использует слова как символы, насыщенные сложно сконцентрированными дополнительными смыслами» (*Мальц А. Э., Лотман Ю. М.* Стихотворение Блока «Анне Ахматовой» в переводе Деборы Вааранди (К проблеме сопоставительного анализа).— Блоковский сборник, II, с. 23; см. также: *Минц З. Г.* Блок и Гоголь — Там же).

Летим, летим над грозной бездной
Среди сгущающейся тьмы.

(«Он занесен — сей жезл...»)

Железо // железный — как символ жестокой, безжалостной судьбы, рока — соотносится с родственным ему *сталь // стальной*:

...И вдруг
День жестокий, день железный
Вкруг меня неумолимо
Очертил замкнутый круг.
Нет конца и нет начала,
Нет исхода — сталь и сталь.

(«Как свершилось, как случилось...»)

Символическое обозначение неотвратимости, суровой непреклонности через образ *железо // железный* выделяется среди символов Блока резкой отрицательной оценкой, даже в том случае, если в семантике слова *железный* на первый, ближайший план выдвигается значение ‘крепкий, необоримый’:

И чем он громче спорит с мглою будней,
Сей праздный звон,
Тем кажется железней, непробудней
Мой мертвый сон.

(«Сквозь серый дым...»)

Чаще *железный* выступает в значении ‘неотвратимый’ —

Иль просто в час тоски беззвездной,
В каких-то четырех стенах,
С необходимостью железной
Усну на белых простынях?

(«Все это было, было, было...»)

Железный, век, железная судьба, железный путь приобретают некоторую устойчивость как словосочетания, обозначающие круг представлений, неразрывно связанных с символическим значением слова *железный*:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек!

(«Возмездие», гл. I)

В кругу этих символов — знаков Страшного мира находится и *железная дорога*, замыкающая тесное «кольцо существования...»

Разветвленный символический образ *железного века*, представленный в виде драматической сцены, мы находим в критической статье А. Блока «Молнии искусства» (предисловие): «Время летит, цивилизация растет, человечество прогрессирует.

Девятнадцатый век — железный век. Век — вереница ломовых телег, которые мчатся по булыжной мостовой, влекомые загнанными лошадьми, погоняемые желтолицыми, бледнолицыми людьми; у этих людей — нервы издерганы голодом и нуждой [11]; у этих людей — раскрытые рты, из них несется ругань; но не слышно ругани, не слышно крика; только видно, как хлещут кнуты и вожжи; не слышно, потому что оглушительно гремят железные полосы, сваленные на телегах.

И девятнадцатый век — весь дрожащий, весь трясущийся и громыхающий, как эти железные полосы» (осень 1909; апрель 1918; V, 385). Здесь *железный* сочетает в своем семантическом объеме оба значения: прямое и переносное — ‘сделанные из железа’ (полосы) и ‘неумолимо жестокий’ (*железный век*); но вся картина — символическое обозначение, построенное на основе сложной метафоры. Все описание — символическое изображение века. Бессмысленная жестокость страшного мира, девятнадцатого века передается бессмысленностью шума и грохота «железных полос, сваленных на телегах» [12]; зрелище загнанных лошадей и таких же загнанных жизнью людей служит «раскрытием» сатирического зачина: «Время летит, цивилизация растет, человечество прогрессирует...»

* * * * * * * * *

[11] «Загнанные лошади, влекомые желтолицыми людьми», загнанными, как и лошади, «голодом и нуждой» — эти образы встречаются в цикле «Вольные мысли» (1907 г.). И там та же всеобщая загнанность: и погибший жокей «всю жизнь скакал с одной упорной мыслью, Чтоб первым доскакать...», и «на скаку» запнувшаяся «запыхавшаяся лошадь».

[12] Ассоциативно тот же образ — бессмысленный, раздражающий, мучительный для человека звук «скребущего» железа — находим у Н. А. Некрасова:

Но не краше и город богатый:
Те же тучи по небу бегут;
Жутко первам — железной лопатой
Там теперь мостовую скребут...
(«Утро», 1874 г.)

Символика А. Блока подчиняет себе весь окружающий контекст, в котором отдельные слова утрачивают свою обособленность и создают единый эмоционально окрашенный образ [13]. Это положение можно показать все на том же символе *железный // железо*. «След», полустертое присутствие реального металла выявляется окружающим контекстом, например, в «Песне Ада»:

Иду один, утратив правый путь,
В кругах подземных, как велит обычай,

Средь ужасов и мраков потонуть.
Поток несет друзей и женщин трупы,
Кой-где мелькнет молящий взор, иль грудь,

Пощады вопль, иль возглас нежный — скупо
Сорвется с уст; здесь умерли слова;
Здесь стянута бессмысленно и тупо

Кольцом железной боли голова...

здесь образ: «*...стянута бессмысленно и тупо Кольцом железной боли голова*» построен на взаимопроникновении двух значений слова *железный* — 1) ‘непреклонный, крепкий, твердый’; 2) ‘неумолимый, жестокий’. *Железное кольцо боли* и *кольцо железной боли* сближаются и взаимно дополняют друг друга, благодаря контексту: «*стянута* бессмысленно и тупо... *голова...*» В этой характеристике (как и в характеристике века, «дрожащего, трясущегося, громыхающего») акцентирована, подчеркнута ее бессмысленность. В Страшном мире страдания не могут приносить очищения.

Железо // железный как символ холодной и злой жестокости обнаруживает основной для поэтики А. Блока путь метафоризации. Тот же путь — переплетение вещи и символа как средство расширения семантического объе-

* * * * * * * * *

[13] «Важнейшей особенностью эстетического знака,— пишет М. Б. Храпченко,— является эмоциональный строй. В то время как многим другим знакам присуща нейтральность репрезентации, эстетический знак заключает в себе, в своей структуре определенный эмоциональный коэффициент. И это касается любых способов эстетического обозначения, будь то олицетворение, символ, аллегория или что-либо иное» (*Храпченко М. Б.* Природа эстетического знака.— В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 22—23).

ма слова — прошло и относительное прилагательное *каменный*. ‘Сделанный из камня’ и ‘бесчувственный, глухой к страданиям, как камень’ — во взаимном переплетении и «взаимопроникновении» содержатся в образе—символе *камень // каменный*. В поэме А. Блока «Возмездие»:

институт русского языка
им. в. в. виноградова

Куда ж еще идти? Нет мочи
Бродить по городу всю ночь.—
Теперь уж некому помочь!
Теперь он — в самом сердце ночи!
О, черен взор твой, ночи тьма,
И сердце каменное глухо,
Без сожаленья и без слуха,
Как те ослепшие дома!..

(«Возмездие», гл. III)

Глухие каменные стены — ‘стены без окон’ — получают двойное метафорическое осмысление — ‘глухие к стонам и жалобам’ и ‘глухие к безмолвным, немым страданиям’. Отсюда и возникает двойной ряд зависимостей: ...*И сердце каменное глухо, Без сожаленья и без слуха*, Как те ослепшие дома!.. *Ночной каменный город // каменное, глухое к страданиям и стонам сердце ночи*. В эпитете *каменное* (сердце) сохраняется след относительного прилагательного — ‘сердце, сделанное из камня’.

74403

Каменное тело города мы встречаем уже в раннем цикле «Город» (1904—1908):

Город в красные пределы
Мертвый лик свой обратил,
Серо-каменное тело
Кровью сердца окатил. (1904)

В цикле «Родина» есть стихотворение «Новая Америка», где «Роковая, родная страна... убогая финская Русь» предстает в новом обличье:

www.ruslang.ru

Там чернеют фабричные трубы,
Там заводские стонут гудки. /.../
На пустынном просторе, на диком
Ты все та, что была, и не та,
Новым ты обернулась мне ликом,
И другая волнует мечта...

ИН-ТА ИН-ТА

Черный уголь — подземный мессия,
Черный уголь — здесь царь и жених,
Но не страшен, невеста, Россия,
Голос каменных песен твоих!

Уголь стонет, и соль забелелась,
И железная воет руда... (1913)

Здесь *каменные песни* — мотивируются дважды: Там чернеют *фабричные трубы*, *Там заводские стонут гудки* и *Уголь стонет...* И *железная воет руда*. В этом образе «отношéние» к реальному *камню* дано (как и в символическом образе *железо // железный*) в переплетении с метафорическим.

Многослойность образа - символа с особенной остротой выступает в «Железной дороге», получившей в творчестве А. Блока небывалую «бездну пространства». Образ *железной дороги* получает дополнительную смысловую перспективу благодаря общему значению *пути*.

Путь как символ и реальность возникает в поэзии Блока буквально с первых шагов. Уже в цикле Ante Lucem:

Я шел к блаженству. Путь блестел
Росы вечерней красным светом.. (18 мая 1899)

Я стар душой. *Какой-то жребий черный —*
Мой долгий путь. (6 июня 1899)

О, верь! Я жизнь тебе отдам,
Когда бесстрастному поэту
Откроешь двери в новый храм,
Укажешь путь из мрака к свету!... (23 сент. 1899)

И ты сольешься со звездой
В пути к обители видений. (25 февр. 1900)

Дорога моя тяжела, далека,
Но песня — мой спутник и друг. (27 февр. 1900)

Шли мы стезею лазурною... (28 февр. 1900)

Я шел во тьме дождливой ночи... (15 марта 1900)

Поэт в изгнаньи и в сомненьи
На перепутьи двух дорог. (31 марта 1900)

Не доверяй своих дорог
Толпе ласкателей несметной... (25 июня 1900)

А я все тот же гость усталый
Земли чужой.
Бреду, как путник запоздалый,
За красотой. (31 дек. 1900)

Во «Вступлении» к «Стихам о Прекрасной Даме» мы находим тот же образ *пути* и *путника* — лирического героя:

Отдых напрасен. *Дорога крута.*
Вечер прекрасен. *Стучу в ворота.* (28 дек. 1903)

Образ *пути* в переплетении прямого и метафорического значений пронизывается еще «идеей пути» — 'становления, развития, творчества'. В статье «Душа писателя» (Заметки современника) мы находим обоснование этого «сквозного образа». Блок пишет: «Писательская судьба — трудная, жуткая, коварная судьба. В наше время в России — особенно. /.../ Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная,— является чувство *пути*. /.../ Только наличностью пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм* (курсив и внутренние кавычки везде принадлежат Блоку.— *Л. Е.*). Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушиванье как бы к отдаленной музыке есть непременное условие писательского бытия /.../ Раз ритм налицо, значит творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть — отзвук души народной» (V, 367—371). В «Стихах о Прекрасной Даме» символическое значение *пути* получает «реализацию» среди других, столь же существенных для Блока, символов как ночь, огни, ветер, вьюга. Заветные «голубые пути» пересекаются с торжественным «царственным путем»:

Стою на царственном пути.
Глухая ночь, кругом огни,—
Неясно теплятся они,
А к утру надо все найти. (15 авг. 1901)

Путь приобретает черты «запредельного», инфернального:

Ужасен холод вечеров,
Их ветер, бьющийся в тревоге.
Несуществующих шагов
Тревожный шорох на дороге (июль 1902)

Образ *пути, дороги* становится не только центром всей изобразительной системы стихотворения, но и основной сюжетной линией — «сюжетообразующим фактором», например в стихотворении «Осенняя воля»:

Выхожу я в путь, открытый взорам,
Ветер гнет упругие кусты /.../
Кто взманил меня на путь знакомый,
Усмехнулся мне в окно тюрьмы
Или — *каменным путем влекомый*
Нищий, распевающий псалмы?

Нет, иду я в путь никем не званый,
И земля да будет мне легка!
Буду слушать голос Руси пьяной,
Отдыхать под крышей кабака.

Запою ли про свою удачу,
Как я молодость сгубил в хмелю...
Над печалью нив твоих заплачу...
Твой простор навеки полюблю...

Много нас — свободных, юных, статных —
Умирает, не любя...
Приюти ты в далях необъятных!
Как и жить и плакать без тебя!

(июль 1905, Рогачевское шоссе)

Так вошла в *тему пути Родина*, Россия. Образ *каменного пути*, кроме прямого значения ‘вымощенная камнем дорога’, приобретает постепенно значение — ‘путь неуклонный, суровый, жестокий’. В стихотворении «Не мани меня ты, воля...», написанном в то же время, в июле 1905 г., находим: *...И пойду путем — дорогой, Тягостным путем* — Жить с моей душой убогой Нищим бедняком».

Голубая дорога, голубые пути — как символ порываний в запредельное, как верность прекрасной и нездешней мечте — сохраняется все с тем же эмоциональным знаком, как и в «Стихах о Прекрасной Даме»:

...Душа чудесным занята.
Но даль пустынна и спокойна —
И я все тот же — у руля,
И я пою, все также стройно,
Мечту родного корабля.

(«Оставь меня в моей дали...», авг. 1905)

Корабль, *парус* — привычные символы пути, пришедшие, по свидетельству М. А. Бекетовой, из рукописных журналов Блока-ребенка [14]. Поэт — «все тот же», но в его мечту о прекрасном, «в голубые дороги» властно вливается тема народа, «дольнего горя», тема Родины.

В «Стихах о Прекрасной Даме»: *Ты прошла голубыми путями*, За тобою клубится туман. /.../ *Над твоей голубою дорогой* Протянулась зловещая мгла (18 июня 1901).

В «Распутьях» в голубую мечту вторгаются голоса «улицы», повседневности: *Я искал голубую дорогу И кричал, оглушенный людьми..* (декабрь 1902).

В программном стихотворении «Балаган» с предельной ясностью обнажен путь поэта:

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган.

Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро,
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро...

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути (ноябрь 1906)

Знаменателен этот поворот ко всем, осознанная необходимость открыть для всех («*торные* пути») «рай» своих «заморских песен...». В первом же стихотворении «О смерти», открывающем «Вольные мысли» (1907), мы находим центральный мотив, объединяющий «Вольные мысли» с циклом «Родина»: судьба страны реализуется в частных путях — человеческих судьбах. Гибель жокея на фоне праздничной весенней природы воспринимается как реа-

* * * * * * * * *

[14] См. подробнее об этом: «Рукописные журналы Блока-ребенка», публикация З. Г. Минц.— Блоковский сборник, II.

лизация оксюморона — совмещения несовместимого: День золотой дремал на грудах щебня /.../ ипподром / Под солнцем зеленел. Там стебли злаков / И одуванчики, раздутые весной, в ласкающих лучах дремали. / .../ А за листвой кудрявеньких березок, / Так близко от меня — лежал жокей,

Весь в желтом, в зеленях весенних злаков,
Упавший навзничь, обратив лицо
В глубокое ласкающее небо.
Как будто век лежал, раскинув руки
И ногу подогнув. Так хорошо лежал.

Цыплячья желтизна жокея — в этом обозначении дан не только цвет (оттенок желтого), но и *молодость* погибшего; ранняя смерть в са́мом начале пути и на само́м пути сближает стихотворение «О смерти» с трагическим событием, составляющим содержание «*На железной дороге*»:

И вот повисла
Беспомощная желтая нога
В обтянутой рейтузе. Завалилась
Им на плечи куда-то голова...
Ландо подъехало. К его подушкам
Так бережно и нежно приложили
Цыплячью желтизну жокея...

В стихотворении «На железной дороге» тема *гибели на пути* начинается с первой же строфы:

Под насыпью, во рву некошенном,
Лежит и смотрит как живая,
В цветном платке, на косы брошенном,
Красивая и молодая.

Те же «глядящие», открытые, «как живые» глаза и у мертвого жокея;

Так хорошо и вольно умереть.
Всю жизнь скакал — с одной упорной мыслью,
Чтоб первым доскакать. И на скаку
Запнулась запыхавшаяся лошадь,
Уж силой ног не удержать седла,
И утлые взмахнулись стремена,
И полетел, отброшенный толчком...
Ударился затылком о родную,
Весеннюю, приветливую землю,

И в этот миг — в мозгу прошли все мысли,
Единственные нужные. Прошли —
И умерли. И умерли глаза.
И труп мечтательно глядит наверх.
Так хорошо и вольно.

Рефрен «*так хорошо и вольно*», заключающий и открывающий ретроспективную часть, обрамляет повествование, замыкает тесное «кольцо существования».
Суета, безжалостная и бессмысленная, порабощает все живое в Страшном мире: разбившийся жокей «всю жизнь скакал с одной упорной мыслью, Чтоб первым доскакать...» // «запыхавшаяся лошадь», запнувшаяся «на скаку». И только смерть дает покой, отдых и волю:

...Как будто век лежал, раскинув руки
И ногу подогнув. *Так хорошо лежал...*

Смерть на железном пути, «на рельсах» возникает в стихах Блока еще в самом начале творческого пути в цикле «Распутья»:

Были веселые морозные Святки.
Прятали мамин красный платок.
В платке уходила она по утрам /.../
Мамочке не больно, розовые детки,
Мамочка сама на рельсы легла /.../
Мамочке хорошо. Мама умерла.

(«Из газет», 27 дек. 1903)

Та же цветовая гамма (*красное платье // красный платок*), *кровавая мостовая* и *глядящие, открытые глаза* на мертвом лице возникают в цикле «Город»:

А она лежала на спине, раскинув руки,
В грязно-красном платье, на кровавой мостовой.

Но из глаз открытых — взор упорно-дерзкий
Все искал кого-то в верхних этажах...
И нашел — и встретился в окне у занавески
С взором темной женщины в узорных кружевах.

Встретились и замерли в беззвучном вопле взоры.
И мгновенье длилось... Улица ждала...
Но через мгновенье наверху упали шторы,
А внизу — в глазах открытых — сила умерла...

(«Повесть», январь 1905)

Та же противопоставленность двух миров, двух «взглядов»: из окон проходящих вагонов — «Вставали сонные за стеклами / И обводили ровным взглядом / Платформу, сад с кустами блеклыми / Ее, жандарма с нею рядом» — и в стихотворении «На железной дороге». И та же деталь: открытые «ожидающие» мертвые глаза мы находим во всех трех стихотворениях: («Повесть», «О смерти» и «На железной дороге»): «... *в глазах открытых — сила умерла*» // *...И умерли глаза. И труп мечтательно глядит наверх. Так хорошо и вольно.* // *...Лежит и смотрит, как живая...*

Судьба Родины в судьбах человеческих — мотив сквозной не только для лирики Блока. В статье «Судьба Аполлона Григорьева» он пишет: «Стихи Григорьева отражают судьбу его с такою полнотой, что все главные полосы его жизни отпечатлелись в них ярко и смело. /.../ Я приложил бы к описанию этой жизни картину: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье — худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это — наше, русское». Январь 1915 (V, 514—519).

В статье А. Блока 〈Ответ Мережковскому〉 Родина представлена как *вочеловеченный* обобщенный образ: «Чем больше чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотней представляешь ее себе, как *живой организм* /.../ Родина — это *огромное*, *родное*, *дышащее существо* /.../ Ничто не погибло, все поправимо, потому что не погибла она и не погибли мы» (V, 444). Родина *как судьба и путь* возникает еще раз в том же цикле; в стихотворении «Новая Америка» (12 дек. 1913 г.) появляется неожиданный «новый лик» «роковой, родной страны»:

Только ладан твой синий и росный
Просквозит мне порою иным...
Нет, не старческий лик и не постный
Под московским платочком цветным!

Сквозь земные поклоны, да свечи,
Ектеньи, ектеньи, ектеньи —
Шепотливые, тихие речи,
Запылавшие щеки твои...

Тот же «цветной платок, на косы брошенный», на той, которая «лежит и смотрит, как живая...»

Сквозные мотивы, сквозные детали, сквозные образы, как уже было сказано выше, пронизывают все творчество А. Блока: и прозу, и лирику и драматургию. Сам он неоднократно писал о том, что все его творчество едино, что вся лирика — это дневник, написанный стихами, а три тома «Собрания» стихотворений и поэм — «трилогия вочеловечения». Так, в письме А. Белому 6 июня 1911 г. из Шахматова А. Блок пишет: «...таков мой *путь* (везде курсив Блока.— *Л. Е.*), что теперь, когда он пройден, я твердо уверен, что это должное и что все стихи вместе — «*трилогия вочеловечения*» (от мгновения слишком яркого света — через необходимый болотистый лес [15] — к отчаянью, проклятиям, «возмездию» и... — к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру...)» (VIII, 344).

Именно поэтому мы имеем право прослеживать сквозные образы, мотивы, символы — приемы, объединяющие лирику Блока в составе одного широко разветвленного, многотемного и многообразного произведения.

Как это обычно для А. Блока, символ подается в стихотворении «На железной дороге» на грани вещного мира. Символическое и реальное значение *пути* и *железной дороги* пересекаются, создавая сложный многоаспектный образ, сочетающий в себе вещь и символ [16]. Образ пути принадлежит к числу традиционно-поэтических. Уже в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона (середина XI в.) мы встречаем этот образ: Обративыи грѣшника ѿ заблуженья пути его спть дшю ѿ смрти и покрыеть множьство грѣховъ (Сбор. 1414 г.). Здесь *путь* — ‘жизненная стезя, вся жизнь человеческая’ —уже образ. Вся русская классика пользовалась этим образом-символом, употребляя его и в высоком контексте, и в стилистически

* * * * * * * * *

[15] «Нечаянная радость» — книга, которую я, за немногими исключениями, терпеть не могу» (примечание А. Блока).

[16] «Рассматриваемый как язык искусства, «мистицизм в повседневности» оказывается наделенным характерной чертой: «правильные тексты на этом «языке» строятся путем постоянного комбинирования «реальных» (имеющих черты бытового правдоподобия) и «нереальных» (мистических, фантастических и т. п. — всегда лишенных бытового правдоподобия) образов и ситуаций) *Минц З. Г.* Блок и Гоголь.— Блоковский сборник, II, с. 133).

нейтральном, даже в иронически сниженном, см., например, у А. Пушкина:

Мой путь уныл,
Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море...

(«Элегия», 1830 г.)

и в «Евгении Онегине»: ...К луне подъемлет томны очи, Мечтая с ним когда-нибудь / *Свершить смиренный жизни путь.*

В поэтике А. Блока *путь* — как символ, тема и идея — играет особую роль [17]. «Поэзия Блока,— пишет Д. Е. Максимов,— многообразна, многотемна, многосоставна по своим идейным импульсам и структурным принципам. И все же идея пути и тема пути, обнажая одну длинную его мысль, превращенную в структуру, играет в нем огромную роль» [18].

Переплетение планов — реального и метафорического, вещи и символа — углубляет аспект лирического героя-повествователя, соотносит его с позицией персонажа (а «рассказы в стихах» характерны в особенности для цикла «Вольные мысли» и, в меньшей степени, для цикла «Родина»). Взаимодействие и взаимопроникновение разных смыслов многозначного слова выявляют глубинную структуру текста. Под ближайшим, «поверхностным» слоем обнаруживается основной «массив содержания». Для Блока «художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится знание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только *первый* (курсив Блока.— *Л. Е.*) план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена д е й с т в и т е л ь н о с т ь ю н а и в н о й...» (V, 418).

II. Стихотворение «На железной дороге» при видимой структурно- и образно-эстетически значимой простоте

* * * * * * * * *

[17] «Путь», «дорога» в значении и роли сюжетообразующего фактора исследованы на огромном материале М. М. Бахтиным. См.: «Формы времени и хронотопа в романе» (Очерки по исторической поэтике).— В кн.: *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

[18] *Максимов Д. Е.* Указ. соч., с. 87.

содержания, несомненно, имеет еще один, глубинный, план, а его центральное положение в цикле «Родина» — факт, давно отмеченный в обширной литературе, посвященной А. Блоку,— не случайно. Как уже было сказано, образ *железной дороги* пронизывает все повествование. Обстоятельственный ряд *под насыпью, во рву некошенном* [19], открывающий «рассказ в стихах», начинает его с трагической развязки, т. е. перед нами реализация приема так называемого *обратного повествования*, когда сюжетное движение «раскручивается» с конца. Трагический финал определяет эмоциональную тональность и ретроспективных описаний, составляющих основную часть, центральную по положению в тексте. Настоящее «актуальное» — *лежит и смотрит...* — «настоящее репортажа» (Н. С. Поспелов) — не прикреплено к субъекту действия. Только конситуативно мы можем восстановить все лексико-грамматические характеристики опущенного слова. Категория лица дана синтетически, формой глагола (*...лежит и смотрит...*), категория рода (здесь соответствующая полу) выясняется определительными оборотами: *...как живая... красивая и молодая*. Сопоставительный союз *как* показывает, что́ произошло «под насыпью, во рву некошенном...» Экспрессивно значимая неполнота конструкции (опущение подлежащего, субъекта действий) появилась только в окончательном тексте, а в черновиках первая строка читалась так: «*Она* лежит во рву некошенном»

Первая и последняя (девятая) строфы образуют коль-

* * * * * * * * *

[19] Ревнители русской орфографии, несомненно, заметят ошибку: ведь по нормам правописания в отглагольном прилагательном «некошенном» должно быть одно *н*; это авторское написание имеет под собой образную основу. Долгий *н* (в написании *нн*) составляет опорную группу рифмующихся слов — нек*о́шенном* // бр*о́шенном*; ч*и́нною* // дл*и́нную*. Эта особенность блоковской ритмомелодической организации стиха характерна и для других его произведений (например, в «Незнакомке» рифмующиеся части строк ...ед*и́нственный* // ...та*и́нственный*; ...назн*а́ченный* ///... схв*а́ченный*; ...зак*о́ванный* // ...очар*о́ванный*). Долгий *н* — основная часть не только внешней рифмы, но и внутренней:

Вновь оснеженные колóнны.
Елагин мост и два огня.
И голос женщины влюбленной,
И хруст песка и храп коня,
(«На островах»)

цо, обе они даны в сиюминутном настоящем, т. е. перед нами четкая кольцевая (или «рамочная») композиция текста. Центральная, ретроспективная, часть открывается модальным словом *бывало*, вынесенным в начало строфы и стиховой строки,— в самую «ударную» позицию. Это *бывало* все последующие действия, данные в форме имперфекта — прошедшего нерезультативного, длительного, изображающего процесс в его совершении,— относит в общий план давно прошедшего повторяющегося: «*Бывало* шла... ждала, волнуясь... шли, подрагивали, скрипели, ...молчали.. плакали и пели. Вставали... обводили... Мчалась... изнемогая... свистела... разрывая...». Все события, все действия, отнесенные непосредственно к той, которая сейчас *лежит и смотрит, как живая*... даны как бы в отрыве от субъекта, совершающимися невыявленным в контексте лицом женского рода: *шла*, *ждала*, *волнуясь*... Неполнота становится структурно и семантически важным фактором текста [20]. В самом деле: если повествование построено по схеме ich-erzählung, то перед нами рассказ-воспоминание погибшей; если весь текст дан от второго лица, то перед нами — адресованное погибшей авторское слово, и наконец, если в центре — третье лицо — *она*, то перед нами относительно объективное повествование, в котором позиция героя может учитываться в той или иной степени рассказчиком.

Она появляется только в последней стиховой строке пятой строфы в роли «объекта»:

Вставали сонные за стеклами
И обводили ровным взглядом
Платформу, сад с кустами блеклыми,
Ее, жандарма с нею рядом...

Приближающийся поезд представлен «остранённо», как неизвестное существо. Постепенное «узнавание» происходило только потом. А сначала — восприятие как бы движется от слуховых сигналов к зрительным: ...*шум и свист* за ближним лесом... // *три ярких глаза* набегающих... И только потом: *вагоны* шли привычной линией... Та же

* * * * * * * * *

[20] Художественно и эмоционально значимая неполнота конструкции (за счет намеренного неназывания субъекта действия) уже была предметом рассмотрения. Например: *Виноградов В. В.* Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1947, с. 460,

система сигналов приближающегося поезда прослеживается и в черновиках, и та же ассоциативная зависимость: каждое появление *трех ярких глаз* воспринимается как надежда и обещание, поэтому, как бы подчиняясь внутреннему приказу:

Три ярких глаза набегающих —
Нежней румянец, круче локон.

В черновых набросках об этом сказано яснее:

Всегда сулили неизвестное
Три красных глаза набегающих...

Соединение в одной плоскости *огней и мрака* — характерная черта поэтики А. Блока. *Ночь*, *мрак*, *тьма* как символы забвенья, смерти, ужасов Страшного мира обычно даются в сопоставлении *со светом*, *огнем* — символом надежды:

В сыром ночном тумане
Все лес, да лес, да лес...
В глухом сыром бурьяне
Огонь блеснул — исчез...

(«В сыром ночном тумане...», дек. 1912)

Старый, старый сон. *Из мрака*
Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там — забвенье навсегда.
Воет ветер леденящий,
Пусто, тихо и темно.
Наверху горит окно.

(«Старый, старый сон..., 7 февр. 1914)

Я обрываю нить сознанья
И забываю, что и как...
Кругом — снега, трамваи, зданья,
А впереди — *огни и мрак.*

(«Под шум и звон однообразный...», 2 февр. 1909)

Персонификация *Три ярких глаза* усилена инверсированным определением *набегающих*, сохраняющим «идею действия» (Л. В. Щерба), процесса. Вся номинативная конструкция, перенесенная в план настоящего, как бы оживляет на наших глазах все события давнопрошедшего, передает быструю смену событий, полна острой динамики:

Три ярких глаза набегающих —
Нежней румянец, круче локон...

— это повторяющееся преображение *ее* связано и обусловлено надеждой:

Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальней из окон...

Эти две стиховые строки — несобственно-прямая речь героини. Именно для нее, *встречающей* и *провожающей поезд*, все люди в нем — прежде всего *проезжающие*. Замена неопределенного местоимения *кто-нибудь* вопросительно-относительным *кто* характерна для разговорного просторечия. В голос повествователя врывается голос той, которая теперь *лежит и смотрит, как живая. Она* в давнопрошедшем оживляет этот кусок: под знаком надежды и ожидания рассказ переводится в другую «условную» временну́ю плоскость — *настоящего-будущего в прошедшем*:

...Нежней румянец, круче локон:
Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальней из окон...

Умолчание как знак подтекста, как «эквивалент текста» (Ю. Тынянов) заканчивает эту строфу, обрывая речевой кусок.

Четвертая строфа — «авторское повествование с позиций персонажа»:

Вагоны шли привычной линией,
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.

Когда речь шла о человеческой судьбе, о надеждах и ожиданиях, неблагополучие передавалось в числе других средств выразительности и разрушением «прямого» порядка слов. В начало стиха выдвигалось то обстоятельство (*Под насыпью, во рву некошенном*), то вводные слова (*бывало, быть может*), то определение ставилось в постпозиции (три ярких глаза *набегающих*), то присвязочная часть именного сказуемого вынесена вперед (*нежней* румянец, *круче* локон); и только начало четвертой строфы выделяется «прямым» порядком слов.

Вагоны шли привычной линией, Подрагивали и скрипели... — подлежащее, сказуемое, второстепенные члены; в мире машин и механизмов все правильно и четко, все подчинено определенному распорядку. Протяженность, длительность действий передается формами имперфекта, «прошедшего описания», «рассказа» — вагоны *шли...*, *подрагивали* и *скрипели*. Вторая часть этой же строфы уже с нарушенным порядком слов: *Молчали* желтые и синие; *В зеленых* плакали и пели — здесь движение поезда дается как бы в восприятии субъекта. Формула движения объединяет невыявленную в тексте *ее* и *вагоны*: *...шла походкой чинною... // ...шли привычной линией...* Причем в глаголе *идти* (*шла*, *шли*) в каждом конкретном случае активизируются разные смыслы этого глагола. *Шла* — ‘двигалась, переступая’ — «*...шла* походкой чинною...» Вагоны *шли* — ‘двигались, преодолевая пространство’. Здесь эти значения намеренно сближены, что-то механическое, как бы извне направленное появляется в этом движении навстречу друг другу. Сближение захватывает и вторые части сопоставленных конструкций: ...шла *походкой чинною... // ...*шли *привычной линией...* Эпитет *привычной* (линией) — свидетельство аспекта персонажа. След персонификации есть и в первых двух стихах: *Вагоны шли... Подрагивали и скрипели*; *желтые* и *синие* — окказиональная субстантивация и очень тонкая метонимия. В дореволюционной России вагоны первого и второго классов соответственно — *желтые и синие*; *зеленые* — вагоны третьего класса. Здесь двойной, осложненный контраст: противопоставлены не только глагольные сказуемые, расположенные полярно и обрамляющие конструкцию (*молчали... // ...плакали и пели*), но и окказиональные субстантивы: благополучные *желтые и синие* противопоставлены *зеленым*. Этот контраст лексем осложнен контрастом грамматических структур — двусоставное *Молчали желтые и синие* противопоставлено односоставному с неопределенно-личным значением сказуемого: *В зеленых плакали и пели* — неизвестно, да и неважно, кто там плачет и поет [21]. В грамматическом отношении все гла-

* * * * * * * * *

[21] Таинственность неопределенности может смениться «неопределенностью незнания», как в таком, например, случае: «Но песня — песнью все пребудет, *В толпе все кто-нибудь поет*» («Возмездие». Пролог).

гольные сказуемые этой строфы однородны: *шли*, *подрагивали*, *скрипели*, *молчали*, *плакали* и *пели* — все действия даны в плане давнопрошедшего повторяющегося, все они одинаково привычны и длительны.

Пятая строфа — продолжение авторского повествования:

Вставали сонные за стеклами
И обводили ровным взглядом
Платформу, сад с кустами блеклыми.
Ее, жандарма с нею рядом...

И снова инверсия и контраст — основные изобразительные средства. Противопоставлены *сонные* (окказиональный субстантив) с их *ровным* взглядом и *она*, наконец-то появившаяся в тексте. *Она* для *сонных* такой же скучный и примелькавшийся предмет, как и платформа, сад с блеклыми кустами, жандармы. И снова многоточие как средство выделения слова, образа, мысли, как знак тревоги и ожидания.

В этом потоке серых будней вдруг блеснуло одно единственное яркое пятно:

Лишь раз гусар рукой небрежною
Облокотясь на бархат алый,
Скользнул по ней улыбкой нежною... [22]

Эта строфа резко выделяется в ряду других уже фонетическим составом. Обилие сонорных: *л'* — *р* — *р* — *р* — *н'* — *р'* — *н* — *л* — *н* — *р* — *л* — *л'* — *н* — *н'* — *л* — — *н'* — *н* и широких гласных (ведь вторая строка читается приблизительно так: аблакат' ác на бáрхат áлъй, где редукция *ы* обусловлена не столько позицией, сколько рифмой *умчáло*) создает особый мелодический рисунок стиха, кусок «звукового сюжета» (Т. Сильман), звучащего празднично и торжествующе.

* * * * * * * * *

[22] В «Собрании стихотворений» (III, 1912) к этому фрагменту есть примечание А. Блока: «Бессознательное подражание эпизоду из «Воскресения» Толстого: Катюша Маслова на маленькой станции видит в окне Нехлюдова на бархатном кресле ярко освещенного купе первого класса» (III, 593). Возможна ассоциативная связь с «Тройкой» Н. А. Некрасова («Что ты жадно глядишь на дорогу»). З. Г. Минц в статье «Блок и Гоголь» уже обратила внимание на «полигенетичность» (термин В. М. Жирмунского) образов А. Блока (Блоковский сборник, II, с. 129, 187—188).

Очень важно, что в этой строфе не просто аллитерация, а особое «фонетическое» выражение контраста. В подобных случаях «самый фонетический состав стиха, создающий своего рода «звуковой образ», становится неотъемлемой частью картины и полностью сливается с нею» [23]. Нежность, напевность звучания усиливается в этой строфе и рифмой на *-ою* (*небре́жною — не́жною*) в тв. пад., где возможна и общеупотребительная форма на *-ой*. Остановимся несколько подробнее на этом событии, оживившем мечты, напомнившем, что где-то, за пределами серых будней полустанка, есть другая жизнь.

Показательно, что в начало строфы вынесено обстоятельство времени *лишь раз*, подчеркивающее единственность этого счастливого мгновения. Вся картина — контраст с унылой повседневностью: праздничная радость жизни сквозит даже в самой позе гусара, который

...рукой небрежною
Облокотясь на бархат алый,
Скользнул по ней улыбкой нежною...

Не только фонетический, но и весь лексический состав этой строфы выдержан в том же эмоциональном ключе: бархат не просто красный — *алый*. Нужно заметить, что цвет — очень важный образный компонент текста. В творчестве Блока можно говорить о поэтике цвета.

Так, *алый* — это нежный и ласковый цвет зари. Обычно *алый* — знак любви, которая есть или которая была. В качестве компонента сопоставления-уподобления *алый* не только играет роль «квалифицирующего», эмоционально оценочного образа, но и фонетически окрашивает текст, создает и воплощает так называемую «вокальную доминанту» в таком, например, случае:

Дым от костра струею сизой
Струится в сумрак, сумрак дня.

* * * * * * * * *

[23] *Соловьев Б.* Указ. соч., с. 502. См. также замечание Ю. М. Лотмана: «...Высокая структурная организованность стихов, создающая ощущение музыкальности, есть вместе с тем и высокая смысловая усложненность, совершенно недоступная аморфному тексту» (*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970, с. 164).

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

(«Дым от костра струею сизой...», авг. 1909)

Образное обозначение зари — *бархат алый алой ризой* — предшествует субъекту уподобления, «окрашивая» текст.

Алый может сближаться с *красным* на основе общего для них объединяющего сопоставления с цветом крови. Но не утрачивает при этом свойственного ему эмоционального тона — памяти о заре; в метафорическом осмыслении — знак первой любви, нежности, «памяти сердца»:

Жизнь давно сожжена и рассказана,
Только первая снится любовь,
Как бесценный ларец перевязана
Накрест лентою алой, как кровь.

(«Все, что память сберечь мне старается...», 23 марта 1910)

Красный у А. Блока — знак тревоги, трагедии; обычно этот эмоциональный аспект создается всем окружающим текстом:

Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе — *лишь красный облак дыма,*
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

(«Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь...», 31 марта 1914)

Красный, как огонь, воплощается в «огнекрасный»:

Разлетясь по всему небосклону,
Огнекрасная туча идет.

(«Разлетясь по всему небосклону...», 31 авг. 1914)

Красный — знак и память огня, пожара:

В сыром ночном тумане
На красный блеск огня,
На алые герани
Направил я коня...

(«В сыром ночном тумане...,» дек. 1912)

Красный — как тревожный знак, как напоминание о «змеином рае» Страшного мира:

Но как ночною тьмой сквозит лазурь,
Так этот лик сквозит порой ужасным,

И золото кудрей — червонно-красным,
И голос — рокотом забытых бурь.

(«Есть демон утра. Дымно-светел он...», 24 марта 1914)

Наконец, *красный* как основной цвет «гаммы роз» может быть осмыслен целым рядом сопоставлений на основе метафоры:

Розы — страшен мне цвет этих роз,
Это — рыжая ночь твоих кос?
Это — музыка тайных измен?
Это — сердце в плену у Кармен?

(«Вербы — это весенняя таль...», 30 марта 1914)

Первая стиховая строка задает эмоциональный тон последующего текста, где подаются возможные метафорические соответствия цвету. Именно потенциальность воплощена в незаконченности ряда и в вопросительной интонации: «это..? это..? это..?» *Красный* становится чисто условным обозначением очень сложной гаммы ассоциативно возникающих образов. Например, *красный смех*, *красный крик* и т. д. В стихотворении «Прискакала дикой степью...», например, находим:

Рукавом в окно мне машет,
Красным криком зажжена,
Так и манит, так и пляшет,
И ласкает скакуна... (31 окт. 1905)

Но при всей сложности соответствий оттенок угрожающего, зловещего, страшного, по-видимому, характерен для всех употреблений слова *красный* в текстах А. Блока. Вот еще несколько примеров:

Углами торчала мебель, валялись окурки, бумажки
Всех ужасней в комнате был красный комод.

(«Последний день», цикл «Город», 3 февр. 1904

Скамья ладьи красна от крови
Моей растерзанной мечты /.../
И скоро я расстанусь с вами,
И вы увидите меня
Вон там, за дымными горами,
Летящим в облаке огня!

(«Я вам поведал неземное...», 16 апр. 1905)

Красный штоф полинялых диванов,
Пропыленные кисти портьер...

(«Унижение», 6 дек. 1911)

И наконец, находим *красный* в поэме «Двенадцать» в соответствии с *кровавый* как знак свободы и возмездия:

...Вдаль идут державным шагом... /.../
Это — ветер с *красным флагом*
Разыгрался впереди.../.../
Кто там машет *красным флагом?* /.../
...Так идут державным шагом... /.../
Впереди — *с кровавым флагом*... (январь 1918)

К *алому*, *пурпурному* и *красному* в их сочетании и противопоставленности эмоционального тона приближается *багровый // багряный // багрянец*. Причем выделяется он обычно на *дымно-сером* фоне. Уже в «Стихах о Прекрасной Даме» есть это характерное для поэтики Блока сочетание:

Тебя не вижу я, и долго бога нет.
Но верю, ты взойдешь, и *вспыхнет сумрак алый*,
Смыкая тайный круг, в движеньи запоздалый.

(«Не ты ль в моих мечтах, певучая, прошла...»,
8 июня 1901)

Сквозь серый дым от краю и до краю
Багряный свет
Зовет, зовет к неслыханному раю,
Но рая — нет,
О чем *в сей мгле безумной, красно-серой*,
Колокола...

(«Сквозь серый дым...», 30 апр. 1912)

...В закатной дали
Были *дымные тучи в крови.*
...Грусть — ее застилает *отравленный пар*
С галицийских кровавых полей...

(«Петроградское небо мутилось дождем...», 1 сент. 1914)

Вместо посвящения к III тому Блок поместил стихотворение «К Музе», открывающее цикл «Страшный мир». Это же сочетание гаммы *красного — пурпурового — багряного* с *серым* мы находим и там:

И когда ты смеешься над верой,
Над тобой загорается вдруг

Тот неяркий, *пурпурово-серый*
И когда-то мной виденный круг. (29 дек. 1912)

Красный — пурпурный — багряный — алый может объединяться в одном метафорическом образе — *заревой*, *закатный* пожар и т. п. и тот же *серый*, *дымный*, *сизый фон*:

И нет ее. *В сизые окна*
Вливается вечер ненастный,
А дальше, за мраком ненастья
Горит заревая кайма.

(«Над лучшим созданием божьим...», 13 марта 1910)

На дымно-лиловые горы
Принес я на луч и на звук
Усталые губы и взоры
И плети изломанных рук.

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

(«Демон», 19 апр. 1910)

Красный — кровавый — заревой «окрашиваются» еще эмоционально — в контексте (*копья* заката, *испуганные* тучи). Во «Вступлении» ко II книге стихов:

Ты в поля отошла без возврата.
Да святится Имя Твое!
Снова *красные копья заката*
Протянули ко мне острие. (16 апр. 1905)

В цикле «Родина»:

И нет конца! Мелькают версты, кручи...
Останови!
Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

(«Река раскинулась. ...Течет, грустит лениво...», 7 июня 1908)

И, наконец, мы встречаем *розовый*, кроме прямого, ближайшего цветового значения, в традиционно-поэтическом осмыслении «розовые цепи» — символическое обозначение любовных связей:

Влюбленность расцвела в кудрях
И в ранней грусти глаз.

И был я в розовых цепях
У женщин много раз.

(«Зачатый в ночь, я в ночь рожден...,» 12 апр. 1907)

Изображение цвета в процессе, в становлении, в выявлении передается многочисленными глагольными формами:

Он спит, пока закат румян.
И сонно розовеют латы.
И с тихим свистом сквозь туман
Глядится Змей, копытом сжатый.

(«Петр», 22 февр. 1904)

Разгулялась осень в мокрых долах,
Обнажила кладбища земли,
На густых рябин в проезжих селах
Красный цвет зареет издали.

(«Осенняя воля», июль 1905)

Но заалелся переплет окна
Под утренним холодным поцелуем,
И странно розовеет тишина.

(«Песнь Ада», 31 окт. 1909)

...То *в дали снеговой заалели*
Мои нежные, милый, персты.

(«Посещение», сент. 1912)

...Глянет небо опять, *розовея от краю до краю*
И окошко твое.

(«Приближается звук...», 2 мая 1912)

Красный в системе цветовых обозначений Блока сближается с *желтым*, *золотым*, например, месяц может быть не только *золотистым* или *золотым*, но и *красным*:

Ты оденешь меня в серебро,
И когда я умру,
Выйдет месяц — небесный Пьеро,
Встанет красный паяц на юру.

(«Ты оденешь меня в серебро...», 14 мая 1904)

Желтый, как и красный, имеет несколько вариантов эмоциональной «окраски». Просто *желтый* — «цветовое прилагательное», передающее оттенки вечернего неба,

солнечного дня, но только в эмоционально «сниженных» контекстах, например:

В эти желтые дни меж домами
Мы встречаемся только на миг...

(«В эти желтые дни...», 6 окт. 1909)

В черных сучьях дерев обнаженных
Желтый зимний закат за окном.
(К эшафоту на казнь осужденных
Поведут на закате таком).

(«Унижение», 6 дек. 1911)

Никогда не забуду (он был, или не был,
Этот вечер): пожаром зари
Сожжено и раздвинуто бледное небо,
И на желтой заре — фонари.

(«В ресторане», 19 апр. 1910)

Солнечные блики, солнечные «зайчики» в окнах, на предметах, вообще «солнечный свет» может появиться в совершенно неожиданном «эмоционально-окрашенном» виде:

В голубом морозном своде
Так приплюснут диск больной,
Заплевавший все в природе
Нестерпимой желтизной.

(«Поглядите, вот бессильный...», 30 дек. 1913)

Все «положительные» оттенки *желтого* (или в эмоционально высоких контекстах, или как контрастный, по оценке лирического героя, эпизод, поданный на фоне страшного мира, или — событие прошлого, противопоставленное унылой повседневности настоящего и т. п.) объединяются в рамках — *золото // золотой // янтарь // янтарный*. Показательно, что в одном и том же тексте (в одном и том же стихотворении, например, «Унижение», «В ресторане») оба эти оттенка — *желтый* и *золотой* — могут сосуществовать в противопоставленности, в контрасте, выявляя разные осмысления лирическим героем гаммы *желтого*. Роль *золотого* как эмоционально квалифицирующего эпитета особенно четко вырисовывается в текстах III тома, в стихах 1907—1916 годов:

...И золотом каждой прохожей косы
Пленялись со знанием дела...

(«Поэты», 24 июля 1908)

Только губы с запекшейся кровью
На иконе твоей золотой...

(«Унижение», 6 дек. 1911)

Ты полетел туда, туда —
В янтарь закатный!

(«Ты в комнате один сидишь...», март 1909)

Я послал тебе черную розу *в бокале*
Золотого, как небо, аи.

(«В ресторане», 19 апр. 1910)

Золотится, желтеет — глагольные формы, передающие или цвет в процессе становления, или не сам цвет, а только его отблеск — *золотится // золотеет // желтеет*, например:

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной
И раздается детский плач.

(«Незнакомка», 24 апр. 1906)

Славой золотеет заревою
Монастырский крест издалека.

(«Ветер стих, и слава заревая...», авг. 1914)

Золотой в составе сопоставительного определительного оборота передает наружный блеск, «видимость золота», например:

Вот моя клетка — *стальная, тяжелая,*
Как золотая, в вечернем огне.

(«Художник», 12 дек. 1913)

Особое место в поэтике цвета принадлежит *голубому // лазурному*, передающему не столько цвет, сколько эмоциональное осмысление контекста. *Лазурный* — эпитет, традиционно имеющий значение — ‘возвышенное, заветное, прекрасное’, а ближайшее значение, реальный цвет может составлять общий «эмоциональный фон», а может и вовсе отсутствовать. В одном и том же контексте могут быть употреблены эпитеты *лазурный // голубой* и в цветовом, и в эмоциональном значении:

Не знаю — за дальней чертой
Живет ли лазурное счастье...

(«Я бремя похитил, как тать...», 14 окт. 1901)

Нежный! У ласковой речки,
Ты — голубой пастушок,
Белые бродят овечки,
Круто загнут посошок.

(«Нежный! У ласковой речки...», 18 окт. 1904)

Да. Нас года не изменили.
Живем и дышим, как тогда,
И, вспоминая, сохранили
Те баснословные года...

Их светлый пепел — в длинной урне.
Наш светлый дух — *в лазурной мгле.*
И все чудесней, все лазурней —
Дышать прошедшим на земле.

(«Прошли года, но ты — все та же!...», 30 мая 1906)

Как сладко, и светло, и больно,
Мой голубой, далекий брат!
Душа в слезах, — она довольна
И благодарна за наряд.

Она — такой же голубою
Могла бы стать, как в небе — ты,
Не удрученный тяготою
Дух глубины и высоты.

(«Я в четырех стенах — убитый...», окт. 1906)

...И когда предамся зною,
Голубой вечерний зной
В голубое голубою
Унесет меня волной...

(«Страстью длинной безмятежной...», июнь 1909)

Цвет в поэтике Блока становится не столько носителем реального цвета, сколько средством выражения эмоциональной оценки, передает «субъективно окрашенный» индивидуальный образ предмета, явления, мысли, чувства [24]. В этом эмоционально-субъективном мире все реаль-

* * * * * * * * *

[24] Творческий метод А. Блока, даже в своих частностях, определил, по существу, многие структурные и образные особенности современной поэзии, особенно лирической. Так, использование цветовых эпитетов в эмоционально-оценочной функции, как средство обозначения эмоционального восприятия «предмета описания»,

ные цвета приобретают множество неожиданных звучаний, которые, кстати, характерны не только для поэтики Александра Блока. Так, *синий*, *голубой*, *желтый*, *красный* в стихах Блока обозначают не только цвет, но и о т н о ш е н и е, например:

Когда эти нити соткутся в блестящую сетку,
И винные змеи сплетутся в одну бесконечность,
Поднимут, закрутят и бросят ненужную клетку
В бездонную пропасть, в какую-то синюю вечность.

(«Усните блаженно, заморские гости...», 30 июля 1908)

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай.

(«Ты — как отзвук забытого гимна...»; 28 марта 1914),

Реальные цвета (синий, красный, желтый, голубой... присутствуют и в ближайшем «конкретном значении» слова, обычно в контрастном выявлении, например, *белый / синий*:

В *синем* сумраке *белое* платье
За решеткой мелькает рукой.

(«Соловьиный сад», 1915)

* * * * * * * * *

несомненно, связано с творческой практикой А. Блока. Цветовые эпитеты, передающие не только реальный цвет, но и выполняющие роль эмоционально-конденсирующего «запева» (если это первая стиховая строка) или «итога» (если это последняя стиховая строка в строфе или целом стихотворении), мы встречаем, например, у С. Есенина:

Несказанное, синее, нежное...
Тих мой край после бурь, после гроз,
И душа моя — поле безбрежное —
Дышит запахом меда и роз. (1925)

Синий, васильковый и голубой в поэтике С. Есенина обозначают не только реальный цвет, но и ‘нежный, милый, дорогой сердцу, заветный’:

Ты — мое васильковое слово,
Я навеки люблю тебя. (1925)

Вечером синим, вечером лунным
Был я когда-то красивым и юным.

Неудержимо, неповторимо
Все пролетело... далече... мимо...

Сердце остыло, и выцвели очи...
Синее счастье! Лунные ночи! (1925)

Соотношение «реального» и метафорического осмыслений цвета выясняется только для данного текста. С определенностью можно утверждать, что все цветовые эпитеты А. Блока наряду с прямым, ближайшим значением могут получать в контексте вторичный метафорический смысл. Например, цветовой эпитет *белый*, казалось бы, в прямом значении:

Вот — предчувствие белой зимы:
Тишина колокольных высот... /.../
Уплывали *два белых цветка* —
Эта легкая матовость рук...

(«Я живу в отдаленном скиту...», янв. 1905)

Запевания низкого голоса,
Снежно-белые руки мои,
Мои тонкие рыжие волосы,—
Как давно они стали ничьи!

(«Петербургские сумерки снежные...», 15 марта 1914)

В приведенных контекстах только последнее употребление цветового эпитета — «*снежно-белые* руки мои...» может считаться прямым обозначением цвета. В двух других — из контекста виден семантический сдвиг: *предчувствие белой зимы*: *тишина колокольных высот...* — здесь в словосочетании: *белая зима* — не только взят цвет снега, но и ‘чистота, ясность’, отсюда — сближение с «тишиной колокольных высот». *Уплывали два белых цветка // легкая матовость рук* — перед нами так называемое «обратное сопоставление» — прием, предполагающий обратное следование компонентов сопоставления: сначала — объект сопоставления (то, с чем сравнивают), потом — субъект сопоставления (то, что сравнивают). *Легкая матовость рук* уподобляется уплывающим *белым цветам*. Совершенно очевидно, что в основе приема лежит сопоставление на метафорическом уровне.

В стихотворении А. Блока «Художник» представлен в образах сам момент творчества, поэтического, художественного претворения первоначального образа, возникшего как *Легкий*, *доселе не слышанный звон*.

Вот он — возник. И с холодным вниманием
Жду, чтоб понять, закрепить и убить.
И перед зорким моим ожиданием
Тянет он еле приметную нить.

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит? (12 дек. 1913)

В этом ряду потенциальных, возможных соответствий представлено все, что может быть, по мысли автора, сопоставлено с этим, только что возникшим, еще не отчетливым поэтическим образом (*легкий, доселе не слышанный звон*). Перед нами тот же прием метафорического раскрытия образа, который уже был предметом рассмотрения выше: *Розы — страшен мне цвет этих роз.*

Поэтика цвета в творчестве А. Блока — явление глубинной структуры текста. Именно цвет вызывает обширные — и далекие, и близкие — ассоциативные связи, обнаруживающие за первым, ближайшим планом повествования — глубинную основу:

Небо — *в зареве лиловом,*
Свет лиловый на снегах,
Словно мы — в пространстве новом,
Словно — в новых временах.

(«Милый брат, завечерело...», 13 янв. 1906)

Как свинец, черна вода.
В ней забвенье навсегда.

(«Старый, старый сон. Из мрака...», 7 февр. 1914)

Прямое и метафорическое значения цветового эпитета могут быть даны в тесном конситуативном сближении, столкновении и сопоставлении смыслов, например, *черный* — ‘цвет’ и ‘мрак’:

Я помню: днем я был «поэт»,
А ночью (призрак жизни вольной!) —
Над черной Вислой — черный бред...
Как скучно, холодно и больно!

(«Когда мы встретились с тобой...», 1910 — 6 февр. 1914)

Черная вода — образ двуплановый, сочетающий цвет с символически поданным образом.

Старый, старый сон. Из мрака
Фонари бегут — куда?
Там — лишь черная вода,
Там — забвенье навсегда. (7 февр. 1914)

Синтаксический параллелизм неизменно вызывает и сближение образов: *черная вода // забвенье навсегда* — соотносятся. *Черная Висла // Черный бред* — 'мрачный, беспросветный, трагически-безысходный'.

Таким образом, поэтика цвета — очень существенный фактор образной системы Александра Блока.

Бархат алый в стихотворении «На железной дороге» появился отнюдь не случайно. Каждая деталь в системе текста как образно-речевого целого неизбежно соотносится со всей образной системой, несет на себе след и память других употреблений—существований слова-образа. Здесь *алый* — знак надежды, возможности любви. Устойчивая связь с цветовым прилагательным *красный* тоже значима, но особенно существенной для нас оказывается рифмующаяся пара:

Лишь раз гусар, рукой небрежною
Облокотясь на бархат *алый*,
Скользнул по ней улыбкой нежною...
Скользнул — и поезд в даль *умчало*.

Алый // умчало не только рифмуются, но и неизбежно соотносятся семантически. Надежда как упование, заданная еще в третьей строфе:

Быть может, кто из проезжающих
Посмотрит пристальней из окон...—

разрушена неумолимой судьбой, роком, той страшной силой, которая управляет человеческими судьбами в Страшном мире, мчащемся мимо своим назначенным, *железным путем*. Показательно, что поезд не умчался, а *его умчало*. Здесь субъект не просто устранен, перед нами «полное устранение самой возможности (а не только наличности) подлежащего» [25]. Подобные конструкции употребительны в том случае, когда «нужно отвлечь внимание от деятеля, представить действие совершающимся само собой, фатально, или — очертить силу, стихийность действия» [26].

Неведомая сила отняла мечту (*быть может*), умчала возможность счастья — и повествование снова возвраща-

* * * * * * * * *

[25] *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Синтаксис русского языка. СПб., 1912, с. 196.
[26] Там же, с. 197.

ётся на «круги своя» — то же господство имперфектных форм, передающих в общем плане давнопрошедшего повторяющегося (*Бывало*) все то, что было дальше:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая....

Формы прошедшего нерезультативного, дополненные сопутствующими, второстепенными действиями, составляют тесное «кольцо существования»: ...*мчалась... изнемогая... // свистела... разрывая...* Показательны и умолчания как «эквиваленты текста» после второго и четвертого стиха этой строфы.

Нарастает драматическая и эмоциональная напряженность повествования, экспрессивность интонации [27] усиливает «эстетическую заразительность» текста.

Лексические повторы: ...и поезд в даль *умчало* // Так *мчалась* юность бесполезная... объединяют шестую и седьмую строфы. *Мчалась* (юность) кажется неожиданным: серое, однообразное течение жизни, и вдруг — *так мчалась*.... Здесь мы сталкиваемся с индивидуально-субъективным восприятием объективного времени. В психологии «закон заполненного временно́го отрезка» мотивирует восприятие «пустого» времени. В памяти задерживаются только яркие, отмеченные субъективно важными событиями́ отрезки времени. В воспоминании память восстанавливает наше прошлое по этим ярким моментам, как по вехам. Пустое, не заполненное субъективно значимыми событиями время в воспоминании пропадает, а отсюда и правомерность употребления: *Мчалась* юность *бесполезная*...

Субъективный образ объективного отрезка времени подчиняется психологическому закону «эмоционально детерминированной оценки» времени, который «сказывается и в том, что время, заполненное событиями с положительным эмоциональным знаком, сокращается в переживании, а заполненное событиями с отрицательным эмоцио-

* * * * * * * * *

[27] «Градуальное нарастание» — интонационное напряжение, характерное для лирического стихотворного текста, см.: *Николаева Т. М.* Актуальное членение — категория грамматики текста.— ВЯ, № 2, 1972, с. 54.

нальным знаком в переживании удлиняется» [28]. Этот закон отражает прежде всего психологическую оценку переживания, *длящегося в настоящем.*

«Художественная трансформация» времени как средство экспрессивности, как прием находит воплощение в формах слова в поэтике А. Блока. Время «растягивается», выявляя эмоциональное отношение лирического героя, переживание конкретного объективного времени; т. е. создается индивидуальный образ д л я щ е г о с я времени. В окончательном тексте «Возмездия» (гл. III) есть такой образ времени: *Три дня — как три тяжелых года* (1910); а в черновиках поэмы: *И поплелись часы и дни, Как издыхающие клячи*; в цикле «Черная кровь»: *Ночь — как века...* (27 дек. 1913). Время может быть представлено и как не ограниченная пределом бесконечность:

Все будет чернее страшный свет,
И все безумней вихрь планет
Еще века, века!

(«Как часто плачем — вы и я...», 6 июля 1910 — 27 февр. 1914)

Следует обратить внимание на одну подробность: образ времени, передаваемый стилистически маркированными формами, например сниженными, просторечно-разговорными: *И поплелись часы и дни, как издыхающие клячи* — возможен в стилистически нейтральном, и даже высоком контексте: он заключает в себе индивидуальный, эмоционально окрашенный образ времени. То же самое действительно и для летящего, мчащегося времени [29]:

Летели дни, крутясь проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...

(«О доблестях, о подвигах, о славе...», 30 дек. 1908)

«Ускоряющийся» ход времени подается в текстах Блока как *нарастающий* ряд (градация по восходящей):

* * * * * * * * *

[28] *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. М., 1947, с. 266.
[29] Эта особенность художественно воспроизводимого времени «в переживании» была отмечена А. А. Потебней: «Напряженность чувства находится в обратном отношении к раздельности содержания впечатлений» (*Потебня А. А.* Мысль и язык.— В кн.: Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 89).

Идут часы, и дни, и годы.
Хочу стряхнуть какой-то сон,
Взглянуть в лицо людей, природы,
Рассеять сумерки времен...

(«Идут часы, и дни, и годы...», 4 окт. 1910)

Время как объективная данность расплывается и заменяется субъективным образом, передающим психологически мотивированное индивидуальное восприятие времени:

Слова? — Их не было.— Что ж было? —
Ни сон, ни явь. Вдали, вдали
Звенело, гасло, уходило
И отделялось от земли...

И умерло. А губы пели.
Прошли часы, или года...
(Лишь телеграфные звенели
На черном небе провода...)

Весь текст — размышления в диалогизированной форме, лирический герой как бы ищет и не находит слов для адекватного выражения происходящего. Эта особенность существенна для медитативной лирики Блока, цель которой — выражение «невыразимого»:

И, вглядываясь в свой ночной кошмар,
Строй находить в нестройном вихре чувства,
Чтобы по бледным заревам искусства
Узнали жизни гибельный пожар!

(«Как тяжело ходить среди людей...», 10 мая 1910)

В отрывке «Невыразимое» В. А. Жуковский писал:

Что наш язык земной пред дивною природой?
...Но льзя ли в мертвое живое передать?
Кто мог создание в словах пересоздать?
Невыразимое подвластно ль выраженью?..

«Первым вдохновителем моим был Жуковский»,— заметил в «Автобиографии» А. Блок. Видимая читателю неопределенность воплощения, «неадекватность» словесного образа тому, что переживает поэт, была образно-эстетически значимой для Блока. В его творчестве мы находим тонкость выражения неясных, порой противоречивых душевных движений. Все изображение строится

как пересечение и взаимопроникновение «ореолов смыслов» (Л. В. Щерба). Сущность вещей, понятий, образов дополняется зыбкими ассоциативными связями конкретного и потаенного, близкого и далекого. Человеческая жизнь дается в столкновении и полярном сопоставлении с образом вселенной, и в то же время — «на ее фоне»:

Миры летят. Года летят. Пустая
Вселенная глядит в нас мраком глаз.
А ты, душа, усталая, глухая,
О счастии твердишь,— который раз?

(«Миры летят, года летят...», 2 июля 1912)

Время представлено как «безумный, неизвестный И за сердце хватающий полет...»

В основе образа *длящегося времени* может находиться многозначное слово [30]. Реальный ход времени уподобляется течению жизни — *поток дней* // *река жизни*:

Протекли за годами года,
И слепому и глупому мне
Лишь сегодня приснилось во сне,
Что она не любила меня никогда...

(«Протекли за годами года...», 30 сент. 1915)

Образ *длящегося времени* может быть представлен в виде персонифицированном:

Ты обо мне, быть может, грезишь в эти
Часы. *Идут часы походкою столетий,*
И сны встают в земной дали.

(«Когда замрут отчаянье и злоба...», 1 авг. 1908)

Ход времени, течение времени передается в персонифицированном образе часов, которые идут, переступая, шагая. Растяжение времени (как субъективное восприятие объективного мира) представлено в развитии того же образа — медленно шагающих часов. Весь текст участвует в этой персонификации.

* * * * * * * * *

[30] «Особая форма семантической многослойности лирического стихотворения образуется на основе использования многозначности слов. Такое использование также содействует максимальной «перенаселенности» стихового пространства» (*Сильман Т.* Заметки о лирике. Л., 1977, с. 163).

Пустое время может быть представлено как «провал», «бездна». Но в образе «бездны дней» сохраняется и значение квантитативное — ‘неопределенно-большое количество’, не имеющее числового выражения. Вот в таком переплетении «ореолов» смыслов дается образ пустого, «потерянного» времени, например:

Так вот что так влекло *сквозь бездну грустных лет*,
Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь.

(«Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь...», 31 марта 1914)

Относительность категории времени в образной системе А. Блока сказывается и в утрате четкости объективно данного соответствия: *ночь // день*. Не только граница, самый переход между ними стирается, смазывается определенность каждого из этих компонентов. *Дневная ночь* — это ‘день, обращенный в ночь’:

...И звонкий утренний трезвон:
Толпятся ангельские рати
За плотной завесой окна,
Но с нами ночь — буйна, хмельна...

Да! с нами ночь! *И новой властью*
Дневная ночь объемлет нас,
Чтобы мучительною страстью
День обессиленный погас, —
И долгие часы над нами
Она звенит и бьет крылами...

И снова вечер...

(«И я провел безумный год...», 21 окт. 1907)

В небе — *день*, *всех ночей суеверней*,
Сам не знает, он — ночь или день.

(«В небе — день, всех ночей суеверней...», окт. 1912)

«Формула» времени размывается. Даже такое емкое, но, безусловно, определенное понятие, как жизнь — ‘весь жизненный путь, пройденный человеком от рождения до смерти’, утрачивает свою ясность и безусловность. Точка зрения персонажа, эмоциональный аспект лирического героя выявляется и через эту деталь. *Жизнь*, *день* — становятся символами ярких впечатлений бытия, окрашивающих и определяющих временные границы отрезка пути, жизни. А *ночь*, *снег*, *зима*, *вьюга* — это символы забвения,

небытия, Страшного мира. *Та жизнь прошла, | И сердце спит | Утомлено. | И ночь опять пришла, | Бесстрашная — глядит | В мое окно. | И выпал снег, И не прогнать | Мне зимних чар | И не вернуть тех нег, | И страшно вспоминать, | Что был пожар* («Та жизнь прошла...», 31 авг. 1914).

Тот же образ — субъективный образ времени, не имеющий определенных границ: *день* — ‘время, неопределенно-длительное, окрашенное яркими впечатлениями’ и *ночь* — антоним к *день* — ‘время, неопределенно-длительное, окрашенное впечатлениями Страшного мира’. Так, в цикле «Кармен»: Дай мне тревожно созерцать | Очами жадными моими | Твой южный блеск, забытый мной, | Напоминающий напрасно | *День улетевший, день прекрасный, | Убитый ночью снеговой* («Ты говоришь, что я дремлю...», 12 дек. 1913).

Время как объективная категория и время как образ, ‘передающий эмоциональное восприятие «течения жизни»’, в стихотворении «На железной дороге» соприкасается с темой *пути*. Строфа седьмая имела в черновиках несколько вариантов, все они объединяются устойчивыми ключевыми образами: *юность бесполезная*, *тоска* (жизнь) *железная*. Вот эти наброски:

И мчалась *юность бесполезная*,
И жизнь взяла свое — наскучила.
Тоска дорожная, железная
Впилась — и сердце ей замучила.

Другой из отвергнутых вариантов выдержан в образах и мотивах народно-поэтической традиции:

Хотела *юность бесполезная*
Растечься в небе ясной зорькою,
А *жизнь* замучила *железная* —
Такая наглая и горькая.

Окончательный текст:

Так мчалась *юность бесполезная*,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая...

С образом *пути* соотносится *мчащийся поезд* в персонификации: *Тоска дорожная, железная Свистела, сердце разрывая...*

В начало следующей, восьмой строфы вынесена «эмоционально-конденсирующая частица» (В. В. Виноградов)— *Да что*, отделенная паузой от основного массива текста [31] и вынесенная в начало стиховой строки и строфы, т. е. находится в самой ударной позиции. Именно этот вскрик *Да что* определяет эмоциональную тональность всей строфы, последней в ретроспективной части. Анафорический повтор: *Так много... Так много...* объединяет вторую и третью стиховые строки. Кроме лексических повторов, вся строфа [32] резко выделена первым стихом:

Да что — давно уж сердце вынуто!

— и объединена повторяющимися грамматически однородными формами: *...вынуто ...отдано... кинуто... Три ярких глаза набегающих...* оборачиваются *пустынными глазами вагонов...*; *пустые мечты* седьмой строфы соотнесены с *пустынными глазами вагонов* восьмой строфы. *Лишь раз...* шестой строфы — единственная, да и то призрачная возможность счастья — противопоставлено повторяющемуся *Так много* отдано поклонов, *Так много* жадных взоров кинуто В пустынные глаза вагонов.

Показателен и синонимический ряд к слову *пустынный* — ‘пустой, нежилой, вымерший, безлюдный, необитаемый, безжизненный’. «*Пустые* мечты» — ‘напрасные, иллюзорные, тщетные’.

Девятая, и последняя, строфа (после умолчания, которым заканчивается ретроспективная часть) возвращает

* * * * * * * * *

[31] О психологической и структурной значимости слова см. в работе М. Бахтина «Проблема речевых жанров»: «В определенной ситуации слово может приобрести глубоко экспрессивный смысл в форме восклицательного высказывания: «Море! Море!» (восклицают десять тысяч греков у Ксенофонта)».

Во всех этих случаях мы имеем дело не с отдельным словом как единицей языка и не со *значением* этого слова, а с завершенным высказыванием и с *конкретным смыслом* (везде курсив автора.— *Л. Е.*) — содержанием данного высказывания, значение слова отнесено здесь к определенной реальной действительности...» (Литературная учеба, 1978, № 1, с. 214).

[32] В черновых набросках есть вариант этой (восьмой) строфы, изменявший смысл всего стихотворения:

А сердце — сердце прежде вынуто!
Из пробегающих вагонов
Ей много жгучих взглядов кинуто,
И много отдано поклонов.

нас в «настоящее актуальное», к той, которая по-прежнему «лежит и смотрит, как живая». Начинается она категорическим императивом:

Не подходите к ней с вопросами.
Вам все равно, а ей — довольно:
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

Это уже голос не лирического героя, а самого автора, обращенный к сознанию тех «сонных» с «ровным взглядом», которых неприятно удивило дорожное происшествие.

В основе образной системы последней строфы лежит контраст. Вокруг этого образного стержня и развивается повествование. *Она*, наконец-то появившаяся в роли субъекта пассивной конструкции (*она раздавлена...*), противопоставлена обитателям «желтых» и «синих» вагонов. *Ей — довольно // вам все равно.*

Ряд однородных членов: *Любовью, грязью иль колесами...* — объединяет общеязыковые антонимы (*любовью, грязью...*), которые сближаются ситуативно и противопоставляются третьему члену ряда — *колесами*. Альтернативные отношения ряда: *любовью, грязью* ***иль*** *колесами* — служат средством выявления семантических связей внутри трехчленного ряда, объединяющего падежные формы «творительного орудийного». Первый ряд: *любовью, грязью* — вскрывает в кратком страдательном причастии *раздавлена* его метафорическое значение — ‘уничтожена, раздавлена нравственно’. А второй ряд: третий член — *колесами* — вскрывает прямое, ближайшее значение в слове *раздавлена* — ‘убита, умерщвлена’, ‘намеренно лишена жизни’ [33]. *Любовью, грязью...* не только противопоставлены третьему члену — *колесами*; весь ряд объединен формой *раздавлена* и общим для них значением орудийности, ‘орудия действия’.

Ряд однородных членов, объединяющий «неоднород-

* * * * * * * * *

[33] *Раздавлена колесами* вызывает по ассоциации представление о метафорическом колесе фортуны, истории, перемалывающем человеческие судьбы. Тем более что этот образ используется Блоком. Так, он появляется в Предисловии к «Возмездию»: «...он готов ухватиться своей человечьей ручонкой *за колесо, которым движется история человечества*. И, может быть, ухватится-таки за него...» (III, 299).

ные однородности» — широко известный прием, который в поэтике Блока получил многоаспектное использование.

Трехчастный (и даже четырех- и пятичастный) ряд как средство изобразительности появляется в его стихах многократно, например, в стихотворении «На смерть Комиссаржевской»:

Так спи, измученная *славой*,
Любовью, *жизнью*, *клеветой*;

в поэме «Возмездие»:

Когда ты загнан и забит
Людьми, *заботой иль тоскою...*;

в стихотворении «Не спят, не помнят, не торгуют...»:

Над человеческим созданьем,
Которое он в землю вбил,
Над смрадом, *смертью и страданьем*
Трезвонят до потери сил...;

в стихотворении «Когда, вступая в мир огромный...»:

Когда ж *ни скукой*, *ни любовью*,
Ни страхом уж не дышишь ты,
Когда запятнаны мечты
Не юной и не быстрой кровью,—
Тогда — ограблен ты и наг...

Повторы грамматически однородных форм в пределах ряда, в особенности в поэтическом тексте, становятся одним из стилеобразующих факторов. «Грамматические повторы,— пишет Ю. М. Лотман,— выводят определенные грамматические элементы текста из состояния языковой автоматизации: они начинают привлекать внимание /.../ выделенные грамматические элементы с неизбежностью семантизируются» [34]. *Она раздавлена* — заключительная форма, замыкающая ряд кратких страдательных причастий: ...сердце *вынуто*! Так много *отдано* поклонов, Так много жадных взоров *кинуто* В пустынные глаза вагонов... Четырежды повторенная страдательность становится образно-семантической доминантой текста.

* * * * * * * * *

[34] *Лотман Ю. М.* Указ. соч., с. 198.

Железная дорога, смерть на дороге, прошлое героини — весь этот реальный, ближайший план дан на таком уровне житейской конкретности и психологической достоверности, что именно этот план часто считается единственным содержанием стихотворения «На железной дороге». Глубинная структура вскрывается только при сопоставлении этого конкретного произведения с другими текстами А. Блока. Образ *пути* как центральный символ в образной системе текста выявлен здесь уже в самом «...методе с и м в о л и ч е с к о г о (разрядка автора.— *Л. Е.*) раскрытия эмпирических явлений (эмпирическая символизация)...» [35]

Влияние творческого метода А. Блока, его образной системы, его *мастерства* на современную поэзию огромно. Творческие достижения Блока во многом определили самое направление развития образности, изобразительности слова: «Творчество каждого писателя так или иначе включается в контекст развития литературы своего времени, становится в различные связи и отношения с живыми литературными направлениями эпохи...» [36]

* * * * * * * * *

[35] *Максимов Д. Е.* Идея пути в поэтическом сознании А. Блока, с. 119, примечание.

[36] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959, с. 86.

Лексический повтор в стихотворных текстах А. Блока

*

А. Н. Кожин

Ритм — характерный признак стиха, а отчасти и ритмизованной прозы; периодическая повторяемость соизмеримых лексических элементов представляет собой одну из опор стихотворного текста в творчестве А. Блока.

Повторяемость одних и тех же слов, их форм и выражений служит средством изображения неизменного торжества явлений природы, неодолимой поступи времени, поглощающего вспышки, горение людского бытия:

Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив,
Я любил твое *белое* платье,
Утонченность мечты разлюбив.

Были странны безмолвные встречи.
Впереди — на песчаной косе
Загорались вечерние свечи.
Кто-то думал о бледной красе.

Приближений, сближений, сгораний —
Не приемлет лазурная тишь...
Мы встречались в вечернем тумане,
Где у берега рябь и камыш.

Ни тоски, ни любви, ни обиды,
Всё *померкло, прошло, отошло...*
Белый стан, голоса панихиды
И твое золотое весло.

(«Мы встречались с тобой на закате...», I, 145)*

* * * * * * * * *

* В этой статье ссылки на стихотворные тексты см. по изд.: *Блок А.* Собр. соч. в 6-ти т. М., 1971 с указанием тома и страниц в тексте.

В сложной системе ритмико-мелодической и звукообразной организации поэтического текста А. Блока повторению слов, словоформ и даже словосочетаний отводится значительное место. Следовательно, лексический повтор — неизменный спутник ритмизованной речи, и это изобразительное средство находит широкое применение в творческой практике поэтов и писателей, оно используется в лирическом песенном творчестве и даже в сфере непринужденно-бытового общения [1].

Лексический повтор занимает заметное место в словесной ткани стихотворного творчества А. Блока; другие виды повтора, как-то: фонетический (аллитерация, ассонанс), морфологический (единство аффиксов), синтаксический (общность конструкций, не связанных лексическим тождеством), выглядят скромнее на общем фоне двухкратных или многократных повторений одних и тех же слов, словоформ, расположенных в определенной последовательности, в плане непосредственных контактов или дистантного следования:

Петроградское небо мутилось дождем,
На войну уходил эшелон.
Без конца — *взвод* за *взводом* и *штык* за *штыком*
Наполнял за *вагоном вагон*.

(«Петроградское небо мутилось дождем...», III, 175)

И в час, когда изменит воля,
Тебе мигнет издалека
В кусте темнеющего поля
Лишь бедный *светик светляка*.

(«Сегодня ты на тройке бойкой...», III, [illegible])

Ты так светла, как снег невинный,
Ты так бела, как дальний храм.
Не верю этой ночи длинной
И безысходным вечерам.

(«Ты так светла, как снег невинный...», III, 84)

Воспроизводиться могут ряды слов, представляющие собой синтаксическое целое, выступая в виде цепи бессубъектных предложений:

* * * * * * * * *

[1] См.: *Еремина В. И.* Повтор как основа построения лирической песни.— В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.

Пускай зовут: Забудь поэт!
Вернись в красивые уюты!
Нет! Лучше сгинуть в стуже лютой!
Уюта — нет. Покоя — нет.

(«Земное сердце стынет вновь...», III, 63)

Воспроизводятся также ряды односоставных личных и номинативных предложений:

Крылья лёгкие раскину,
Стены воздуха раздвину,
Страны дальние покину.
Вейтесь, искристые нити,
Льдинки звездные, плывите!
В сердце — легкие тревоги,
В небе — звездные дороги,
Среброснежные чертоги.
Сны метели светлозмейной,
Песни вьюги легковейной,
Очи девы чародейной.

(«Крылья», II, 182)

В одном и том же тексте встречаются различные виды повтора. Так, например, элементы фонетического повтора могут выступать при повторе лексическом, синтаксическом или же быть при повторе структурных элементов слова:

Леса вдали виднее,
Синее небеса,
Заметней и чернее
На пашне полоса,
И детские *звончее*
Над лугом голоса.
Весна идет сторонкой,
Да где ж сама она?
Чу, слышен голос звонкий,
Не это ли весна?
Нет, это *звонко*, *тонко*
В ручье журчит волна...

(«На лугу», III, 250—251)

Лексический повтор как важнейшее стилистическое средство поэтических текстов не только усиливает ритмико-мелодические потенции речевого единства, но и

ридает экспрессивно-образную ориентацию тому или иному слову; он как бы выпячивает вещно-представляемое в слове, модифицирует его смысловые нюансы, устанавливает своеобразную перекличку экспрессивной данности повторяемого слова с общим мотивом всего стихотворения. Все это ведет к тому, что в поэтическом тексте объективируется тот или иной настрой душевного состояния, лирического волнения, гражданского пафоса и т. п., что так или иначе определяет ту или иную степень воздействия, которую испытывает «получатель» текста.

В этой роли могут выступать разновидности анафорического повтора; так, например, в следующем тексте сгущаются нюансы эмоциональной напряженности при повторе анафорических местоимений (*они*, *кто*, *мой*) и частицы *пусть*:

Они звучат, *они* ликуют
Не уставая никогда,
Они победу торжествуют,
Они блаженны навсегда.
Кто уследит в окрестном звоне,
Кто ощутит хоть краткий миг
Мой бесконечный в тайном лоне,
Мой гармонический язык?
Пусть всем чужда *моя* свобода,

Пусть всем *я* чужд в саду *моём* —
Звенит и буйствует природа,
Я — соучастник ей во всем!

(«Они звучат, они ликуют...». I, 92)

Анафорично-повторяемые слова могут включаться в экспрессивную ткань стихотворения как образные пульсаторы изобразительной емкости обрамляющего повтора, которым открывается текст; именно так употребляются слова *спишь*, *разве*, *синих* и синтагма *тихо вечерние тени* в следующем стихотворении:

Тихо вечерние тени
В синих ложатся снегах.
Сонмы тревожных *видений*
Твой потревожили прах.
Спишь ты за дальней равниной,
Спишь в снеговой пелене...
Песни твоей лебединой

Звуки почудились мне.
Голос, зовущий тревожно,
Эхо в холодных снегах...
Разве воскреснуть возможно?
Разве былое — не прах?
Нет, из господнего дома
Полный бессмертия дух
Вышел родной и знакомой
Песней тревожить мой слух.
Сонмы могильных *видений*,
Звуки живых голосов...
Тихо вечерние тени
Синих коснулись снегов.

(«Тихо вечерние тени...», I, 85)

Повторяемое слово может служить базой развертывания экспрессивно-оценочной ориентации поэтического текста; в этой роли выступает слово *человек* в поэме «Возмездие»:

А *человек?* — Он жил безвольно:
Не он — машины, города,
«Жизнь» так бескровно и безбольно
Пытала дух, как никогда...
Но тот, кто двигал, управляя
Марионетками всех стран,—
Тот знал, что делал, насылая
Гуманистический туман:
Там, в сером и гнилом тумане,
Увяла плоть, и дух погас...
Двадцатый век... Еще бездомней,
Еще страшнее жизни мгла...
Что ж, *человек?* — За ревом стали,
В огне, в пороховом дыму,
Какие огненные дали
Открылись взору твоему?
О чем — машин немолчный скрежет?
Зачем — пропеллер, воя, режет
Туман холодный — и пустой?

(III, 194, 195)

Анафорично-повторяемое слово может втягиваться в структуру поэтического текста, выступая в роли опоры, расширяющей характеристическую весомость повествования; при этом слово становится соизмеримым элементом

периодической повторяемости, имеющей место как в начале, так и в других местах стихотворной строки. Так, например, используется слово *век* в следующем тексте:

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвёздный
Беспечный брошен человек!
В почь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
Бессильных жалоб и проклятий,
Бескровных душ и слабых тел!
С тобой пришли чуме на смену
Нейрастения, скука, сплин,
Век расшибанья лбов о стену
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов,
Век акций, рент и облигаций,
И малодейственных умов,
И дарований половинных
(Так справедливей — пополам!),
Век не салонов, а гостиных,
Не Рекамье,— а просто дам...
Век буржуазного богатства
(Растущего незримо зла!).
Под знаком равенства и братства
Здесь зрели темные дела.

(«Возмездие», гл. I, III, 193)

В определенных местах стихотворения создается эмоциональная напряженность путем конденсирования смысловой емкости воспроизводимых элементов текста, а это, в свою очередь, сосредоточивает внимание читателя на тех сторонах изображаемого, которые способны придать экспрессивно-оценочное обрамление тексту как целостной картине авторского видения мира; именно в этой роли выступают повторы элементов текста в стихотворении «Фабрика» (*по вечерам*, *а на стене*, *кто-то*), причем оценочная значимость отмеченных повторов как экспрессивных скреп целостного, фабульного содержания дополняется изобразительной емкостью как бы сквозного повтора,— сочетанием слов, которыми открывается и завершается

стихотворение (*окна желты, в желтых окнах*):

В соседнем доме *окна желты.*
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.
И глухо заперты ворота,
А на стене — а на стене
Недвижный *кто-то*, черный *кто-то*
Людей считает в тишине...

И в *желтых окнах* засмеются,
Что этих нищих провели.

(I, 209)

Повторяемое слово может отграничивать обычное, повседневное, реальное от иного, необычного, ирреального, и то, что обозначается тем же словом (явление, состояние, тончайшие движения души), обретает статус особенного, необыкновенного — того, что объективируется как иное понятие сферы поэтического видения мира; иное осмысление повторяемого слова обладает генерирующими свойствами, определяющими направление дальнейшего развертывания поэтического текста. Именно с помощью повтора манифестируется новое содержание слова *день* в следующем поэтическом тексте А. Блока; при этом иное осмысление данного слова довольно искусно отграничивается от узуального смысла, и это фиксируется посредством эпитетов (*новый, небывалый*) и предикативно-характеризующего распространения, осложняемого придаточным предложением:

На весенний праздник света
Я зову родную тень.
Приходи, не жди рассвета,
Приноси с собою *день*!

Новый *день* — не тот, что бьется
С ветром в окна по весне!
Пусть без умолку смеется
Небывалый день в окне!

Мы тогда откроем двери,
И заплачем, и вздохнем,
Наши зимние потери
С легким сердцем понесем...

(«На весенний праздник света...», I, 130)

Повторяемое слово может предопределять направление характеристических сопоставлений; так, в следующем тексте изображается былое, минувшее посредством повтора слова *года*, экспрессивная емкость которого поддерживается эпитетом (*баснословные*) и синтаксическими средствами:

Прошли *года*, но ты — все та же:
Строга, прекрасна и ясна;
Лишь волосы немного глаже,
И в них сверкает седина.

...Да. Нас *года* не изменили.
Живем и дышим, как тогда,
И, вспоминая, сохранили
Те баснословные *года*...

Их светлый пепел — в длинной урне.
Наш светлый дух — в лазурной мгле.
И всё чудесней, все лазурней —
Дышать прошедшим на земле.

(«Прошли года, но ты — все та же...», II, 94)

Для выражения экспрессии и достижения особой эмоциональной выразительности используются различные виды усилительного повтора. В структуру повтора втягиваются подлежащие, сказуемые, дополнения, определения, обстоятельственные слова:

Мы все уйдем за грань могил,
Но счастье, краткое, быть может,
Того, кто больше всех любил,
В земном скитаньи потревожит.
...У нас не хватит здравых сил
К борьбе со злом, повсюду сущим,
И *все уйдем за грань могил*
Без счастья в прошлом и грядущем.

(«Мы все уйдем за грань могил...», I. 346)

Или:

Ночи зимние бросят, быть может,
Нас в безумный и дьявольский бал,
И меня, наконец, уничтожит
Твой разящий, *твой* взор, *твой* кинжал.

(«В эти желтые дни меж домами...», III, 7)

Усилительный повтор может охватывать слова в вокативно-характеристическом употреблении:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колеи...
Россия, нищая *Россия*,
Мне избы серые *твои*,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви!
(«Россия», III, 162)

Эмоционально-оценочная напряженность сгущается не только посредством оценочных эпитетов (*нищая* Россия), но и ориентацией предмета изображения в сферу лица, к которому относится содержание информации, реализуемой лирическим « я»:

Белой ночью *месяц красный*
Выплывает в синеве.
Бродит призрачно-прекрасный,
Отражается в Неве.

Мне провидится и снится
Исполненье тайных дум.
В вас ли доброе таится,
Красный месяц, тихий шум?...
(«Белой ночью месяц красный...», I, 91)

Повторяемые слова могут располагаться контактно, образуя при этом ряды соизмеримых лексических единиц, придающих тексту эмфатическое обрамление:

И опять, опять снега
Замели следы...
Над пустыней снежных мест
Дремлют две звезды.

И поют, поют рога.
Над парами злой воды
Вьюга строит белый крест,
Рассыпает снежный крест,
Одинокий смерч.

И вдали, вдали, вдали,
Между небом и землей
Веселится смерть.
(«И опять, опять снега...», II, 186)

Ряды контактно повторяемых слов и их сочетаний подчеркивают безусловную данность характеризуемого, изображаемого:

Если только она подойдет —
Буду ждать, буду ждать...
Голубой, голубой небосвод...
Голубая спокойная гладь.

Кто прикликал в лесах лебедей?
Кто над озером бродит, смеясь?
Неужели средь этих людей
Незаметно заря занялась?

Все равно — буду ждать, буду ждать...
Я, один, я в толпе, я — как все...
Окунусь в безмятежную гладь —
И всплыву в лебединой красе.

(«Если только она подойдет...», I, 427)

При конкретном повторе сферы предметной семантики воссоздается представление о неопределенно-количественном множестве изображаемого:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни...

(«Двенадцать», III, 235)

Повторяемое слово у А. Бока не только средство усиления, но способ развертывания поэтического текста; оно служит как бы перекидным мостиком, соединяющим элементы экспрессивной «кажимости», создаваемой словесным рядом в пределах строфы, и в то же время порождает экспрессивно-образные пульсации на базе семантики слов одного и того же корня. В приводимом ниже тексте в этой роли выступают слова *снова*, *милый* и словоформы *шепчет — шепот — шептанье — пошепчи*; в первой строфе заложены потенции экспрессивного смысла, который станет развертываться в последующих строфах (*шепчет*, *снова*, *милых стран*). При этом первая строфа непосредственно связана со второй повторяемостью слова *снова*, смысловой динамизм которого предопределяет подключаемость словоформ процессуальной предметности (*шепот — шептаньи*), которые в свою очередь соотносятся с глагольным

словом *шепчет* в структуре первой строфы. Словоформы *шепчет — шепот — шептанье* как бы вписывают в образно-смысловую ткань первой строфы глагольные формы с эмоционально-волевыми значениями, в составе которых опять-таки слово того же корня — *пошепчи*: оно выражает желание авторского «я» и побуждает лирического героя исполнить то, что совершалось неопределенным кем-то и что было объектом поэтического восприятия мира и в первой, и во второй строфе данного стихотворения. Больше того, желаемость ирреально представляемой процессуальности непосредственно увязывается с образом приятным, дорогим, любимым, что, в свою очередь, вызывает к жизни повторяемость слова *милый*, перекликающегося с мотивами первой строфы, где желанное, ожидаемое обитает в сфере «милых стран». Многоплановое повторение слов, словоформ создает образную перспективу и служит средством звукообразности (как бы имитируется непрерывность того, что свойственно говорению шепотом: *шепчет — шепот — в шептаньи — пошепчи*):

Кто-то *шепчет* и смеется
Сквозь лазоревый туман.
Только мне в тиши взгрустнется —
Снова смех из милых стран!

Снова *шепот* — и в *шептаньи*
Чья-то ласка, как во сне,
В чьем-то женственном дыханьи,
Видно, вечно, радость мне!

Пошепчи, посмейся, *милый*,
Милый образ, женский сон;
Ты нездешней, видно, силой
Наделен и окрылён.

(«Кто-то шепчет и смеется...», I, 91)

Усилительный повтор применяется в текстах, где следует придать экспрессивную тональность эпитетам, выступающим в качестве характеристических скреп:

До *новых* бурь, до *новых* молний
Раскройся в пышной красоте
Всё безответней, всё безмолвней
В необъяснимой чистоте.

Но в дуновеньи бури *новом*
Укрась надеждой скучный путь,
Что в этом хаосе громовом
Могу в глаза твои взглянуть.

(«До новых бурь, до новых молний...», I, 347)

Повторением эпитетов воссоздается колоритность цветового тона, полифоничность обширного полотна вечно живой жизни — неразрывной связи людей с миром природы:

Голубые ходят ночи,
Голубой струится дым,
Дышит море *голубое*, —
Голубые светят очи!

(«Голубые ходят ночи...», III, 250)

Комбинирование контактного и дистантного повтора содействует реализации потенциальных возможностей изобразительных красок слова в структуре микротекста, на фоне связей и соотношений повторяемого слова с диапазоном образной ориентации ритмизованного ряда слов. Символично-характеристическая напряженность начальных строф поэмы «Двенадцать» усиливается повтором слова *ветер* на базе соотнесенности с эмоционально-образным смыслом грамматически автономного ряда слов или включением его в состав синтаксического целого как строевого элемента структуры: кроме того, подключается добавочный повтор (*снежок*, *скользит*):

Черный *вечер*.
Белый снег.
Ветер, *ветер!*
На ногах не стоит человек.

Ветер, *ветер* —
На всем божьем свете!
Завивает *ветер*
Белый *снежок*.

Под *снежком* — ледок.
Скользко, тяжко,
Всякий ходок
Скользит — ах, бедняжка!

(«Двенадцать», III, 233)

Усилительный повтор может развертываться на базе комментирования, раскрывающего экспрессивную тональность соизмеримых элементов текста как своеобразных скреп периферийных звеньев сложного целого; всевозможные направления образной манифестации поэтического мироощущения акцентируются посредством повтора определенного ряда слов, например, таких, *как любви*, *зови*, *ворожу*, *ворожбой* в данном тексте:

Одинокий, к тебе прихожу,
Околдован огнями любви.
Ты гадаешь.— Меня *не зови*,—
Я и сам уж давно *ворожу*.

От тяжелого бремени лет
Я спасался одной *ворожбой*,
И опять *ворожу* над тобой,
Но неясен и смутен ответ.

Ворожбой полоненные дни
Я лелею года,— *не зови*...
Только скоро ль погаснут огни
Заколдованной темной любви?

(«Одинокий, к тебе прихожу...», I, 93)

Усилительный повтор может выступать как уточнение, посредством которого достигается определенная последовательность в развертывании поэтического текста. Так, например, при посредстве повторения глагольных форм оттеняется образно-изобразительная ориентация словесных комплексов как элементов микротекстового единства, возникающего на базе переносно-фигурального словоупотребления. Эти комплексы как экспрессивные звенья целостного изображения сближаются на базе общности конкретно представляемого, являющегося следствием зрительного восприятия явлений природы. Именно поэтому представление о световом тоне окраски (*белом*, *снежном*, *серебристом*, *звёздном*, *снежнооком*) как признаке явлений окружающего мира и лика людского порождает ряд всевозможных ассоциаций и тем самым обусловливает экспрессивную тональность имен существительных, смысловые нюансы которых (различные осмысления как следствие модификации направления предметной отнесенности) вливаются в русло «признаковой» характеристичности. Так, например, в данном тексте пред-

ставление о снежной буре, о мириадах крутящихся белых хлопьев воссоздается предметной ориентацией слова *метель* и смысловой емкостью словосочетаний (*снежным хмелем*, *в далях снежных*, *белый зов*, *в вихре белой красоты*), а само восприятие светового облика звездной россыпи неотделимо от осмыслений, порождаемых сочетаниями, которые формируются на базе именных сочетаний (*к высям неба*, *в вихре звездном*):

Серебристым, *снежным хмелем*
Опьяню и опьянюсь:
Сердцем, преданным метелям,
К высям неба унесусь.

В далях *снежных* веют крылья,—
Слышу, *слышу* белый зов;
В вихре звёздном, *без усилья*
Сброшу звенья всех оков.

Опьянись же *светлым хмелем*,
Снежнооким будь и ты...
Ах, потерян счет неделям
В *вихре* белой красоты!

(«Серебристым, снежным хмелем...», II, 269)

Таким образом, представление о световом тоне (о чем-то, *светлом*, *белом*) выступает в роли своеобразной доминанты образной зримости текста, способствующей объединению отдельных звеньев экспрессивной ткани в целостную форму поэтического видения мира, что поддерживается и уточняется эмоционально-волевыми нюансами повторяемости глагольных форм (*опьяню и опьянюсь*; *опьянись же*; *слышу*, *слышу*), а также экспрессивной внушительностью других повторов, посредством которых акцентируется внимание на световом тоне определенного ряда предметов и явлений (*снежным хмелем*, *светлым хмелем*, *серебристым хмелем*; в далях *снежных*, *снежнооким* будь и ты; слышу *белый* зов, в вихре *белой* красоты, в вихре *звездном*).

Усилительные акценты лексического повтора осложняются градационно-уточняющими оттенками, посредством которых выделяется и характеризуется какой-то кусочек изображаемого. Так, слово *туман* служит точкой опоры в сложном движении экспрессивных красок, свя-

занном с развертыванием эстетической ткани такого текста:

Однажды в октябрьском *тумане*
Я брел, вспоминая напев.
(О, миг непродажных лобзаний!
О, ласки некупленных дев!)
И вот — в непроглядном *тумане*
Возник позабытый мотив.
И стала мне молодость сниться,
И *ты*, как живая, и *ты*...
И стал я мечтой уноситься
От ветра, дождя, темноты...
(Так ранняя молодость снится.
А *ты*-то, вернешься ли *ты*?)
Вдруг вижу — из *ночи туманной*,
Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снится ли мне он во сне?),
Выходит из *ночи туманной*
И прямо подходит ко мне.
И шепчет: «Устал я шататься....

(«Двойник», III, 8)

Образ тумана выступает в качестве экспрессивной доминанты, на базе которой расцвечивается описание самого прекрасного, бывающего только раз в жизни человека,— состояния молодости, и вместе с тем формируется эмоционально-оценочное отношение к образу жизни молодых людей того времени.

Образ тумана как бы хранит святость чувства, благородные воспоминания лирического *я* о светлых днях давно ушедшей молодости,— целомудренность чувства становится все значительнее по мере нарастания эмоциональной напряженности, создаваемой повтором слова *туман* и его лексическими распространителями, имеющими градационную значимость (в *октябрьском* тумане — в хорошо знакомом жителям Петербурга состоянии, когда осенью, в октябре, трудно различать окружающие предметы; в *непроглядном* тумане). Пелене сгущающегося тумана противопоставляется непроглядная тьма — ночь *туманная*, из сени которой является двойник лирического *я*. Эмоциональная напряженность изображения возрастает и усиливается под воздействием экспрессивной

емкости лексического повтора «ночи туманной», где инверсионно употребляемое прилагательное оттеняет постоянство признака по значению предметного слова *туман*. Постоянство вечной природы (ночь туманная) как бы противопоставляется миру людскому и тем самым обосновывается направление оценочной характеристики в адрес тех, кто далек от целомудренности чувств. Именно эта тенденция находит свое выражение в содержательной стороне повтора *подходит ко мне*, посредством которого внимание читателя сосредоточивается на характеристике неблаговидных поступков производителя действия, чему служат и сценичные уточнители (*шатаясь*, *стареющий*):

Шатаясь, подходит ко мне
Стареющий юноша (странно,
Не снится ли он мне во сне?)
Выходит из *ночи туманной*
И прямо подходит ко мне...

Изобразительные возможности слов, реализуемые в различных видах повтора, содействуют развертыванию поэтического повествования, обнажающего диалектику мира дум и чувств лирического героя.

Лексическим повтором актуализируются определенные элементы смысла, что в известной мере способствует выпячиванию на первый план тех или иных сторон изображаемого, вследствие чего расцвечивается ткань поэтического изображения, сосредоточивается внимание читателя на комплексе образных представлений, посредством которых достигается наиболее полное описание той или иной стороны внутреннего мира лирического героя. Так, например, в стихотворении «Давно мы встретились с тобою» на основе образных граней поэтического словоупотребления обосновывается мысль о неизбежности единственно возможного решения в сложном лабиринте перипетий, создаваемых жизнью быстротечной:

Давно мы встретились *с тобою*,—
То было летом. Ночи зной
Манил в аллеи *за собою*
И звал любить и жить *с тобой*...
С тех пор прошли года. Забыты
Мгновенья страсти. Чудный свет,
Где мы цвели, далек, — и смыты

Воспоминанья юных лет.
Теперь зима. Дыханье юга
От нас сокрыто хладной мглой,
Но ты, далёких дней подруга,
Манишь, как прежде, *за собой*...
Возьми меня опять *с собою*,
Верни утраченное мной
И верь, я буду жить *тобою*
И умирать *с тобой* одной!...

(I, 340)

Целомудренная стойкость чувства, негасимый пламень любви возвышается посредством повтора местоимений, придающих тексту экспрессивную внушительность, что в известной мере становится особенно зримым на фоне контрастно развертывающегося изображения: *То было летом... Теперь зима.*

Усилительно-характеристическая роль повтора местоимений становится все более весомой по мере приближения к концу повествования, где возрастает эмоциональная напряженность под воздействием побудительных интонаций семантики глагольных форм:

Возьми меня опять *с собою*,
Верни утраченное мной
И верь, я буду жить тобою
И умирать *с тобой* одной!...

Непреложность свершения желаемого может усиливаться дистантным повтором, конденсирующим смысловую емкость начальной и заключительной части текста:

Уходит день. *В пыли дорожной*
Горят последние лучи...
И все, что было невозможно
В тревоге дня, иль поутру,
Свершится здесь, *в пыли дорожной*,
В лучах закатных, ввечеру.

(«Уходит день. В пыли дорожной...» I, 129)

Экспрессивная внушительность данного повтора усиливается, как бы подкрепляется изобразительной рельефностью другого повтора, соединяющего эстетически значимые звенья текста в единое целое путем сближения

реального (красный отблеск и огонь любви) и ирреального, потустороннего, неземного (красный отблеск и в поднебесьях — *Она*):

Уходит день. В пыли дорожной
Горят последние лучи.
Их *красный отблеск* непреложно
Слился с *огнем* моей *свечи*.

И ночь моя другой навстречу
Плывет, медлительно ясна.
Пусть *красный отблеск* не замечу,—
Придет наверное она.

Нарастание, сгущение того или иного признака, свойства, той или иной стороны изображаемого может подчеркиваться повтором. Так, например, в данном тексте воссоздается яркое изображение восторженного восприятия ирреального на фоне всевозможных проявлений земного бытия:

Ты отходишь в сумрак алый,
В *бесконечные круги*.
Я послышал отзвук малый,
Отдаленные шаги.

Близко ты или далече
Затерялась в вышине?
Ждать иль нет внезапной встречи
В этой звучной *тишине?*

В *тишине* звучат сильнее
Отдаленные шаги.
Ты ль смыкаешь, пламенея,
Бесконечные круги?

(«Ты отходишь в сумрак алый...», I, 87)

Оживление представлений, связанных с восприятием окружающего на слух, достигается градационно-аккордной нацеленностью повтора, концентрирующего внимание читателя на ассоциативности связей и отношений с понятием о том состоянии, когда отсутствует шум и обретает явственность самое незначительное звучание. Нарастанию обостренности восприятия чего-то неопределенного содействуют ряды повторов:

Ты отходишь в сумрак алый,
В бесконечные круги...

Ты ль смыкаешь, пламенея,
Бесконечные круги?
...Я послышал отзвук малый,
Отдаленные шаги...

Ждать иль нет внезапной встречи
В этой звучной *тишине*?

В *тишине* звучат сильнее
Отдаленные шаги.

Усиление эмоциональной напряженности, вызванной всевозможными импульсами состояния тревоги, которым охватывается кто-то при ожидании чего-то важного, обнадеживающего, захватывающего, изображается повтором слов и сочетаний, смысловая емкость которых содействует конденсации мысли и становлению образа. Серия повторов может развертываться на базе семантически емких и образно весомых слов, таких, как *сумерки*, *сердце*, *надежды нездешние*, *волны*, *берег*:

Сумерки, *сумерки вешние*;
Хладные *волны* у ног.
В сердце — *надежды нездешние*,
Волны бегут на песок.
Отзвуки, песня далёкая,
Но различить — не могу.
Плачет душа одинокая
Там, на другом берегу.
Тайна ль моя совершается,
Ты ли зовешь, вдалеке?
Лодка ныряет, качается,
Что-то бежит по реке.
В сердце — *надежды нездешние*,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, *сумерки вешние*,
Клики на том берегу.

(«Сумерки, сумерки вешние...», I, 106)

Напряженное ожидание чего-то, смутное представление о чем-то достигает своего апогея в заключительной части текста, экспрессивность которого обретает аккордно фиксируемую направленность концентрацией в одной

ИРЯ
Институт русского языка им. В. В. Виноградова
www.ruslang.ru

строфе повтора отдельных слов, фраз, которые разбросаны по всему стихотворению:

В сердце — *надежды нездешние*,
Кто-то навстречу — бегу...
Отблески, *сумерки вешние*,
Клики на том *берегу*.

Лексическим повтором может выделяться, усиливаться, обособляться обозначаемый словом признак, но с помощью повтора может формироваться образно-емкое смысловое целое как следствие своеобразного подбора и группировки слов, «строчечная» функция которых сводится к накоплению, конденсации «признаковых» свойств в плане интенсификации основного признака, выражаемого словом как компонентом повтора. Так, например, в следующем тексте первые строки начинаются словами, дающими представление о световом тоне (*черный* ворон, *черный* бархат); цветовая тональность этих слов дополняется тональной значимостью того же плана, создаваемой целым рядом других слов в плане их соотнесенности с понятием о том же тоне цвета, — все это приводит к тому, что возникают ряды ритмизованных слов, объединенных смысловой доминантой (реализация представлений о темном тоне цвета) в пределах стихотворной строки (это: и *черный ворон*, и *сумрак снежный*; и *черный бархат*, и *смуглые плечи*):

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах,
Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах.
В легком сердце — страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак...

(«Черный ворон в сумраке снежном...», III, 106)

Следующие слова в других частях текста наращивают признаки, свойственные представлению о темном тоне цвета (*южные ночи*, *бездонный провал в вечность*), а это, в свою очередь, создает своеобразный риторический эффект, способствующий «прокручиванию» внимания читателя, т. е. продлению акта восприятия цветовой стороны изображаемого, что так или иначе дает представ-

ление о нотках пессимистического плана в символизируемом звучании слов, создаваемом в акте переносно-фигурального употребления:

Томный голос пением нежным
Мне поет о южных ночах...
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь летит рысак...

Следовательно, фиксирование внимания читателя на определенной стороне изображаемого путем обращения к одному и тому же несколько раз достигается расстановкой слов, а также повторением слов и выражений, посредством которых создается эффект образности, реализуется заряд той или иной экспрессии. Выделяемые, выпячиваемые или обособляемые признаки как звенья целостного, словесно представляемого имеют точки соприкосновения, определяемые общностью смысла, формируемого в процессе развертывания текста при описании ситуации или этапа, связанного с постижением сущности бытия. Так, например, в данном тексте повторы слов выступают в роли образных пульсаций, связываемых общностью зрительных ассоциаций (*изба*, *лес*, *туман*, *бурьян*, *алеют*, *алые*, *красный блеск*, *блеснул*, *красный свет*):

В *сыром* ночном *тумане*
Всё *лес*, да *лес*, да *лес*...
В глухом *сыром* бурьяне
Огонь *блеснул*, исчез...
Опять *блеснул* в *тумане*,
И показалось мне:
Изба, окно, *герани*
Алеют на окне...
В *сыром ночном тумане*
На красный блеск огня,
На *алые герани*
Направил я коня...
И вижу, в свете красном
Изба в бурьян вросла,
Неведомо несчастным
Быльём поросла...

(«В сыром ночном тумане...», III, 133)

Зрительные ассоциации втягивают в свою орбиту смысловые нюансы слов, уточняющих, детализирующих

отдельные зоны изображаемого; при этом слова, обозначающие все то, что связано с процессом зрительного восприятия, тяготеют по смыслу к словам иного плана и как бы втягивают их в сферу словесной изобразительности. В указанном тексте слово *сырой* взаимосвязано с выражением *ночной туман*; слово *глухой* неотделимо от предметной значимости слова *бурьян*, а слово *окно* в предметно-смысловом и образном применении примыкает к словам *изба* и *герани*.

Нарастание эмоциональной напряженности поддерживается образной емкостью стихотворной строки *В сыром ночном тумане*, выступающей в роли экспрессивного рефрена.

Рефренизация на уровне повтора может охватывать все звенья текста, объединяя их в единое целое и задерживая внимание читателя на фокусируемых сторонах изображения. В данном тексте имеет место рефренизация стихотворной строки как своеобразного обрамления, охватывающего и стягивающего «концы» экспрессивной ткани, а также определяющего игру смыслов микроповтора в плане развертывания и расстановки слов, тяготеющих к осмыслениям слова *глубоко*:

Ветер принес издалёка
Песни весенней намёк.
Где-то светло и *глубоко*
Неба открылся клочок.

В этой бездонной лазури,
В сумерках близкой весны
Плакали зимние бури,
Реяли звёздные сны.

Робко, темно и *глубоко*
Плакали струны мои.
Ветер принес издалёка
Звучные песни твои.

(«Ветер принес издалека...», I, 84)

В стихотворных текстах Блока имеют место повторы, структура которых отличается не только контактностью или дистантностью расстановки слов и сочетаний, но и сосуществованием или же преобладанием того или другого словорасположения.

Выделяются, кроме того, повторы, которые условно

можно квалифицировать как многоступенчатые. О них дает представление следующий текст:

Я вышел. Медленно *сходили*
На землю *сумерки* зимы.
Минувших дней младые *были*
Пришли доверчиво из тьмы.

Пришли и встали за плечами,
И пели с ветром о весне...
И тихими я шел шагами,
Провидя *вечность* в *глубине*...

О, лучших дней живые *были*!
Под вашу песнь из *глубины*
На землю *сумерки сходили*
И *вечности* вставали сны!...

(«Я вышел. Медленно сходили...»,I, 84)

Посредством ступенчатого повтора, конденсирующего смыслы выделяемых таким образом слов, происходит как бы формирование экспрессивно значимых опор, определяющих направление отбора и организации в структуре стиха как самих лексических единиц, так и характер развертывания текста. В указанном тексте при помощи повтора реализуются разные степени — развертывания текста, осуществляемого посредством слов *сумерки*, *были*, *глубина*, *вечность*, *сходили*. Первая строфа этого текста содержит описание, воссоздаваемое параллельным изображением явления природы и того, что связано с духовным миром человека. Экспрессивно значимой опорой данной части текста выступает слово *сумерки*, рождающее представление о восприятии лирическим *я* наступления закономерного явления — постепенного перехода дневного, светлого времени суток во власть тьмы, и слово *были*, связанное с представлением о смутно оживающих в памяти моментах бытия человеческого. В этой же строфе основа для перехода от конкретно-бытового, повседневного, привычного к духовному, интеллектуальному, общечеловеческому. Во второй строфе развертываются образные линии предыдущей строфы при опоре на экспрессивную значимость повтора на базе слова *были*, и это усиливается повтором глагольного слова, анафорически соединяющего образный потенциал первой и второй строфы. Третья строфа звучит своеобразным

аккордом целомудренности, святости чувства, и это скрепляется параллельным изображением, последовательность которых противопоставлена тому, что выражено в других частях текста. Опорой текста на экспрессивную значимость тех же слов, вкрапленных в стихотворную ткань первой и второй строфы (*были*, *глубина*, *сумерки*, *сходили*, *вечность*), завершается поэтическое изображение, представляющее собой апофеоз духовному миру лирического «я».

Нетрудно заключить, что рассмотренные линии повтора взаимосвязаны с композицией текста, и в то же время они как бы осуществляют экспрессивное расцвечивание изображения при посредстве изобразительной емкости определенного ряда слов (*сумерки — были*, *вечность — глубина*, *сходили — пришли*), выступающих в роли опорных звеньев,— образных «ступеней» поэтического видения мира.

Многоступенчатыми могут быть повторы одних и тех же слов, словоформ, синтаксических конструкций в плане приписанности к одной, определенной ступени изображения, что довольно явственно проступает в следующем тексте:

Чем больше хочешь отдохнуть,
Тем жизнь страшней, тем жизнь страшней;
Сырой туман ползет с полей,
Сырой туман вползает в грудь
По бархату ночей...

Забудь о том, что жизнь была,
О том, что будет жизнь, забудь...
С полей ползет ночная мгла...
Одно, одно —
Уснуть, уснуть...
Но все равно —
Разбудит кто-нибудь.

(«Чем больше хочешь отдохнуть...», III, 52)

Начальная часть данного текста усиливается образной спайкой, которая выступает в границах предикативного единства и обретает риторическую внушительность при повторе:

Чем больше хочешь отдохнуть,
Тем жизнь страшней, тем жизнь страшней...

После этого образная нагрузка перемещается на определенный ряд слов и сочетаний: *жизнь*, *сырой туман*, *поле*, *ползет*; эта нагрузка усиливается изменением позиции слова, словосочетания в тексте (в пределах синтаксического целого стихотворной строки): *ползет с полей* и *с полей ползет*; *забудь о том...* и *о том*, что будет жизнь, *забудь*. Между тем значительную роль играют грамматические формы одного и того же слова (*ползет— вползает*, *была — будет*). Экспрессивно значимы смысловые сближения слов и их сочетаний (*ночная мгла* и *бархат ночей*).

Усилительная нацеленность повтора слов безусловно гармонирует с заключительной частью текста и тем самым придает определенные нотки эмоционального настроя.

Смутные очертания неопределенного, «кажимостного» могут находить выражение при замкнутом повторе, т. е. таком воспроизведении соизмеримых отрезков текста, при котором повторяемый комплекс слов как бы замыкается одним и тем же лексическим элементом: одно и то же слово служит началом повторяемого ряда слов и заключительным звеном этого ряда. Так, например, в следующем тексте в роли направляющей и замыкающей части используется слово лицо:

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле *звезд* отыскал я кольцо.
Вот *лицо возникает из кружев*,
Возникает из кружев лицо.

(«Там, в ночной завывающей стуже...», II, 74)

Рельефность граней лирического чувства может оттеняться строфо-охватывающим повтором, при котором воспроизводятся тождественные комплексы поэтического текста (обычно полустрофы), а также отдельные слова как вкрапления в образно-смысловую вязь нетождественных по лексическому составу комплексов. Такими, например, являются первые двустишия, а также слова *мы*, *любим*, *весна* в данном тексте:

В синем небе, в темной глуби
Над собором — тишина.
Мы одну и ту же *любим*,
Легковейная *весна*...

...В синем небе, в темной глуби
Над собором — тишина.

Мы с тобой так нежно *любим*,
Тиховейная *весна!*

(«В синем небе, в темной глуби...», II, 114, 115)

Интуитивно-чувственное как одна из форм эмоционально-экзальтированного мировосприятия может находить выражение в экспрессивных красках сквозного повтора, т. е. такого повторения слов и сочетаний, которое охватывает все звенья текста, стягивая в единое целое чаще всего начальные и заключительные строфы. Так, например, используются фразы *Скрипнула дверь*, *Задрожала рука* в данном тексте:

Скрипнула дверь. Задрожала рука.
Вышла я в улицы темные.
Там, в поднебесьи, идут облака
Через туман озаренные.

С ними — знакомы; слышу, вослед...
Нынче ли сердце пробудится?
Новой ли, прошлой ли жизни ответ,
Вместе ли оба почудятся?

Если бы злое несли облака,
Сердце мое не дрожало бы...
Скрипнула дверь. Задрожала рука.
Слёзы. И песни. И жалобы.

(«Скрипнула дверь. Задрожала рука...», I, 114)

Этот сквозной повтор, в свою очередь, усиливается другим, параллельным повтором, охватывающим экспрессивные звенья всего текста, и в этой роли используются потенциальные возможности образного диапазона таких слов, как *сердце* и *облака*.

При посредстве сквозного повтора может подчеркиваться неизменность бытия в плане неодобрительной характеристики определенных сторон общественной жизни; при этом набор лексических элементов членов повтора тождествен, но расположение может быть иным:

Ночь, *улица*, *фонарь*, *аптека*,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, *улица*, *фонарь*.

(«Ночь, улица, фонарь, аптека...», III, 24)

Описание внутреннего мира лирического «я», определенных сторон общественной жизни, а также явлений природы может обретать эффект образности при опоре на изобразительные свойства фабульного повтора, т. е. повторения, основанного на образно-смысловых качествах соизмеримых отрезков текстов, отличающихся грамматическим статусом (могут быть слова разных частей речи, а также различные словоформы с наличием или отсутствием тех или иных морфем). Образные нюансы конденсируемого смысла в акте лексического повтора могут охватывать все перипетии сюжетной линии и оказывать воздействие на развертывание текста. Ср., например, выразительные свойства фабульного повтора (*длительные* муки... утро *длилось*, *длилось*, *длилось*), в сферу которого втягивается смысловая перекличка глагольных форм и имени прилагательного, и все это содействует конкретизации, а следовательно, и образной манифестации понятия времени:

Я помню *длительные* муки:
Ночь догорала за окном;
Ее заломленные руки
Чуть брезжили в луче дневном.
Вся жизнь, ненужно изжитая,
Пытала, унижала, жгла;
А там, как призрак возрастая,
День обозначил купола;
И под окошком участились
Прохожих быстрые шаги;
И в серых лужах расходились
Под каплями дождя круги;
И утро *длилось*, *длилось*, *длилось*...
И праздный тяготил вопрос;
И ничего не разрешилось
Весенним ливнем бурных слёз.

(«Я помню длительные муки...», II, 228, 229)

При фабульном повторе смысловая перекличка слов-принадлежащих к разным лексико-грамматическим раз,

рядам (существительные, прилагательные, глаголы), а также разных словоформ того или иного слова содействует перекрещиванию предметно-смысловых и фигурально-переносных значений и осмыслению, что в той или иной мере создает определенный образно-эмоциональный фон, необходимый для развертывания повествования. Ср., например, смысловые модификации словоформ и их образную значимость в структурных звеньях следующего текста (*гроза — грозою — грозе*, *опрокинула — опрокинутый*):

Твоя *гроза* меня умчала
И *опрокинула* меня,
И надо мною тихо встала
Синь умирающего дня.
Я на земле *грозою* смятый
И *опрокинутый* лежу.
И слышу дальние раскаты,
И вижу радуги межу.
Взойду по ней, по семицветной
И незапятнанной стезе —
С улыбкой тихой и приветной
Смотреть в глаза твоей *грозе*.

(«Твоя гроза меня умчала...», II, 117)

Фабульно фиксированная воспроизводимость слова может обосновывать непреложность необычайно смелых переходов от реально-сущного к ирреально-метафизическому, и это используется при выражении сложного лабиринта мира чувств. Ср. смысловую определенность слова *день* в начальной части текста и его экспрессивные обертоны в заключительной части:

Весенний *день* прошел без дела
У неумытого окна;
Скучала за стеной и пела,
Как птица пленная, жена.
Я, не спеша, собрал бесстрастно
Воспоминанья и дела;
И стало беспощадно ясно:
Жизнь прошумела и ушла.
Еще вернутся мысли, споры,
Но будет скучно и темно;
К чему спускать на окнах шторы?
День догорел в душе давно.

(«Весенний день прошел без дела...», III, 50)

Диапазон чувств, волнений лирического «я» может видоизменяться, обретать различные оттенки оценочной значимости, и все это находит соответствующую реализацию в расстановке и сцеплениях слов, соотносимых с образными пульсациями фабульного повтора. Так, например, фабульно ориентированная значимость слова *день* как бы генерирует множество побочных осмыслений, создающих целостное представление об облике осеннего дня. Само слово *день* осложняется определителями (*осенний* день, *потемневший* день), что, в свою очередь, предопределяет подключаемость слов и выражений для реализации образности и нагнетания взволнованности, напряженности (*овин*, *дым*, *низкий дым*, *лет журавлиный*, *летят косым углом*, *плач осенний*), а также усилительных повторов на периферийных участках текста (*летят — летят*, *звенит — звенит*, *о чем — о чем — о чем*, *осенний плач — осенний день*):

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 над *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...

(«Осений день», III, 163)

Повторение лексических единиц в русле фабульного повтора повышает эмоциональную насыщенность текста и его образную внушительность. Изобразительный эффект при таком повторе может создаваться перекличкой

реального и символического в содержании лексической единицы. Так, например, в данном тексте повторяемые слова *река*, *звезды* придают многоаспектному полотну словесной изобразительности живописность и целостность, а также способствуют выявлению всего того, что связано с моментами субъективной интерпретации изображаемого; при этом в заключительной части повтора раскрывается содержание актуализации внутренней формы повторяемого слова как символа, условного знака образной данности поэтического мировосприятия:

Мерцали *звезды*. Ночь курилась
Весной, цветами и травой.
Река бесшумная катилась,
Осеребренная луной.
Хотел я с этой ночью слиться,
Хотел в блаженстве без конца
Позволить счастьем насладиться
Душе сгорающей певца...
Но всё, к чему стремился пламень
Моей души,— разбито вновь...
На дне речном я встретил камень
И сохранил свою любовь...
...*Река* — девица. *Звёзды* — очи...
Она, как прежде, хороша...
Но лунный блеск холодной ночи —
Её остывшая душа.

(«Мерцали звезды. Ночь курилась», I, 309)

При повторе слов концентрируется мысль, оттеняются грани поэтического образа. Экспрессивная емкость повторяемого слова определяется диапазоном смысла, создаваемого теми наращениями осмыслений, которые возникают в процессе повтора. Повтор слов такого плана можно определить как семантический. При таком повторе лексические единицы могут сближаться не на основе их смысловой и знаковой идентичности, как, например, в данном тексте слова *потуши*:

Но рыбак эти сонные струи
Не будил еще взмахом весла...
Огневые её поцелуи
Говорят мне, что ночь — не прошла...
Легкий ветер повеял нам в очи...
Если можешь, костер *потуши*!

Потуши в сумасшедшие ночи
Распылавшийся уголь души!

(«В небе — день, всех ночей суеверней...», III, 132)

Они могут объединяться близостью ракурса понятийной соотносительности; именно поэтому семантически одноплановыми, а вместе с тем и вовлеченными в сферу воспроизводимости могут быть словоформы, связанные отнесенностью к различным классам слов. Ср., например, поэтически обусловленное повторение словоформ из разряда существительных и прилагательных (*пустота — пустые*; *чуждый*, *чуждая — чуждые*):

В те ночи светлые, *пустые*,
Когда в Неву глядят мосты,
Они встречались как *чужие*,
Забыв, что есть простое ты.
И каждый был красив и молод,
Но, окрыляясь *пустотой*,
Она таила странный холод
Под одичалой красотой.
И, сердце вечно строгим меря,
Он не умел, не мог любить.
Она любила только зверя
В нем раздразнить — и укротить.
И *чуждый — чуждой* жал он руки,
И север сам, спеша помочь
Красивой нежности и скуке,
В день превращал живую ночь.

(«В те ночи светлые, пустые...», II, 210)

На базе общности семантики грамматически неоднородных слов, т. е. слов, принадлежащих к разным частям речи, определенным образом выделяется признак, имеющий большое значение для образной структуры текста, и тем самым создается эффект образности как своеобразная точка опоры экспрессивной нацеленности поэтического изображения. Ср., например, опорно-образные пульсации слов *змея* и *змеиная* в таком тексте:

Мне слабость этих рук знакома,
И эта шепчущая речь,
И стройной талии истома,
И матовость покатых плеч.

Но в имени твоем — безмерность,
И рыжий сумрак глаз твоих
Таит *змеиную* неверность
И ночь преданий грозовых.
...Войди, своей не зная воли,
И, добрая, в глаза взгляни,
И темным взором острой боли
Живое сердце полосни.
Вползи ко мне *змеей* ползучей,
В глухую полночь оглуши,
Устами томными замучай,
Косою черной задуши.

(«Ушла. Но гиацинты ждали...», II, 205)

Эффект образности, развертываемый на фоне всего текста, дополняется к тому же изобразительными красками периферийной значимости (ср. употребление слов *глухой* и *оглушить*, *вползти* и *ползучий*).

Смысловая сближенность глагольного слова (*змеиться*) и прилагательного (*тяжелозмейный*) служит образной основой экспрессивного развертывания такого, например, текста:

И вновь, сверкнув из чаши винной,
Ты поселила в сердце страх
Своей улыбкою невинной
В *тяжелозмейных* волосах.
Я опрокинут в темных струях
И вновь вдыхаю, не любя,
Забытый сон о поцелуях,
О снежных вьюгах вкруг тебя.
И ты смеешься дивным смехом,
Змеишься в чаше золотой,
И над твоим собольим мехом
Гуляет ветер голубой.

(«Снежное вино», II, 175)

Из сказанного следует, что лексический повтор — важное средство словесной изобразительности в структуре поэтического текста; посредством повтора слов, словоформ, синтаксических структур конденсируется мысль, являясь базой экспрессивных пульсаций, всевозможных образных представлений, усиливается эмоциональное восприятие, достигается тот или иной тонус эмоционального

напряжения, происходит своего рода сближение, слияние зрительного и чувственного в ходе постижения образной ткани произведения словесно-изобразительного искусства.

В различных видах лексического повтора (усилительном, аккордно-градационном, многоступенчатом, сквозном, замкнутом, обрамляющем, фабульном, семантическом, контактном, дистантном, контактно-дистантном и т. п.) находит свое выражение образный строй лирики поэта, выявляются те или иные линии в изображении сущего, в словесном объектировании диапазона чувств, волнений; в них просматривается характер развертывания текста,— всевозможные приемы создания эффекта образности на основе различных ассоциаций (цвет, свет, тень, звук, и т. п.).

Виды экспрессивной тональности в стихотворных произведениях А. Блока

*

Е. А. Некрасова

Неисчислимое богатство приемов, имеющих конкретное языковое выражение в стихотворных текстах А. Блока, привлекает к анализу его творчества все больше и больше исследователей, в том числе и лингвистов. Лингвопоэтические интересы в настоящее время больше всего сосредоточены на анализе конкретных произведений [1], что вполне закономерно и, без сомнения, увеличит перечень как языковых способов создания эффекта «двоемирия» (В. Жирмунский), так и их конкретных реализаций, создающих неповторимую индивидуальность каждого стихотворения А. Блока, поскольку для выяснения языковой специфики идиостиля Блока существенно изучение этих приемов в динамике их использования в конкретном тексте.

Динамику применения художественных приемов в творчестве А. Блока можно увидеть и при более укрупненном масштабе исследования — при наблюдении смены (а, вернее,— перемежения) различных (иногда внешне противоположных) приемов конструирования ведущей образной тональности произведения. «Линейное» изучение, при котором единицами сопоставления оказываются отдельные произведения (или их группы) как представители одной и той же образно-стилистической системы, вполне

* * * * * * * * *

[1] См., например: *Бернштейн С. И.* Художественная структура стихотворения Блока «Пляски осенние».— Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Труды по знаковым системам, VI. Тарту, 1973, с. 521; *Гальперин И. Р.* Глубина поэтического текста (на материале одного стихотворения А. Блока).— В кн.: Теория языка. Англистика. Кельтология. М., 1976: *Фоогд-Стоянова Т.* Стихотворение Александра Блока «Болотный попик».— Материалы к VIII съезду славистов, 1978.

оправдано применительно к творчеству поэта, столь строго и продуманно строившего архитектонику своих сборников. Но сопоставительный анализ произведений, отличающихся их общей образно-стилистической тональностью, может вестись только через подробное освещение функций избранного круга явлений в пределах каждой из намеченных групп текстов. В плане такóго исследования перспективно проследить образно-экспрессивную роль какого-либо языкового явления в стихотворных произведениях поэта. В качестве такого фактора, позволяющего сосредоточить внимание на группе текстов, отобранных по определенному принципу, изберем (для первой части работы) сравнения союзного типа.

Анализ начнем с произведений, общая образно-экспрессивная тональность которых может считаться наиболее часто используемой А. Блоком. В этом типе произведений суммарная роль сравнения сводится к незаметному, плавному вхождению в текст, к поддержке ведущей образной линии, «напоминанию» о ней.

Стихотворение «В ресторане» (III, 25) начинается с ввода предположительной модальности, данной в контрастном противопоставлении с ощущением реальности происходящего: *Никогда не забуду* (*он был, или не был, Этот вечер*)... Дальнейшее развитие образного сюжета протекает как бы в бытийном плане: (*Я сидел у окна... Я послал тебе черную розу... Ты взглянула...*), укрепленном характерологическими подробностями:

Ты взглянула. Я встретил смущенно и дерзко
Взор надменный и отдал поклон.
Обратясь к кавалеру, намеренно резко
Ты сказала: «И этот влюблен».

Только сравнение общехудожественного типа (что существенно для сохранения ощущения незаметности, образной приглушенности вводимого в текст тропа) слабым пунктиром вводит тему ирреальности происходящего:

Ты рванулась движеньем испуганной птицы,
Ты прошла, словно сон мой легка...
И вздохнули духи, задремали ресницы,
Зашептались тревожно шелка [2].

* * * * * * * * *

[2] Попутно обратим внимание на семантическую поддержку темы сна в предпоследнем стихе данной строфы (*вздох... задремали*).

Еще одно сравнение данного стихотворения (*Я послал тебе черную розу в бокале Золотого, как небо, аи*) с помощью лексического дублета,— слова, совпадающего с образом сравнения, также ненавязчиво устанавливает связь лирических героев с окружающим их вечерним пейзажем, как бы подчеркивая его достоверность (сопоставим: *пожаром зари Сожжено и раздвинуто бледное небо, И на желтой заре — фонари → золотого, как небо, аи*). Здесь следует подчеркнуть, что лексическому дублированию сравнения (прежде всего — его образа) в ряду других лингвопоэтических приемов, используемых в творчестве А. Блока, отводится существенное место в произведениях, характеризующихся приглушенным звучанием образных ассоциаций, незаметно, неброско входящих в текст и распространяющихся в нем. Рассмотрим некоторые такие приемы.

Один из видов использования сравнения и его лексического дублета был уже назван. Это прием пунктирного введения элементов реальности в символически преобразованный текст. В качестве еще одного примера назовем фрагмент из стихотворения «О жизни, догоревшей в хоре...», в котором союзное сравнение, повторяя лексический состав словосочетания, обозначающего определенную реалию в ее цветовом восприятии, сближает с ней и образ явно ирреального плана, показывая возможный путь его ассоциативного возникновения:

Ты дремлешь, боже, на иконе,
В дыму кадильниц голубых.
Я пред тобою, на амвоне,
Я — сумрак улиц городских.
Со мной весна в твой храм вступила,
Она со мной обручена.
Я — голубой, как дым кадила,
Она — туманная весна.

(II, 119) [3]

* * * * * * * * *

[3] В данном случае существенны не только лексические, но и лексико-тематические соответствия данного фрагмента (ср.: *дым → сумрак → туманная*...). Не случайно А. Блок в некоторых изданиях опускал именно эти две строфы (см.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 239, 242—243), спаянные лексико-тематическими соответствиями, сосредоточенными только в них.

Следует подчеркнуть, что конкретизация в неменьшей степени, чем и другие элементы художественной ткани произведения, способствует созданию ощущения мерцающих, то возникающих в конкретных очертаниях, то растворяющихся в ирреальных символах образов стихотворения. Она создает как бы пунктир, выполняя функцию четко проведенных отрезков линии и оставляя нетронутыми пробелы между такими отрезками. Образная нагрузка сравнения в данном случае сводится к высвечиванию (включению в реальный пунктир) определенных граней образа (что на языковом уровне выражается в установлении лексического тождества соответствующих образных фрагментов).

Очень существенна роль сравнения и его лексического дубликата в создании специфической черты идиостиля А. Блока, о которой еще В. М. Жирмунский писал: «...Искусство поэта... заключается именно в том, что он строит свое произведение как бы на самой границе соприкосновения двух миров — реального и сверхреального — так что переход из мира реальностей в мир символов ускользает от читателя и самые обычные предметы как бы просвечивают иным значением, не теряя вместе с тем своего вещественного смысла... В истории русского символизма поэзия Блока обозначает высшую ступень — наиболее утонченные приемы в пользовании метафорой и символом как способами преображения действительности и знаменования ее привычными образами иных реальностей...» [4]. Суммарная роль сравнений в данном типе художественной организации текстов может быть объяснена их свойством снова и снова вводить уже казалось бы исчерпавшую себя тему, закрепленную за отдельным названием, и тем самым сопрягать разные употребления одного и того же слова. Так, например, в стихотворении «Зачатый в ночь, я в ночь рожден...» тема ночи, развиваясь от внешне конкретного употребления (*зачатый в ночь*), сразу получает символические приращения смысла (*я в ночь рожден... Когда же сумрак поредел*, *Унылый день повлек Клубок однообразных дел...*) и, казалось бы, полностью исчерпывает себя, переходя к другой образно-символической теме, теме реки (И все, *как быть должно*,

* * * * * * * * *

[4] *Жирмунский В. М.* Указ. соч., с. 227.

пошло: Любовь, стихи, тоска; Все приняла в свое русло Спокойная река) [5]. Но союзное сравнение снова вводит в текст слово *ночь*, которое получает возможность продолжить прерванную тему, связывая уже названные употребления и открывая возможность к развитию новых нюансов смысла:

Как ночь слепа, так я был слеп,
И думал жить слепой...
Но раз открыли темный склеп,
Сказали: *Бог с тобой* [5].
В ту ночь был белый ледоход,
Разлив осенних вод.
Я думал: «Вот, река идет».
И я пошел вперед.
В ту ночь река во мгле была,
И в ночь и в темноту
Та — незнакомая — пришла
И встала на мосту.
Она была — живой костер
Из снега и вина.
Кто раз взглянул в желанный взор,
Тот знает, кто она...

(II, 130)

Как видим, и в данном случае Блок избегает развития образной темы в одном заданном ключе: обобщенно-символическое значение слова *ночь*, содержащееся в образе сравнения, уступает место внешне конкретным употреблениям (обратим внимание на наличие местоименного определения), за которым угадывается дополнительный символический ореол.

Следует подчеркнуть, что непрерывное изменение линии образного рисунка ведущей темы, столь характерное для художественного почерка Блока, приводит к постоянному обновлению языковых приемов, реализующих одни и те же образные задания. Поэтому изучение идиостиля Блока в лингвопоэтическом аспекте перспективно строить, углубляя наше представление о разнообразии микроприемов, участвующих в создании однотипного художественного эффекта. Рассмотрим с этих позиций

* * * * * * * * *

[5] Курсив Блока.

некоторые языковые приемы конструирования символических значений в стихотворении «Перстень-Страданье». Данное стихотворение чрезвычайно интересно тем, что в нем представлены два способа создания символического значения в разных употреблениях одного и того же слова. Эти способы даны в тексте как две самостоятельные образные темы, связанные лексической тождественностью их центров. Обратимся к тексту:

Шел я по улице, горем убитый.
Юность моя, *как печальная ночь*,
Бледным лучом упадала на плиты,
Гасла, плелась и шарахалась прочь.
Горькие думы — лохмотья печалей —
Нагло просили на чай, на ночлег,
И пропадали средь уличных далей,
За вереницей зловонных телег.
Господи боже! Уж утро клубится,
Где, да и как этот день проживу?...
Узкие окна. За ними — девица.
Тонкие пальцы легли на канву.
Локоны пали на нежные ткани —
Верно, работала *ночь* напролет...
Щеки бледны от бессонных мечтаний,
И замирающий голос поет...

(II, 179)

Рассмотрим образное содержание первой строфы, включающей интересующее нас союзное сравнение. Первая строка начинается с описания как будто бы конкретного эпизода, но остальные три стиха данной строфы содержат образ, который не может быть воспринят однозначно. Речь идет об образном смысле, заключенном в сочетании *печальная ночь*. Начало стихотворения и последующие строки как будто создают ощущение конкретной, проходящей, оканчивающейся ночи (*Господи боже! Уж утро клубится, Где, да и как этот день проживу?...*). Однако субъект сравнения (*юность моя*) предполагает иное восприятие образа сравнения. Юность как временной период сопоставляется с течением ночи, близкой к своему завершению, исчезновению (*...гасла, плелась и шарахалась прочь*) и тем самым выявляет устойчивое в поэзии символическое значение, связанное с представлением периодов жизни человека в уподоблении их времен-

ному членению суток. Обратим внимание, что в анализируемом фрагменте речь идет о завершающемся периоде ночи, по существу об утренней заре (*...Уж утро клубится*). Но прямо введенная тема утренней зари разрушила бы тот тяжелый, безнадежно-печальный (даже трагический) эмоциональный тон, которым окрашена первая половина стихотворения (тематически связанная с *печальной ночью*). Может быть, представителем зари в сопоставлении с юностью выступает образ *бледного луча*? Двуплановость вышеописанного употребления слова *ночь* опирается не только на наличие устойчиво символического ореола в данном слове, но и на специальный прием «раздвоения» одного и того же субъекта действия. Сравним: *Шел я → юность моя... плелась и шарахалась прочь.* Получается, что лирический герой переживает якобы конкретную ночь, проводит ее в поисках пристанища, но и его юность, т. е. целый период его жизни, протекает также безрадостно, подобно одновременно и этой ночи, и ночи вообще. Конкретная ночь растворяется в ночи символически-абстрактной.

Мы уже отмечали, что с вышепроцитированным, первым в стихотворении употреблением слова *ночь* (с определением *печальная*) связан единый экспрессивно-безрадостный, гнетущий тон лирического повествования. С завершением этой темы наступает и изменение тональности повествования, что достаточно четко противопоставляет две части стихотворения, распадающиеся и тематически (тема отчаяния и одиночества и тема самопожертвования и деятельной любви)[6]. Во второй части стихотворения лексический дублет образа вышеразобранного сравнения — слово *ночь* выступает уже в несколько ином значении, символичность которого менее наглядна, поскольку она опирается не столько на выработанные в поэзии устойчивые представления, сколько на индивидуальное словоупотребление Блока, входя в ряд повторяющихся в его произведениях образов-символов (тема Девы, тема Ночи, Перстня-Страданья). Но как бы ни были

* * * * * * * * *

[6] Композиционно значим и тот факт, что в окончательной редакции данное стихотворение состоит из шести строф и тематически распадается на две структурно равные части (по три строфы), каждая из которых начинается темой ночи (вторые строчки соответственно первой и четвертой строф).

противопоставлены в тексте эти два употребления одного и того же слова (лексические дублеты), они не могут не сопоставляться и не взаимопритягиваться, что и создает суммарное, общее восприятие стихотворения и его символики как сложного, но единого целого.

Не менее органично растворяются в тексте и сравнения, которые с помощью лексических дублетов формируют особые, характерные прежде всего для Блока, тропические структуры, вбирающие в себя одновременно несколько образно преобразованных значений, другими словами, предполагающие сразу несколько интерпретаций, каждая из которых в отдельности оказывается недостаточной для раскрытия образного содержания текста. Такой тип взаимодействия сравнения и текста находим в стихотворении «Дым от костра струею сизой...» (III, 258). Образные связи слова *дым* в этом стихотворении и составят предмет нашего анализа. Являясь образом союзного сравнения, данное слово в то же время проходит через стихотворение как одно из конструктивных звеньев его образной системы: сравнение и его лексические эквиваленты выступают как ведущие лексические и образно-тропеические элементы стихотворения [7]. Рассмотрим некоторые лингвопоэтические параметры, создающие конкретное языковое выражение «смысловой вязи, в которой чередуются и скрещиваются блоковские слова—острия всех планов, в этом взаимодействии порождая новые синтетические значения» [8].

Стихотворение начинается вполне конкретной картиной:

Дым от костра струею сизой
Струится в сумрак, в сумрак дня.
Лишь бархат алый алой ризой,
Лишь свет зари — покрыл меня.

* * * * * * * * *

[7] Образ дыма следует отнести к кругу постоянных символов блоковской поэтики. Л. Я. Гинзбург анализирует данное стихотворение, подчеркивая его неразрывную связь с темой Родины и, в частности, отмечая *дым* как «ключевое слово. Семантика его здесь сложна. Это, конечно, дым отечества, сладкий дым родного очага, и это горький дым «низких, нищих деревень» «Осеннего дня» (тема родины). И в то же время это дым цыганского костра...» (*Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1974, с. 293.

[8] *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч., с. 294.

Обращает внимание характер метафоричности, не растворенной в общем описании, а поданной как бы отдельным слоем, лежащим точно над его реальным истолкованием. В данном конкретном случае образная раздвоенность последних стихов процитированной строфы становится как бы микро-моделью образной структуры стихотворения в целом. Обозначив первый из стихов (лишь бархат алый алой ризой) как срез I, а второй (лишь свет зари — покрыл меня) как срез II, перейдем к анализу некоторых фрагментов стихотворения. Проследим лексические и образные связи слова *дым*, с которого начинается данное стихотворение и которое входит в состав сравнения, завершающего его, другими словами, определим роль сравнения и его лексического дублета в художественной структуре текста.

Обратим внимание на следующие стихи, где интересующее нас слово выступает в реальном аспекте, насыщенном конкретными деталями:

Смотри с печальною усладой,
Как в свет зари вползает дым.

Данное слово употреблено в контексте повторяющихся слов, непосредственно входящих в срез II (*свет зари*). Напомним окончание стихотворения, содержащее сравнение:

И нам, как дым, струиться надо
Седым туманом — в алый круг.

В этих стихах существенно повторение слова *алый*, прочно связанного со срезом I. Таким образом, соединение бытийного и ирреального планов изложения достигается сопряжением в одном и том же образном импульсе сразу двух возможных способов восприятия действительности (метафорическом — срез I и непереносном, прямом — срез II).

Выполненный таким образом анализ сознательно упрощает чрезвычайно сложную структуру стихотворения, пронизанного перекрещивающимися лексическими соответствиями (и стоящими за ними образными линиями), поскольку его цель — схематично показать скрещения и расхождения модальностей бытийной и ирреально-поэтической. Так, из всех возможных наслоений, создаю-

щих эффект поэтической модальности [9], было выбрано только два противопоставления, которые можно было бы соотнести с реальными (бытийная модальность) и ирреальными (поэтическая модальность) фрагментами текста. Теперь рассмотрим, как эти противопоставления в свою очередь осложнены общим символико-иррациональным ощущением, накладывающимся даже на, казалось бы, вполне реальные образные зарисовки. В этом плане чрезвычайно существенным представляется взаимодействие контекстов, близких по лексическому значению слов *дым* и *туман*, объединенных в конце стихотворения в едином образном и грамматическом построении (И нам, как дым, струиться надо Седым туманом в алый круг). Напомним контекст слова *туман*:

Всё, всё обман, седым туманом
Ползет печаль угрюмых мест.
И ель крестом, крестом багряным
Кладет на даль воздушный крест...

Выявляя способы создания ощущения ирреальности происходящего в данном фрагменте, назовем тропеический способ, заключающийся в образной диффузности значений творительного падежа ключевого слова данного контекста; очевидно, что ни компаративное значение, ни значение «превращения» не могут быть вычленены из этого употребления, но только все значения в их совокупности. Такое восприятие данной формы определяет и диффузное восприятие всего фрагмента, лишенного тем самым конкретизирующей четкости описания. Лексико-семантический способ, связанный со значениями слов *обман*, *угрюмых* (мест), дополняется образно-символиче-

* * * * * * * * *

[9] Ср. употребление Д. Е. Максимовым термина *поэтическая модальность*: «Все это создает в стихотворении (здесь имеется в виду анализ стихотворения «Двойник».— *Е. Н.*) особый вид *поэтической* модальности (я позволю себе ввести этот термин, открывающий еще не определившийся у нас и подлежащий теоретической разработке аспект исследования). Стихотворение по своей содержательной фактуре связано с материальным миром и немыслимо без него, но оно в то же время вносит в этот мир психологически достоверную условность, подвижность «модального сознания», относительность и тем самым не умещается в границах этого мира, расшатывает его» (*Максимов Д. Е.* А. Блок. «Двойник».— В кн.: Поэтический строй русской лирики. Л., 1973, с. 224).

ским представлением о кресте как атрибуте ограждения от темных, ирреальных сил.

Теперь приведем интересующий нас контекст слова *дым*:

Смотри с печальною усладой,
Как в свет зари вползает дым.
Я огражу тебя оградой —
Кольцом из рук, кольцом стальным.

Для целей данного анализа важно показать, как ирреальная семантика вышепроанализированного контекста слова *туман* «проникает» в, казалось бы, конкретно-осязаемую образную картину, включая и ее в общий образно-символический строй стихотворения, завершающегося уже полным слиянием этих двух предельно близких, но пока данных раздельно тем дыма и тумана. Сопоставим вышеназванные фрагменты по двум аспектам: обратим внимание на лексико-семантическую дублетность некоторых слов (иногда на уровне только корневых соответствий): *ползет* (туман) → *вползает* (дым); *печаль* → *печальная* (услада). Подчеркнем и образно-символическую дублетность: тема креста предшествующей строфы усиливается также магической темой круга как ограды от окружающего зла (Я огражу тебя оградой — Кольцом из рук...)[10] Тема кольца переходит и в последнее четверостишье, связанное с предыдущим неполным лексическим повтором. Следует отметить, что, хотя данное стихотворение, его мелодика, все построено на повторяющихся лексических элементах, только в данном случае повтор связывает две строфы, делая особенно значимым соположение лексически противопоставленных элементов:

Кольцом из рук, кольцом стальным...
Кольцом живым, кольцом из рук...,

подчеркивая тему надежности охраны от сил зла в первом случае и отъединенность от сил «страшного мира» лирических героев, во втором[11]. Таким образом создается

* * * * * * * * *

[10] Попутно обратим внимание и на глубинное сходство, затрагивающее лексико-морфологическую структуру завершающих четверостишия строк: повтор однокорневых образований (в первом случае — *крестом... крест*; во втором — *огражу оградой*).

[11] Обратим внимание и на графический рисунок повтора — кольцевое построение соответствующих строк. Такое совпадение рит-

ощущение нагнетания ирреальности окружающего, в котором растворяются и переходят в символико-обобщенный план и конкретные, чувственно определенные, казалось бы, пейзажные зарисовки, заменяющиеся в последней строфе уже не столько наблюдением над окружающим героев миром (*смотри* с печальною усладой...), сколько растворением в нем (И нам, как дым, струиться надо Седым туманом — в алый круг). Как уже отмечалось, именно в последних строках происходит окончательное переплетение образов дыма и тумана в пределах одной определенной конструкции. Имеется в виду сопряжение собственно сравнения *дым* с близким ему по смысловому наполнению словом *туман*, употребленным в конце стихотворения в функции, требующей специального выяснения. Такие употребления творительного падежа, извлеченные из текста, выполненного в одной, бытийной, модальности, достаточно отчетливо воспринимаются в компаративном значении. Другое дело, если эти конструкции употреблены в тексте, подобном анализируемому: многомерность восприятия текста в целом представляет возможность и данные построения толковать двояко: в компаративном значении (как седой туман...) и в значении метаморфозы, причем второе значение представляется более предпочтительным, поскольку оно согласуется с символическим толкованием как этих слов, так и с основной образной идеей стихотворения (сопоставим лексическую перекличку последнего стиха с началом второй строфы: «Всё, всё обман, седым туманом Ползет печаль угрюмых мест... → И нам, как дым, струиться надо Седым туманом в алый круг»). Таким образом, в конструкции, включающей в себя союзное сравнение и существительное в творительном падеже, соединены два, казалось

* * * * * * * * *

мико-композиционного и семантического содержания данного фрагмента — убедительный пример подчинения многих иногда разнопорядковых элементов художественной ткани стихотворения единому творческому заданию. «Согласованность» образно-семантического и структурно-морфологического «устройства» сополагаемых фрагментов текста (см., например, материал предыдущей сноски) также может быть соотнесена с отмечаемым здесь наблюдением. Все это убеждает в плодотворности исследования в творчестве Блока сходных по образной и лексико-тематической общности фрагментов текста также *и* по их композиционно-структурным параметрам.

бы, взаимоисключающих образных плана (компаративный план и план метаморфозы). Следовательно, эффект двоемирия здесь создается на тропеическом уровне в пределах замкнутого грамматического построения. Причем союзное сравнение несет представление о вещном — более или менее конкретном мире (хотя и осложненном всем предшествующим контекстом напластованиями символического характера), а конструкция с творительным превращения — о мире ирреальном.

Включение союзного сравнения в конструкцию, содержащую творительный падеж существительного со значением превращения, в поэзии Блока — один из конкретных языковых способов создания эффекта двоемирия на тропеическом уровне.

Первый этап нашего описания — рассмотрение некоторых способов «незаметного», приглушенного ввода сравнений в стихотворные тексты А. Блока,— завершим фрагментарным анализом образно-функциональной роли сравнения в стихотворении «Дали слепы, дни безгневны...» (I, 319). В данном стихотворении нас прежде всего будет интересовать фрагмент, сводящий воедино две образных интерпретации одного и того же ассоциативного импульса:

Ночью девушкам приснится,
Прилетит из туч
Конь — мгновенная зарница,
Всадник — беглый *луч*...
И, *как луч*, пройдет в прохладу
Узкого окна,
И Царевна, гостю рада,
Встанет с ложа сна...

Для нас важно обратить внимание на «перемежение» планов образного и сказочно-реального, сосредоточенное в двух лексических дублетах. Весь предыдущий контекст формирует и развивает метафорическое представление о солнечном луче, воплощенном в образе всадника: набор признаков, характеризующих всадника, дан в единой цветовой гамме: ...*В золотой парче*, *Светлых кудрей вьются пряди*, *Искры на мече*, *Белый конь*, *как цвет вишневый*... *Блещут стремена*... *На кафтан его парчевый Пролилась весна*... Как видим, образный рисунок выполнен в палитре двух красок — золотой и белой. Если

вспомнить и голубой цвет пыли в начале фрагмента, вводящего тему всадника, образное наполнение данной ассоциации, к которому подводит читателя автор, становится не только убедительным, но и, как кажется на первый взгляд, единственно возможным:

На кафтан его парчевый
Пролилась весна.
Пролилась — он сгинет в тучах,
Вспыхнет за холмом,
На зеленых встанет кручах
В блеске заревом,
Где-то перьями промашет,
Крикнет: «Берегись!»
На коне селом пропляшет,
К ночи канет ввысь...

Итак, весь ход ассоциативного развития, казалось бы, прочно устанавливает соотношения образного и реального (хотя и сказочного) планов: *солнечные блики*, *лучи*, *солнечный свет* — представляют реальный план, послуживший импульсом к образному представлению о всаднике, и, соответственно, *всадник* — метафора, образный план. Но в процитированном в начале анализа фрагменте это стройное представление разрушается: *всадник* становится субъектом сравнения (реальный план) [12], а *луч* — образом сравнения. Дальнейшее повествование снова поколеблет это соотношение, введя тему мечты, в которой образ всадника возникает как ее постоянный атрибут:

И опять в венках и росах
Запоет мечта,
Засверкает на откосах
Золото щита,
И поднимет щит девица,
И опять вдали
Всадник встанет, конь вздыбится
В голубой пыли...

Тема мечты усиливает мотив сна (сопоставим: ночью девушкам приснится... — *И опять*... запоет мечта), нереаль-

* * * * * * * * *

[12] Реальность понимаем как изложение в бытийной модальности.

ности всего происходящего, но тема всадника «в голубой пыли» перекидывает ассоциативный мост к предыдущим фрагментам, где *всадник* дан в реально сказочной модальности (Кто там скачет в позументах В голубой пыли?).

Как видим, текст на протяжении многих строф как бы двоится, представляя действие в неустойчивой, колеблющейся модальности, которую мы, употребляя в расширительном смысле термин, вводимый Д. Е. Максимовым, назвали бы поэтической модальностью.

Не будем останавливаться на других лингвопоэтических приемах, создающих постоянные микроповороты образного сюжета данного произведения. Отметим только, что перемена образного и реального (в нашем понимании) планов, происходящая с помощью сравнения и его лексического дублета, накладывается на весь образный рисунок текста, изобилующего сюжетными микроповоротами (ср. например, последовательную смену временных форм во фрагментах, предшествующих анализируемому), сложным переплетением семантических сопоставлений и перемежением различных модальностей (бытийной, компаративной и суммирующей все нюансы — поэтической модальности). И поэтому тот поворот сюжета, который происходит с помощью сравнения, композиционно не выделяется в тексте, выступая как один из приемов в ряду подобных по общей художественной функции. Стремление «уравнять» все планы, создать с помощью слова ощущение чисто зрительного перелива тонов и красок, при котором не важен отдельный тон, осуществляется путем «равнозначного» использования множества языковых приемов, буквально пронизывающих все художественное пространство стихотворения и поддерживающих друг друга. Укажем в качестве иллюстрации этого положения на «поддержку» разбираемого художественного приема ввода сравнения и его лексического дублета уже в ближайшем контексте сравнения: обратим внимание на расстановку знаков препинания — наличие запятой вместо ожидаемого «нормативного» двоеточия, устанавливающей отношения синонимичности действий, объединенных по признаку синхронности их протекания (*приснится, прилетит....*), а не по ожидаемому признаку причинно-следственной зависимости (*приснится: прилетит...*). Тем самым подчеркивается как бы равенство кажущегося и бы-

тийного планов; сон и явь выступают как равноправные параметры художественного восприятия.

Итак, видимо, можно утверждать, что в целом ряде текстов ввод сравнения происходит незаметно, без специального акцентирования. И хотя данному тропу, поддержанному лексическим дублетом, отводится существенное место в иерархии художественных приемов, его функциональная роль не выдвигается на передний план и не подчеркивается, что объясняется общим стилистическим заданием, организующим тональность текста в целом.

Теперь перейдем к анализу некоторого количества текстов, художественная организация которых подчинена иному стилистическому заданию. Обратимся к стихотворению «Не перекрестке....» (II, 8).

На перекрестке,
Где даль поставила,
В печальном веселье встречаю весну
На земле еще жесткой
Пробивается первая травка.
И в кружеве березки —
Далеко — глубоко —
Лиловые скаты оврага.
Она взманила,
Земля пустынная!
На западе, рдея от холода,
Солнце — как медный шлем воина,
Обращенного ликом печальным
К иным горизонтам,
К иным временам...
И шишак — золотое облако —
Тянет ввысь белыми перьями
Над дерзкой красою
Лохмотий вечерних моих!
И жалкие крылья мои —
Крылья вороньего пугала —
Пламенеют, *как солнечный шлем*,
Отблеском вечера...
Отблеском счастия...
И кресты — и далекие окна —
И вершины зубчатого леса —
Всё дышит ленивым
И белым размером
Весны.

Развитие основной образной темы стихотворения сосредоточено в его центральной части и контрастно оттенено предельно простым пейзажным описанием, приглушенная образность отдельных фрагментов которого не нарушает общего реалистически спокойного тона изложения [13]. Ведущая образная тема стихотворения вводится союзным срвнением, устанавливающим ассоциативную основу образа: *солнце — как медный шлем воина.* Названная тема получает четкое развитие в форме сравнения-приложения: *И шишак — золотое облако* — Тянет ввысь белыми перьями..., окончательно реализуясь в метафорическом сравнении: И жалкие крылья мои — Крылья вороньего пугала — Пламенеют, *как солнечный шлем*, Отблеском вечера... Отблеском счастия... Для целей нашего анализа важно подчеркнуть предельную ясность образного рисунка, включающего в себя параллельно с метафорически преобразованными элементами художественной структуры их денотативные соответствия. Такая стилистическая манера, при которой образно-экспрессивная функция сравнений сосредоточена на раскрытии ассоциаций, конструирующих метафорические употребления, противостоит описанному выше принципу стилистически незаметного использования экспрессии сравнения, употребленного в ряду многих других лингвопоэтических приемов, в совокупности создающих эффект «мерцания смыслов». Однако существенно не только подчеркнуть различия в типе ассоциативно-образного вхождения сравнения в текст, но и увидеть то общее в принципах организации художественного текста, что объединяет эти две стилистические манеры и создает ощущение одного и того же художественного почерка. Обратим внимание на способ развертывания образного потенциала вышеназванного сравнения и его «производных». Изначально установленное соотношение образного и реального планов (*солнце, как шлем...*) уже на следующей ступени развития образной темы разрушается — теперь образной доминантой становится слово, принадлежащее к семантическому комплексу шлема (*И шишак* — золотое облако — Тянет

* * * * * * * * *

[13] Имеем в виду следующие художественные словопреобразования: *даль поставила*; *печальное веселье* — в начале стихотворения и — *все дышит ленивым и белым размером весны* — в заключительной части.

ввысь *белыми перьями...*), а завершается эта образная тема переключением в образный план как ее денотативных, так и метафорических элементов (И жалкие крылья мои — Крылья вороньего пугала — Пламенеют, как *солнечный шлем...*). Таким образом, и в данном случае мы сталкиваемся с микроповоротами в развитии образного сюжета, с его изменчивостью, как бы перетеканием из одного колена в другое, но только выполненными отчетливо, в специально укрупненном плане. Такой эффект связан главным образом с тем, что разнообразие приемов, создающих микроповороты сюжетной линии, заключено здесь в едином лексико-тематическом содержании, несколько раз меняющем свою образно-предметную соотнесенность. В этой связи небезынтересно обратить внимание и на соположение (контактное расположение) метафорического и денотативного планов за пределами экспрессивного потенциала сравнения, что также поддерживает ведущий образный рисунок стихотворения: *И жалкие крылья мои — Крылья вороньего пугала...* Следует подчеркнуть ослабленную метафоричность соответствующего сочетания, при которой указание на реальное соответствие не приводит к нарушению стилистической цельности фрагмента.

Сосуществование, перемежение образного и денотативного планов, их равнозначность встречаем и в стихотворении, начальные строки которого приведем ниже:

Болото — глубокая впадина
Огромного ока земли.
Он плакал так долго,
Что в слезах изошло его око
И чахлой травой поросло.
Но сквозь травы и злаки
И белый пух смежённых ресниц —
Пробегает зеленая искра,
Чтобы снова погаснуть в болоте.

(II, 19)

В цитируемом стихотворении обращает внимание параллельность и равноправность развития семантических компонентов, составляющих основное содержание субъектной и предикативной части предложения, начинающего данное стихотворение; обратим внимание, как развивается его образная экспрессия в контексте произведения. Изна-

чально как будто бы получает дальнейшее развитие тема семантического комплекса ока, но тут же пресекается вводом слов тематического комплекса субъекта предложения: *око чахлой травой поросло.* Данная тема, только получив развитие, также перебивается и дополняется опять темой ока: *Но сквозь травы и злаки И белый пух смеженных ресниц...* А затем с ритмически организованной четкостью опять звучит тема субъекта — тема болота. Таким образом, реальный и образный планы не только обнаруживаются и соотносятся, но постоянно и ритмично чередуются, совместно развивая образную тему, «дешифруя» ее достаточно отчетливо и тем самым создавая характерный для поэзии Блока пульсирующий рисунок развития образа. Особенно следует подчеркнуть образно-композиционную нагрузку сочинительного союза *и*, связывающего как равноправные, существующие параллельно образный и денотативный планы (но сквозь травы и злаки *И* белый пух смеженных ресниц...). В данном случае нас интересует, в первую очередь в связи с темой статьи, еще один художественный прием, расширяющий диапазон применения анализируемого здесь способа создания укрупненного образного рисунка, подчеркивающий огромное разнообразие конкретных способов реализации определенного художественного задания (хотя, несомненно, для лингвопоэтического исследования безусловный интерес имеет и просто накопление конкретного внешне мало заметного лингвистического материала — даже на уровне служебных слов и знаков препинания — непосредственно участвующего в реализации тех или иных художественных заданий). Следующий пример, к анализу которого мы переходим, также демонстрирует еще одну конкретную реализацию художественного эффекта, характеризующего определенный тип текстов, входящих в поэтическую систему Блока. Образный рисунок метафоры-сравнения (сравнения-приложения), связанный с параллельным называнием ее денотативной основы, может накладываться на символически усложненный текст, не теряя тем не менее четкости своих ассоциативных линий:

Я буду факел мой блюсти
У входа в душный сад.
Ты будешь цвет и лист плести
Высоко вдоль оград.

Цветок — звезда в слезах росы
Сбежит ко мне с высот.
Я буду страж его красы —
Безмолвный звездочет.
Но в страстный час стена низка,
Запретный цвет любим.
По следу первого цветка
Откроешь путь другим.
Ручей цветистый потечет —
И нет числа звездам.
И я забуду строгий счет
Влекущимся цветам.

(«Я буду факел мой блюсти...», I, 246)

И здесь легко увидеть тот же тип «взаимозаменяемости» реального и образного планов при развитии образного импульса, заключенного в сравнении-приложении. Это «смешение» денотативных и образных соответствий наблюдается уже с момента ввода сравнения в текст: *Цветок-звезда в слезах росы Сбежит ко мне с высот*, где слово, относящееся к семантическому комплексу цветка, выступающему как субъект сравнения, включено в характеристику его образного соответствия (звезда в слезах росы...). Это «смешение» закреплено и в двух последних стихах данной строфы: обратим внимание на грамматическое соответствие местоимения *его* существительному мужского рода — *цветок* и на тему звездочета, также связанную с данным местоимением и в то же время представляющую семантический комплекс звезды. В дальнейшем изложении эти темы (тема цветка и тема звезды) будут чередоваться в определенной последовательности, как бы уступая место друг другу. Назовем опорные слова тем в порядке их следования в тексте: *звездочет* → *запретный цвет*, *по следу... цветка*, *ручей цветистый* [14] → *нет числа звездам* → *счет влекущимся цветам*. Чрезвычайно интересно, как сам поэт оценивал такое образное построение; в авторском экземпляре Собрания стихотворений содержится помета: «? метафора на метафоре» (I.615). Не менее показательно и прямое отражение метафорики стихотворения, написанного 4-го декабря 1902 г., во фрагменте письма, датиро-

* * * * * * * * *

[14] Обратим внимание на замену предметного значения данного корня на качественное в момент сопряжения этих тем (*цветистый*).

ванного 8-м мая 1903 г.: «Благоухание Твоих писем в том, что они — будто холодны, сначала. Потом — верность и неуклонность, какая-то вера помимо времени, вера сверх минуты, будто мгновение из жизни, а не из мгновения, жизнь: нет принуждения... И вся лень Твоей походки, «мягко-ниспадающей», призывной для избранного... Обаяние *скатывающейся звезды*, *цветка*, *сбежавшего с ограды*, которую он перерос, ракеты, «расправляющей», «располагающей» искры в ночном небе, как «располагаются» складки платья — и с таким же не то вздохом, не то трепетом и предчувствием дрожи» [15]. Сопоставление фрагментов писем и стихотворений как нельзя нагляднее иллюстрирует взаимопроникновение, сосуществование «реального» и «образного» в творческом мире поэта. При этом стоит подчеркнуть и общехудожественность столь постоянных образных ассоциаций (мы обращаем внимание на позицию соположения метафорического субъекта сравнения и его «перевода») [16]. Как уже отмечалось, такая «известность» общеязыкового ключа метафорического прочтения входит в самую суть образного замысла, при котором наличие прямого названия источника образной ассоциации вызывается прежде всего стилистическим заданием, а не необходимостью внесения ясности в текст.

Данное стихотворение объединяет с предыдущим ясность метафорических и денотативных соответствий, устанавливаемых с помощью сравнения, и наличие четких поворотов образного сюжета, постоянно меняющего источник своих ассоциаций. В таком сюжетном развитии образной темы мы видим приметы, характеризующие идиостиль поэта в целом, а именно — стремление к преодолению однотонности художественного почерка. В следующем

* * * * * * * * *

[15] Александр Блок. Письма к жене. Литературное наследство, т. 89. М., 1978, с. 126.

[16] Ср.: «Испанский лингвист Т. Рестрепо отмечал в свое время, что «затемнение метафоры порождает любопытное явление — контраметафору». Итальянский ученый Б. Мильорини связывает с контраметафорой явление, названное им взаимной метафорой... (ср. с выражением А. Блока — «метафора на метафоре».— *Е. Н.*). Например, Кальдерон говорит о звездах — как о «цветах ночи» и, наоборот, о цветах — как о «звездах дня» (*Шмелев Д. Н.* Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). Дис. на соискание учен. степени доктора филол. наук. М., 1969, с. 206).

стихотворении, подлежащем нашему анализу, ведущий стилеобразующий принцип поэтики Блока будет представлен в несколько ином лингво-художественном воплощении. Мы имеем в виду стихотворение «Гимн» (II, 151):

В пыльный город небесный кузнец прикатил
Огневой переменчивый диск.
И по улицам — словно бесчисленных пил
Смех и скрежет и визг.
Вот в окно, где спокойно текла
Пыльно-серая мгла,
Луч вонзился в прожженное сердце стекла,
Как игла.
Все испуганно пьяной толпой
Покидают могилы домов...
. . . . . .
Но небесный кузнец раздувает меха,
И свистит *раскаленный, пылающий бич.*
. . . . . .
Всем раскрывшим пред солнцем тоскливую грудь
На распутьях, в подвалах, на башнях — хвала!
Солнцу, дерзкому солнцу, пробившему путь,—
Наши гимны, и песни, и сны — без числа!...
Золотая игла!
Исполинским лучом пораженная мгла!
Опаленным, сметенным, сожженным дотла —
Хвала!

Прием реализации сравнения, т. е. самостоятельного развития его образной темы (в нашем случае: *как игла* → → *золотая игла*), распространенный на пространство всего стихотворения, выступает как образный стержень, связывающий воедино метафорические и реалистические фрагменты текста, постоянное перемежение которых и составляет художественное содержание стихотворения. Рассмотрим образно-экспрессивную функцию сравнения в этом произведении. Прежде всего отметим участие субъектной части сравнения (слова *луч*) в перемежении метафорического и бытийного планов повествования: она выполняет роль «подсказки» образного наполнения предыдущей метафоры (огневой переменчивый диск), вводя слово, относящееся к семантическому комплексу солнца. Тем самым пресекается возможность дальнейшего развития образного импульса как олицетворения, аллегории и т. д. В завершаю-

щей части стихотворения субъект сравнения — слово *луч* — также представляет реалистическую тему, сопутствующую ее метафорическому эквиваленту (*Золотая игла* — Исполинским *лучом* пораженная мгла) и выступающую непосредственно вслед за своей метафорической реализацией (а на графическом срезе — расположенную в «нижнем срезе»).

Рассмотрим теперь художественную функцию образа анализируемого сравнения (*как игла*). Данный семантический комплекс, не разрушая элементов реалистического плана, в котором выполнены картины «пригвожденных» солнечным огнем людей, вводит ассоциацию, получающую в дальнейшем свое метафорическое развитие в ряде перифрастических замен: *раскаленный пылающий бич*, *золотая игла*.

Пунктир поданных в реалистической манере деталей делает метафорическое описание еще более выпуклым и зрительно-наглядным. Как мы пытались показать, функцию такого пунктира выполняет в том числе и союзное сравнение, ограничивая, с одной стороны, развитие метафорического образа, и, с другой — подготавливая новую метафорическую тему, тему *луча* → *бича* → *иглы*.

В анализируемом стихотворении мы не усмотрели «перетекания» сюжетных линий; однако и в нем улавливается несомненная примета идиостиля Блока — пульсирующий рисунок текста, перемежающий накал образной экспрессии с ее более спокойным течением, дистантно расположенные метафорические перифразы и их денотативные соответствия. Помимо указанных назовем и образно-предметные соотношения, связанные с метафорическим употреблением в начале стихотворения, получающие «расшифровку» в его конце: В пыльный город небесный кузнец прикатил *Огневой переменчивый диск* → *Солнцу*, дерзкому солнцу, пробившему путь, наши гимны...

Такой способ чередования метафорических употреблений и их денотативных соответствий, создающих укрупненный пульсирующий рисунок текста, прослеживается и на материале стихотворений, не содержащих сопоставлений. Этот факт свидетельствует о разнообразии лексико-тематических и образно-тропеических приемов, используемых при создании данного художественного эффекта. Обратимся к фрагментарному анализу стихотворения «Ночь» (II, 48):

Маг, простерт над миром брений,
В млечной ленте — голова.
Знаки поздних поколений —
Счастье дольнего волхва.
Поднялась стезею млечной,
Осиянная — плывет.
Красный шлем остроконечный
Бороздит небесный свод.
В длинном черном одеяньи,
В сонме черных колесниц,
В бледно-фосфорном сиянье —
Ночь плывет путем цариц.
Под луной мерцают пряжки
До лица закрытых риз.
Оперлась на циркуль тяжкий,
Равнодушно смотрит вниз.

Уже первая строфа выступает как образно-морфологический контраст к заглавию, четко обрисовывающему тему стихотворения. Таким образом, «пунктир реальности», начинаясь с заглавия, прерывается метафорической темой. Вторая строфа опять восстанавливает реалистический пунктир, связывая свое содержание с заглавием: «*Поднялась* стезею млечной...» Обратим внимание на мужской род существительного, начинающего стихотворение (*маг*). На неслучайность такого контрастного построения заглавия и последующих двух строф указывают черновые варианты данного стихотворения: *К берегам страны холодной*, *В красном нимбе*, *сквозь туман Ты рекою полноводной Приплыла из дальних стран* (II, 391). Первоначальный набросок данного стихотворения, как видим, сразу вводит прямую проекцию образной темы на соответствующее заглавие (*ты приплыла*). Кроме того в некоторых изданиях А. Блок опускал первую и последнюю строфы данного стихотворения, как бы продолжая поиски нужной стилистической тональности: «Принятые Блоком приемы сокращения (и распространения) стихотворений путем простого исключения менее совершенных или потерявших для поэта значение строф дают существенные указания для понимания композиции его произведений»,— отмечает В. М. Жирмунский, связывая эту особенность поэтики Блока с «пристрастием к иррациональной композиции, основанной преимущественно на единстве лирического

настроения; пропущенная вступительная строфа стихотворения, посвященного Андрею Белому,.... начало стихотворения «Ночь»... являются примером иррациональной связи между композиционными элементами, допускающей пропуск одного из этих элементов без существенного ущерба для содержания стихотворения» [17]. Нам представляется, что в данном стихотворении пропуск указанных строф связан также с вариативностью стилистической манеры, характерной для поэтики Блока, стремившегося иногда тематически адекватное содержание передать в различной экспрессивно-стилистической тональности (этот аспект мы еще затронем при анализе стихотворений «Незнакомка» и «Вариант»).

Для представления о типе построения образного сюжета в стихотворениях, содержащих чередования метафорических образов и их реальных соответствий важно отметить образно-тематическую похожесть (почти идентичность) сопоставляемых фрагментов. Именно под этим углом зрения рассмотрим содержание первой и второй строф, обратив внимание на совпадение общего направления их образного рисунка. Сопоставим: Маг простерт *над миром* брений → *поднялась*; *В млечной ленте* → → *стезею млечной*; *голова* → красный *шлем* остроконечный. Возникает ощущение образной вариативности одной и той же темы. Эта вариативность и создает «перемежение» метафорико-символического и реалистически-денотативного планов стихотворений, для которых характерны «укрупненные», подчеркнуто наглядные извивы сюжетной линии [18].

Если первые два стиха анализируемой второй строфы поддерживают предметный план изложения, то два стиха, заканчивающие это четверостишие, опять вводят уже новый метафорический образ (*Красный шлем остроконечный* Бороздит небесный свод...), который также в свое время получит денотативное соответствие (*Под луной* мерцают пряжки До лица закрытых риз...). И тема ночи, получившая свою полную «дешифровку» в третьей строфе

* * * * * * * * *

[17] *Жирмунский В. М.* Указ. соч., с. 240, 242.

[18] Эта черта, видимо, может рассматриваться как достаточно органическое свойство поэтики Блока: «Ребенком я любил играть, А юношей — бродить, Ловить и долго развивать Одну и ту же нить» (II, 412).

(...ночь плывет путем цариц), и тема красного шлема, соотнесенного с луной в четвертой строфе, установив денотативные соответствия образов, опять теряют четкость реалистического пунктира, растворившись в символике стихотворения (Кто Ты, зельями ночными Опоившая меня? Кто Ты, Женственное имя В нимбе красного огня?).

Переплетение метафорических картин с их реальной основой создает в творчестве Блока сложный образный рисунок, в котором не всегда можно четко отделить первооснову, источник образного импульса от его художественного воплощения. Рассмотрим стихотворение «Сын и мать» (II, 108):

(1) Сын осеняется крестом.
Сын покидает отчий дом.
(2) В песнях матери оставленной
Золотая радость есть:
Только б он пришел прославленный,
Только б радость перенесть!
(3) Вот, в доспехе ослепительном,
Слышно, ходит сын во мгле,
Дух свой предал небожителям,
Сердце — матери-земле.
(4) Петухи поют к заутрене,
Ночь испуганно бежит,
Хриплый рог туманов утренних
За спиной ее трубит.
(5) Поднялись над луговинами
Кудри спутанные мхов,
Метят взорами совиными
В стаю легких облаков...
(6) Вот он, сын мой, в светлом облаке,
В шлеме утренней зари!
Сыплет он стрелами колкими
В чернолесья, в пустыри!...
(7) Веет ветер очистительный
От небесной синевы.
Сын бросает меч губительный,
Шлем снимает с головы.
(8) Точит грудь его пронзенная
Кровь и горные хвалы.
Здравствуй, даль, освобожденная
От ночной туманной мглы!

(9) В сердце матери оставленной
Золотая радость есть:
Вот он, сын мой, окровавленный!
Только б радость перенесть!
(10) Сын не забыл родную мать:
Сын воротился умирать.

Сведение образного содержания процитированного стихотворения только к уподоблению озаренного солнцем утреннего неба — кровоточащим ранам воина [19] неизбежно обедняет и даже искажает художественный смысл данного произведения, хотя, несомненно, метафорическому развитию темы зари посвящено здесь немало строф. Обратим внимание на содержание начальных и конечных двустиший, выделенных к тому же и графически, в которых звучит тема реального воина. Таким образом, первоначальное распределение денотативного (тема воина) и образного (тема зари) планов, пройдя через ряд метафорических соположений (см. 6—8 строфы), завершается той же изначальной темой воина. Однако было бы излишним упрощением воспринимать в таком ключе денотативные и образные соответствия данного стихотворения и вытекающий из них общий образный смысл произведения. Дело в том, что реалистический зачин произведения, данный к тому же в обобщенном, лишенном конкретных сведений плане, приобретает метафорико-символическое звучание, в котором узловым, фокусирующим многие ассоциативные линии, оказывается образ *матери-земли*. Так, реальная мать, проводившая сына на битву, заменяется образом, общехудожественная (и даже общеязыковая) экспрессия которого получает обновленное звучание в сопоставлении с формирующимся также из изначально реалистического употребления образом сына-утренней зари, ведущего битву с *ночной туманной мглой* (Здравствуй, даль, освобожденная От ночной туманной мглы!). Формирование такого обобщенно-метафорического образа матери опирается в тексте Блока на едва заметные языковые факторы,

* * * * * * * * *

[19] Ср.: «Зловещ горизонт и внезапен И в кровоподтеках заря, Как след незаживших царапин И кровь на ногах косаря. Нет счета небесным порезам...» — *Пастернак Б.* Ветер (Четыре отрывка о Блоке).

укрепляющие общую образно-экспрессивную канву поэтического сюжета. Обратим внимание в этом плане на изменение ракурса изложения, связанного с переключением повествования в план первого лица: *Вот он, сын мой, в светлом облаке...* Такое переключение позволяет органично развивать тему утренней зари в образе воина, борющегося с ночным мраком. С завершением развития этого образа повествование опять возвращается к изначальному объективно-повествовательному плану изложения, в который слова матери включаются отстраненно, как цитирование прямой речи (см. 9-ю строфу). Тема окровавленного сына, вызывающего в сердце матери *золотую радость*, с одной стороны, возвращает нас к метафорической трактовке образа воина, но с другой,— через лексический повтор связывает с «исходными позициями» начала стихотворения. Сопоставим: *В песнях матери оставленной Золотая радость есть*: *Только б он пришел прославленный*, *Только б радость перенесть* → *В сердце матери оставленной Золотая радость есть*: *Вот он, сын мой, окровавленный*! *Только б радость перенесть*! Так формируется еще одна возможная трактовка образного содержания стихотворения — образ окровавленного сына как галлюцинация матери, видящей его среди причудливо освещенных солнцем утренних облаков. Такую трактовку поддерживает и конечное двустишие стихотворения *Сын не забыл родную мать*: *Сын воротился умирать*, но оно же и разрушает возможность однозначной трактовки образного содержания стихотворения, поскольку приходит в противоречие с уже вошедшим в художественную ткань стихотворения образом погибшего сына-воина (см. третью строфу). Так возникают, развиваются и сходят на нет многие образные линии, ни одна из которых в изолированном, препарированном виде не может передать образного содержания данного произведения. Очевидно, что только все названные (возможно, и другие, оставшиеся за пределами проделанного анализа) темы в нерасчленимой совокупности, в их сложном переплетении могут соответствовать образному наполнению этого стихотворения. К сказанному добавим, что само название стихотворения «Сын и мать» в сопряжении с посвящением— *Моей матери* — вводит данное стихотворение в сложный символико-иносказательный план, анализировать который здесь не представляется возможным.

Полезно обратить внимание на некоторые фрагменты стихотворения в его первоначальном варианте и посмотреть, как поэт отказывается в ряде случаев от конкретизирующих деталей, мешающих органическому переплетению многих художественных интерпретаций. Сопоставим: *Вот в доспехе ослепительном, Слышно, ходит сын во мгле. Золотые небожители Держат путь свой по земле. Путь свершают очистительный,— Сына встретили во мгле* → *Вот в доспехе ослепительном, Слышно, ходит сын во мгле, Дух свой предал небожителям, Сердце — матери—земле.* В окончательную редакцию не попали строки, конкретизирующие «путь на небо». Продолжим сопоставление: *Сын не забыл родную мать: Сын воротился умирать. В сердце матери оставленной Золотая рана есть. Вон он, сын мой, окровавленный! Он принес победы весть! Умер сын мой, сын прославленный,— Только б радость перенесть!* → *В сердце матери оставленной Золотая радость есть: Вот он, сын мой, окровавленный! Только б радость перенесть! Сын не забыл родную мать: Сын воротился умирать.* Обратим внимание на замену: *золотая рана* → *золотая радость*, поддерживающую, как это уже отмечалось, метафорическую тему образа сына-воина; а также на свершенность действия в начальном фрагменте и на его продолжительность и незавершенность в окончательном тексте: *Умер сын мой, сын прославленный* → *Сын воротился умирать* (анализ данного фрагмента см. выше).

Завершая анализ стихотворения, подчеркнем, что сами по себе элементы денотативной и образной основы стихотворения предельно ясны; они составляют контрастный по четкости образного рисунка фон, на который проецируются обобщенно-метафорические и символические ассоциации стихотворения.

Для художественного почерка Блока характерно и только вкрапление отдельных прямо названных элементов предметного плана, которые так и остаются пунктиром реального мира, сосуществуя с элементами образной системы произведения. Так, например, организована в стихотворении «Угар» (II, 112) следующая строфа:

Положи венок багряный
Из удушливых углей
В завитки его кудрей:

Пусть он грезит в час румяный,
Что на нем — венец царей...

Тема угара, вынесенная и в заглавие стихотворения, получает здесь конкретное воплощение, сосуществуя рядом с образной темой сказочных дев, образно-символически раскрывающих ту же тему угара (Заплетаем, расплетаем Нити дьявольской Судьбы....). Обратим внимание, как реалистическая тема угара — указание на раскаленные удушливые угли — воспринимается разъединенно с темой волшебно-символических действий: источник угара — тлеющие угли — в действительности нельзя положить в волосы спящего ребенка; с другой стороны, общий тон иносказания, сказочной символики, в котором выдержано стихотворение, мог бы подсказать иное, соответствующее ему аллегорическое обозначение данной реалии, а не прямое, контрастирующее с ним указание на действительный источник угара. Но именно в таком контрастном сосуществовании реальных, прямо названных денотативных соответствий параллельно с их метафорическим (или символическим) воплощением и заключается характерная примета творческого почерка поэта. Огромное разнообразие «комбинаций» этих, казалось бы, взаимоисключающих типов художественного восприятия действительности и создает тот укрупненный не повторяющийся в конкретной реализации вариант «пульсирующего» и постоянно видоизменяющегося образного почерка, который составляет одну из существенных характеристик идиостиля Блока.

Мы описали несколько приемов использования пунктира реалистических вкраплений в пределах конкретных стихотворных произведений, противопоставив их другому типу организации художественных текстов, в которых ощущение «пульсации» образного сюжета, его внутренней переменчивости достигается микроповоротами образного сюжета, выполненными предельно завуалированно и неброско. Но можно указать и на оппозицию, взятую в еще более обобщенном плане: в творчестве Блока произведения, выполненные в метафорической или символической манере, чередуются с произведениями чисто реалистического плана. (См., например, стихотворения «Ангел-Хранитель», «Ты можешь по траве зеленой...», «Девушке», «Митинг», «Сытые», «К вечеру вышло тихое солнце...», «Ночь. Город угомонился....», «Окна во двор»

и многие другие) [20]. В творчестве Блока не трудно встретить случаи практически контактного расположения стихотворений, посвященных одной теме, но выполненных в разной манере. В качестве примера (уже без анализа) назовем стихотворения «Ночь. Город угомонился...» (октябрь 1906 г.) и «Я в четырех стенах — убитый...» (октябрь 1906 г.), помещенных во втором томе собрания сочинений непосредственно одно за другим. Активное использование Блоком в своем творчестве различных творческих манер можно увидеть при сопоставлении двух стихотворений, одно из которых является вариантом другого. Мы имеем в виду «Незнакомку» (24 апреля 1906 г.) и «Там дамы щеголяют модами...» (апрель 1906 — 28 апреля 1911 г.). Показательно, что в публикации «Собр. стих.» П (1912) А. Блок включил и это второе стихотворение, озаглавив его «Незнакомка (Вариант)» (I, 429). Основное отличие этих стихотворений, объединенных общностью темы, при впечатляющем количестве лексических и образных совпадений (над скукой загородных дач → над скукой дач; смотрю за темную вуаль → сквозит вуаль, покрытый мушками; дыша духами и туманами, Она садится у окна. И веют древними поверьями Ее упругие шелка, И шляпа с траурными перьями → Вздыхая древними поверьями, Шелками черными шумна, Под шлемом с траурными перьями...) — в способе ввода в текст образа Незнакомки. В тексте основного стихотворения почти все бытовые аксессуары явно сниженного плана сосредоточены в начальных строфах стихотворения и служат стилистически контрастным фоном, оттеняющим появление Незнакомки: «быт непосредственно переходит в мечту» [21]. Сам образ Незнакомки вводится в текст вне прямых контактов с лирическим героем и окружающим его миром. Как видение, как сон (Иль это только снится мне?), проходит Незнакомка, не соприкасаясь с миром «пошлости и прозы». Возникнув в туманном окне, *дыша духами и туманами*, она так и остается для лирического героя символом «очарованной дали». Вторая часть стихотворения оказывается образно и стилистически противопоставленной первой.

* * * * * * * * *

[20] Здесь указаны стихотворения из второго тома. Многие из проанализированных выше произведений, выполненных в иной стилистической манере, также взяты из данного тома.

[21] *Гинзбург Л.* О лирике, с. 279.

Иную структуру наблюдаем в Варианте данного стихотворения. Его начало выдержано в более нейтральном стилистическом тоне. При общности многих характерологических деталей (над скукой дач; дамы щеголяют модами, всякий лицеист остер...) их общая группировка, формирующая точку зрения на них, иная. Укажем на упоминание среди прочих деталей дачного быта *озер*, хотя и *запыленных, но солнечных и на алые персты недостижимой зари* (сопоставим с такими же по тематической отнесенности соответствиями основного стихотворения: *над озером... раздается женский визг*, *А в небе*, ко всему приученный, *Бессмысленно кривится диск*). Можно сказать, что стилистику Незнакомки формирует контраст двух частей стихотворения, в то время как в Варианте этот контраст рассредоточен и в микро-дозах растворен во всем стихотворении. Назовем эти контрастные импульсы в порядке их следования в тексте стихотворения: *над пылью солнечных озер*; *над запыленными вокзалами недостижимая заря*; *она* (незнакомка) *бесстыдно упоительна И унизительно горда*; *вздыхая древними поверьями... И ты вином оглушена? средь этой пошлости таинственной...* Этот контраст проникает и в формирование образа Незнакомки:

Там, где скучаю так мучительно,
Ко мне приходит иногда
Она — бесстыдно упоительна
И унизительно горда.

Сопоставим со способом ввода в текст образа Незнакомки в основном стихотворении, где прием контраста отделяет этот образ даже от развивающейся в стихотворении той же темы: гуляют *с дамами* испытанные остряки → раздается *женский визг* → *девичий стан*, шелками схваченный, в туманном движется окне... Существенна в этом сопоставлении и позиция лирического героя. Если в основном стихотворении он только наблюдатель, то в Варианте лирический герой соположен образу Незнакомки (*Ко мне* приходит иногда...; под шлемом с траурными перьями *и ты* вином оглушена?...).

Образ Незнакомки Варианта более земной, вырастающий из вполне реального женского облика, обладающего рядом характерологических деталей:

За толстыми пивными кружками,
За сном привычной суеты

Сквозит вуаль, покрытый мушками,
Глаза и мелкие черты.

Итак, в этом стихотворении употреблен иной, более «заметный» способ формирования исходного образа Незнакомки.

Рассматривая названное стихотворение как вариант, Блок подчеркнул предпочтительность художественной манеры основного стихотворения; однако, оставив данное стихотворение в собрании сочинений и, что для нас наиболее существенно, сняв подчеркивающее образно-смысловую зависимость заглавие, поэт подтвердил закономерность равноправного существования в его художественной системе произведений, главное отличие которых состоит в способах интерпретации общего художественного содержания.

В качестве контрастирующего примера иной направленности художественного почерка, назовем, не вдаваясь в анализ, художественную систему Б. Пастернака, которого в первую очередь привлекает вариативность *содержания* тематически идентичных стихотворений. Напомним в этой связи его цикл «Тема с вариациями», в котором стихотворная «Тема» Пушкина сопровождается рядом вариаций, отличающихся друг от друга не столько способами их воплощения, сколько конкретным материалом их ассоциативно-образного исполнения.

Подведем некоторые итоги сказанному.

Подобно тому, как в огромном количестве стихотворений А. Блока отмечается «мерцающий» стиль, в каждом конкретном случае получающий свое индивидуальное языковое выражение,— что мы пытались показать фрагментарным анализом некоторых стихотворений, так и в творчестве поэта в целом можно усмотреть своеобразное чередование, смену стилистических манер, характерных для группы текстов. В данном случае каждый отдельный текст, взятый как структурная единица, выступает как один из поворотов образного сюжета «романа в стихах», как назвал свое поэтическое творчество сам поэт.

Опыт лингвистического толкования стихотворения А. Блока «Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь» (из цикла «Кармен»)

*

О. П. Ермакова

10

Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь.
Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет,
Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь.
Вот почему я — твой поклонник и поэт!

Здесь — страшная печать отверженности женской
За прелесть дивную — постичь ее нет сил.
Там — дикий сплав миров, где часть души вселенской
Рыдает, исходя гармонией светил.

Вот — мой восторг, мой страх в тот вечер в темном зале!
Вот, бедная, зачем тревожусь за тебя!
Вот чьи глаза меня так странно провожали,
Еще не угадав, не зная... не любя!

Сама себе закон — летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе — лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!

И в зареве его — твоя безумна младость...
Всё — музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучит печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен.

К этому стихотворению относится заметка в записной книжке Блока: «Важные стихи». Важность эта заключалась для Блока, видимо, не только в том, что это стихотворение раскрывает наиболее существенные черты героини всего цикла «Кармен», но, устанавливая источник духовной близости Кармен и лирического героя, является поэтическим откровением, выражением творческой сущности души самого поэта.

Стихотворение начинается строкой-предложением, которое содержит ответ на вопрос, скрытый для читателя, он в мыслях поэта, его лирического героя (условно в дальнейшем будем говорить — поэт: здесь, кажется, как нигде, их можно отождествить). Несколько неожиданно звучит второй стих — *так вот что...* Это не совсем прямой вывод из содержания первого предложения, хотя видимость этого на первый взгляд возникает: влекло сквозь бездну грустных лет, разумеется, не то, что «никогда моей....» и т. д. *Так вот....* вывод не из того, что только что высказано, а из того, что будет высказано. Не то влекло..., что она ничьей не будет [1], а та основная особенность ее индивидуальности, из-за которой она не может быть полностью чьей-то.

Отсутствие прямой связи между двумя первыми предложениями первой строфы выражается и формой второго предложения. *Так вот что так влекло* лишено словесно выраженного логического субъекта (меня, тебя) и оставляет возможность предполагать и меня, и тебя, что особенно поддерживается дальше формой обобщенно-личной — *не избудешь* — модальное значение которой одинаково допускает отнесенность к «я» и к «ты» (особенно в сравнении со следующим отчетливым «я» — четвертой строки).

Эта возможность предположения двух субъектов усиливается и дважды повторенным с небольшим варьированием — *сквозь бездну грустных лет* [2] — *сквозь бездну дней пустых.* Оба употребления имеют одинаково большую значимость — одно заканчивает строку, попадая под рифму, другое — выдвинуто в начало следующей строки.

Раскрытие индивидуальности Кармен и, следовательно, объяснение «Вот почему...» (мы еще не знаем, почему) начинается во второй строфе, но прерывается. Третья строфа не является полным логическим продолжением ха-

* * * * * * * * *

[1] Если предположить отношения прямой обусловленности между первыми двумя высказываниями первой строфы (первое — причина, второе — следствие, вывод), то возникает смысл: привлекала твоя недоступность.

[2] Располагая рядом прилагательное *грустных* со словом *бездна*, поэт как бы снимает возможность чисто количественного значения с его разговорной окраской — сочетание воспринимается как *бездна грусти*, где количественное лишь чуть просвечивает. *Сквозь бездну дней пустых*, несмотря на другой порядок слов, сохраняет в силу инерции такое же значение.

рактеристики Кармен. Из третьей строфы мы узнаем, что особенности индивидуальности Кармен, раскрытые во второй строфе, являются причиной, источником восторга и тревоги поэта. Но это еще не ответ на главный вопрос — «почему...». Четвертая и пятая строфы заканчивают характеристику творческой личности Кармен. И только в них содержится в полной мере объяснение того, «что так влекло...».

Стихотворение содержит стройную систему мыслей. В ней есть исходное положение, аргументы, вывод. Очень грубо, очень упрощенно (только как прием в анализе) эту систему можно было бы передать так: Ты не можешь полностью отдаться любви, потому что все в реальном мире для тебя существует лишь относительно: только как материал для творчества. Для тебя реально только художественное, музыкальное восприятие мира, но именно это роднит нас с тобой, так как и мне это свойственно, и именно это привлекает меня к тебе и потому... Как видим, стихотворение не представляет собой выражение мыслей в той последовательности, которая отражала бы их логическую связь. В ней отражена логика эмоций поэта.

В столкновении логики мыслей и логики чувств, отраженном в композиции — первая основа эмоциональной напряженности стихотворения. Другая основа ее — в противоречии разговорно-интимной интонации, создаваемой синтаксисом предложения и порядком слов,— и некоторой возвышенности, «важности» (в силу освященности традицией) лексики словосочетаний.

Ср., с одной стороны,— *нет*, *никогда моей... так вот...*, *вот почему я...*, *я сам такой...*; и, с другой,— *младость*, *не ведая*, *бездна грустных лет*, *бремя дней*, *печать отверженности* и т. д.

Некоторые комментарии ко второй строфе.

Прежде всего обращает на себя внимание смысловое (подчеркнутое одинаковым синтаксическим положением) сопоставление *здесь* и *там*: оба слова вынесены в начало однотипных по своей структуре и словорасположению предложений: *здесь — страшная печать отверженности*, *там — дикий сплав миров*.... Дальше параллелизм структур нарушается [3]. Оба слова таким образом получают

* * * * * * * * *

[3] См. об этом: *Шмелев Д. Н.* Об асимметричном параллелизме в поэтической речи.— РЯШ, 1970, № 5.

одинаково большую значимость, равноправны в сопоставлении. Смысл сопоставления *здесь* и *там* раскрывается отчасти за пределами этого текста. Выделенное *там* возвращает читателя к шестому стихотворению цикла «Кармен», где *там* значит «на сцене» в сопоставлении с *в партере* как «не на сцене». *В партере ночь....* Ср.: А *там*, под круглой лампой, *там* уже замолкла сегидилья; А *там*: уйдем, уйдем от жизни, уйдем от этой грустной жизни! кричит погибший человек (Сердитый взор бесцветных глаз).

В анализируемом тексте смысловое сопоставление *здесь* и *там* носит гораздо более сложный характер. Это не сопоставление пространственных категорий далекое — близкое. Начало и конец строк, содержащих *здесь* и *там*, представляют собой определенное смысловое соответствие: слову *здесь*, начинающему строку, в конце соответствует слово *женской*; слову *там* — *вселенской*. Эти два слова связаны рифмой. Сопоставление, принимая характер: «в реальной жизни, в индивидуальной женской судьбе» и «в искусстве, вне единичной реальной жизни», раскрывается и как единство. *Здесь* и *там*—лишь две стороны сущности лирической героини стихотворения. Единство *здесь* и *там* выражается не только семантически объединяющей рифмой, но и синтаксическим параллелизмом. Структура первой строки как бы дважды отражается в третьей, теряя при этом то первую, то последнюю часть.

I. Страшная печать отверженности (женской)
III. 1-я часть. Дикий сплав миров
I. (Страшная) печать отверженности женской
III. 2-я часть. Часть души вселенской.

Это сходство в различии и различие в сходстве подчеркивает основную мысль строфы: и «здесь», и «там» трагичны.

В связи с анализом этой строфы отметим своеобразие употребления Блоком сочетания *дивная прелесть*. Это привычно поэтическое сочетание слов, почти банальное, встречающееся во многих романсах и т. п. [4] Ю. Тынянов был прав, когда писал о Блоке: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность: слегка поднов-

* * * * * * * * *

[4] «Дивная прелесть испанки».

ленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание эмоциональности в сторону предметности. Поэтому в ряде символов Блок не избегает чисто аллегорических образов, символов, давно застывших, метафор уже языковых, ходовых...» [5]. В данном случае мы имеем в виду просто примелькавшийся эпитет. Ср. также только в этом цикле: *жемчужный ряд зубов*, *золото кудрей*, *сладкая надежда*, *родимый край* и др.

Однако, благодаря различным приемам включения этих сочетаний в смысловой и эмоциональный контекст, они чаще всего воспринимаются как свежие. Ср., например, один из излюбленных приемов Блока — расчленение определяемого и определения повторяющимся перед каждой частью местоименным определителем: Ты холод, *мой холод*, *мой зимний* (Заклятие огнем и мраком, 8); И вижу в снах *твой образ*, *твой прекрасный* (Когда замрут отчаянье и злоба); *Твой стан*, *твой огневой* (Кармен, 9) [6]. Сочетание *за прелесть дивную* Блок не только не боится включить в строфу, где говорится об особенной, непостижимо и неповторимо прекрасной женщине, но выносит в начало строки, делает синтаксически обособленным: перенесение на другую строчку ставит эту конструкцию в положение детерминанта, разъясняемого следующей частью строки — *постичь ее нет сил*. Разъяснение высветляет этимологическое (не оценочное) значение слова *дивный*, да и необычность положения в причинной конструкции придает этому сочетанию особую выразительность. Причинное значение конструкции несколько ослабляет атрибутивную связь, дает какое-то расчленение (конечно, и за счет постпозиции определения; ср.: *любила за ум редкий*, *за обаяние человеческое* — причинная связь предлога с существительным сильнее атрибутивной — прилагательного с существительным).

В стертых выражениях мы не замечаем ни их внутренней формы, ни звуковой выразительности. Блок заставляет

* * * * * * * * *

[5] *Тынянов Ю.* Проблемы стихотворного языка. М., 1965, с. 254—255.

[6] Разумеется, это не прием приглушения банальности. Речь идет только о том, что индивидуальное расположение частей определенной синтагмы, необычный повтор индивидуализирует и довольно стандартное определение внутри этой синтагмы.

вслушаться в музыкальность слова *прелесть* и вдуматься в значение слова *дивный* — снова увидеть там *диво*.

Наиболее важна для понимания всего идейного смысла стихотворения пятая строфа. В ней объяснение родственности поэта и Кармен и причин одиночества, на которое обречены оба.

Некоторые комментарии к пятой строфе.

Вряд ли нужно оговаривать предикативность (не атрибутивность) употребления прилагательного *безумна*. Не говоря уже о том, что для Блока атрибутивное употребление краткого прилагательного вообще не характерно [7], атрибутивное истолкование формы *безумна* отнимает у нее всю силу утверждения, очень важную для строфы в целом. Для предикативного употребления прилагательного его положение между определением и определяемым очень необычно, вне стихотворной речи крайне редко. Своеобразие предикативного употребления прилагательного в этой строфе заключается и в том, что его формальное подлежащее — *младость* не является семантически весомым. Оно встречается в традиционной пушкинской рифме *младость — радость*. По наблюдениям Ю. Тынянова, при прочих рифменных связях семантически деформируется главным образом первый член. Ослабляется его семантическая сила [8]. В анализируемой строке сочетание *твоя младость* семантически равно «ты». *Младость*, не имея полноты смысла, как бы лишь отдает предметность слову *твоя*.

Утверждение *твоя безумна младость*, где первый и третий члены вместе значат «ты», соответствует в четвертой строчке *я сам такой*. Этот обрамляющий параллелизм настойчиво подчеркивает одинаковую отнесенность содержания второй и третьей строк к Кармен и к самому поэту. Предикативность *безумна* чрезвычайно важна и как лексическое обозначение ирреальной модальности для утверждения во второй строке — *Все музыка и свет: нет счастья, нет измен*. Это утверждение отражает не объективно существующее положение вещей, которое подвластно здравому смыслу. *Все музыка и свет*: — «все в реальном мире — лишь материал для творчества» — это с точки

* * * * * * * * *

[7] Случаи стилизации типа *мила друга* у Блока тоже нечасты.
[8] *Тынянов Ю.* Указ. соч., с. 163.

зрения того «безумия», которое равно присуще поэту и Кармен.

В этой связи заметим, что слово *одной* в третьей строке, на наш взгляд, может быть истолковано лишь в ограничительном значении: «Только мелодией звучат печаль и радость». По-видимому, существует другое понимание: В. Аксенов читает эту строфу с ударением на слове *одной*, следовательно, со значением «одинаковой, однообразной». С нашим толкованием этой строфы и всего стихотворения в целом это несовместимо.

Стихотворение Блока почти в каждой строфе содержит какую-то примету языка Пушкина (или языка его времени, более всего связываемого нами с творчеством самого Пушкина): значения отдельных слов, определенные словосочетания, рифмы.

Поэт в значении «певец», «воспеватель». Ср. у Пушкина: Талантов обожатель страстный, я прежде был ее поэт (Катенину); От самых первых дней поклонник и певец И пламенных пиров и пламенной Киприды (Клеопатра). У Блока: Вот почему я твой поклонник и поэт.

Метонимическое употребление слова *младость*. Ср. у Пушкина: Нас было двое: брат и я. Росли мы вместе; Нашу *младость* Вскормила чуждая семья... (Братья-разбойники). В строках — Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет, Сквозь бездну дней пустых, чье бремя не избудешь...— легко восстанавливается сочетание *бремя грустных лет* (и бремя дней пустых). Ср. у Пушкина — Но бремя поздних лет тягчит бесстыдника седого (Руслан и Людмила).

Ритмический рисунок стихотворения Блока также отчетливо пушкинский;

> Так вот что так влекло сквозь бездну грустных лет
> Так вот кого любил я пламенной душой.
>
> (*Пушкин.* «Под небом голубым...»)

Наиболее выразительным показателем присутствия «духа» Пушкина в стихотворении Блока является пушкинская рифма *младость—радость*. Из всех устойчивых рифм, встречающихся у Блока (*крови—любви*, *даль—печаль* и др.), эта — «самая пушкинская». Это рифма-цитата. Она непременно вызывает соответствующие ассоциации.

Известно, что рифмы и другие приметы поэтического языка первой половины XIX в. не редки у Блока. И все

же представляется особенно значительным, что Пушкин цитируется в самой важной строфе стихотворения, содержащей откровение поэта. «Тень» Пушкина, с одной стороны, вносит ореол особенной серьезности в отношение поэта к высказываемому, как бы освящает все сказанное , и, с другой стороны, делая Пушкина сопричастным главной мысли Блока, выражает идею вечности того поэтического, художественного миропонимания, о котором говорит Блок в этом стихотворении [9].

В четвертой строфе стихотворения встречается еще одна рифма «с прочными связями» (выражение Ю. Тынянова), но эта прочность рифменных связей ограничена данным циклом: *измен — Кармен* (в цикле она четыре раза). Эта рифма в последний раз напоминает об основной теме сценической оперной Кармен (рифма и семантическая) и несет на себе груз всех контекстов, в которых встречается слово *измена*: *музыка тайных измен* (7-е), *... в очах, где грусть измен, за грустью всех измен* (9-е). Последнее употребление наиболее емко. Оно позволяет осмыслить измены «во всех измерениях»: «измен тебе» (тебе изменяют), «измен твоих» (ты изменяешь — кому-то, чему-то, самому себе) — от всех измен грустно. *Нет измен* в последнем четверостишии, поддержанное рифмой, включает в себя и неназванное слово *грусть*. Отсюда становится возможным семантическое сопоставление *счастье — измены*, как аналогичное *печаль — радость*. Если *печаль* и *радость* — внепоэтические антонимы, то *счастье — измены* антонимически звучат в условиях этого поэтического текста.

Как и другие стихи Блока, это стихотворение очень музыкально. Не вдаваясь в подробное рассмотрение блоковских принципов звуковой выразительности, сделаем лишь некоторые наблюдения.

Мелодическое звучание слов в этом стихотворении чаще

* * * * * * * * *

[9] В дневниках Блока примерно в то время, когда пишется цикл «Кармен», встречается запись, посвященная Пушкину: «...Может быть, Пушкин бесконечно более одинок и «убийственен» (Мережковский), чем Тютчев. Перед Пушкиным открыта вся душа — начало и конец душевного движения. Все до ужаса ясно, как линии на руке под микроскопом. Не таинственно как будто, а, может быть, зато по-другому, по-«самоубийственному» таинственно» (10 декабря 1913 — 9 января 1914).

всего лишь аккомпанемент к их семантике (имеется в виду не только смысл отдельных слов, но и целой строки, строфы и т.д.). Это «музыкальное сопровождение» наиболее, на наш взгляд, выразительно в последней строфе. Мелодически переливаются сонорные в сочетании с разными гласными, подчеркивая смысл строки — *мелодией одной звучат печаль и радость*: *м е-ло-но-ли-ра*.

В этом стихотворении используется Блоком так называемый прием начальных аккордов:

Вот — ...
Вот, бедная...
Вот чьи...

Повторяющееся *вот* объединяет эти три строчки, соотносительные по смыслу, и общей минорной тональностью звучания. Паузы разной длительности в каждой из трех строк после *вот* разнообразят это звучание в пределах общей тональности.

Этот прием «аккордов» довольно часто встречается у Блока в связи с вынесением в начало каждой (или почти каждой) стихотворной строки короткого указательного или модального слова: *это*, *вот*, *да* , *нет* и др. Нередко это бывает связано с синтаксическим параллелизмом и всегда со смысловым.

О, да, любовь вольна, как птица,
Да, все равно — я твой!
Да, все равно мне будет сниться
Твой стан, твой огневой!

(«Кармен», 9);

Это — я помню неясно,
Это — отрывок случайный,
Это — из жизни другой мне
Жалобный ветер напел...

(«Было то в темных Карпатах»)

В пределах одной строфы у Блока бывает не один, а два начальных аккорда:

Нет, не вьются там по ветру чубы,
Не пестреют в степях бунчуки...
Там чернеют фабричные трубы,
Там заводские стонут гудки

(«Новая Америка»)

Звуковой образ Кармен строится на использовании сонорных согласных, главным образом тех, которые входят в состав имени героини — *р* и *м*. Особенно отчетливо это выражено в девятом стихотворении цикла. Ср.:

За бурей жизни, за тревогой,
За грустью всех измен,—
Пусть эта мысль предстанет строгой,
Простой и белой, как дорога,
Как дальний путь, Кармен!

Характерно, что здесь мало пения плавного *л*. Певучесть иного рода более соответствует звуковому образу Кармен, в котором отражается ее сущность. Это соответствие звукового образа некоторым чертам сущности предмета было давно намечено в русской поэтической звукописи [10].

* * * * * * * * *

[10] Пушкин писал П. А. Вяземскому по поводу строчек его «Водопада», «*Вла Вла* звуки музыкальные, но можно ли, например, сказать о молнии *властительница небесного огня*? Водопад сам состоит из влаги, как молния сама огонь. Перемени как-нибудь, валяй его с каких-нибудь *стремнин*, *вершин* и тому подобное» (14 и 15 августа 1825 г.). Выбор слов здесь, конечно, объясняется для Пушкина и самим образом водопада: звучание *р* — *т* ближе ему, чем мягкая певучесть *вла*.

«Седое утро» А. Блока

(Композиционно-стилистическая структура текста)

*

Л. И. Еремина

Каждое стихотворение А. Блока выступает как замкнутая структура, объединяющая конкретный художественный текст — образно-речевое целое. И в то же время — перед нами одно звено в общей образной системе всего поэтического наследия поэта. Известно, что сам А. Блок видел в своем поэтическом творчестве не собрание произведений, а одно произведение — «роман в стихах», где циклы — это главы, в составе которых отдельные стихотворения — частные эпизоды в общей цепи повествования. По свидетельству Н. А. Павлович, книги стихов, говорил А. Блок, это дневник, в «котором бог мне позволил высказаться стихами». Вот эту органическую связь, объединяющую всю лирику, следует учитывать в анализе конкретных произведений, видя в них одно звено в составе *целого* в *образной системе* А. Блока.

Сквозные образы, темы, мотивы не просто объединяют все его творчество, но за каждым образом стоят все его «употребления-существования», реализации в других текстах. Поэтому-то каждый ключевой образ обладает широким кругом ассоциативных связей, расширяющих и углубляющих его конситуативное значение.

Стихотворение «Седое утро» А. Блока входит в цикл «Арфы и скрипки» (1908—1916), в рукописях оно называлось «Разлука». Я ограничиваю свою задачу двумя вопросами: I «Седое утро» как образно-речевое целое; II «Седое утро» Блока в образных и тематических связях, соотносящих его с текстом стихотворения Тургенева «В дороге».

За пределами работы сознательно оставляются все тонкости ритмо-мелодической структуры текста как поэтического произведения (ритмика, строфика, ритмическая и строфическая композиция, фоника и т. п.).

«Седое утро» А. Блока имеет биографическую основу. В. Н. Орлов высказал предположение, что вся история, рассказанная в поэтической форме, имеет реальное соответствие — встречу с цыганами в июле 1911 г. Сам этот эпизод нашел отражение в «Записных книжках» поэта, в письмах к матери (А. А. Кублицкой-Пиоттух) и к В. А. Пясту (Пестовскому). Вот эти записи; в письме к матери от 5 июля 1911 г.: «В субботу я поехал в Парголово, но не доехал, остался в Озерках на цыганском концерте, почувствовав, что здесь — судьба. И действительно, оказалось так. Цыганка, которая пела о множестве миров, потом говорила мне необыкновенные вещи, потом — под проливным дождем в сумерках ночи на платформе — сверкнула длинными пальцами в броне из острых колец, а вчера обернулась кровавой зарей («стихотворение»)». В письме В. А. Пясту 3 июля 1911 г.: «...Вдруг увидал афишу в Озерках: цыганский концерт. /.../ И действительно: они пели бог знает что, совершенно разодрали сердце; а ночью в Петербурге под проливным дождем на платформе та цыганка, в которой, собственно, и было все дело, дала мне поцеловать руку — смуглую с длинными пальцами — всю в броне из колючих колец /.../ посмотрел в глаза цыганке и поплелся домой...» Этот же эпизод нашел место и в «Записных книжках» Блока: «3 июля Петербург. Вчера в сумерках ночи под дождем на приморском вокзале цыганка дала мне поцеловать свои длинные пальцы, покрытые кольцами. Страшный мир. Но быть с тобой странно и сладко...»

Эпиграф «Утро туманное, утро седое...», в котором обычно усматривают роль «указательного перста», соотносит «Седое утро» А. Блока со стихотворением И. С. Тургенева «В дороге...»

I. Реальное время и так называемое *романное время* всегда определенным образом соотносятся. Реальный эпизод, изображенный в стихотворении «Седое утро»,— минимальный временной отрезок, «момент прощания». Женщина сказала, расставаясь, «до свидания...», лирический герой (он же — рассказчик) поцеловал ей на прощанье руку — и все. В поэтической опосредованной форме перед нами *растянутое время*, весь эпизод дан в переживании, включающем обширный ряд ассоциативных связей. Настоящее («момент разлуки», и по убеждению лирического героя, разлуки навсегда «... ведь нам уж не встречаться

боле...») представлено на фоне прошлого, в постоянном соотнесении *ночь//утро*. Лирический герой выступает одновременно и как участник непосредственного «сценического действия» и как «наблюдатель со стороны». Именно поэтому фиксируется не только сказанное слово, но и размышления (внутренняя речь), отношения представлены и выявлены с большей определенностью на уровне взгляда, жеста, позы, т. е. неречевых средств общения. «Седое утро» воспроизводит сложную систему диалога как особую форму композиционно-стилистической структуры. Заговорив о *системе диалога*, я должна показать основные вехи этой системности. Диалогическая речь обладает целым рядом характерных особенностей, в частности она предполагает:

1) обязательную направленность, адресованность реплики;

2) закрепленность реплики за говорящим, за субъектом речи;

3) соответствующее графическое и композиционное оформление диалогического текста (разделение «на голоса» в тексте, внутренние кавычки, тире и др. знаки, отделяющие реплики друг от друга);

4) предполагается тематическая объединенность в какое-то «содержательное целое» всех реплик каждого участника диалога (так как говорящий, в процессе общения на уровне звучащей речи, реализует свою «речевую программу»);

5) все реплики, составляющие диалог, укладываются в вопросно-ответную форму, то есть находятся в определенной структурной и семантической взаимосвязи;

6) между звучащей (открытой) речью и внутренней (размышлениями про себя) могут быть очень сложные отношения (в особенности в том случае, когда язык выполняет «функцию лжи»);

7) диалог как системная речь учитывает не только ближайший смысл звучащих слов, но и жест, позу, взгляд, тон, интонацию и т. п.;

8) каждый «говорящий», участник диалога ориентируется не только на сказанное слово, но и на потенциальное слово, на мыслительную и эмоциональную сферу собеседника, и прежде всего — на его «противослово» (М. Бахтин);

9) диалогическая речь служит средством выражения

связей и взаимоотношений ряда: *субъект речи // объект речи // адресат речи.* В каждой частной реализации присутствуют не все характеризующие диалог особенности, но общая картина системности сохраняется.

В стихотворении «Седое утро» мы находим достаточно сложную, психологически мотивированную систему диалога. Структура диалогической речи в поэзии может быть представлена с сохранением всех основных черт открыто звучащей речи (например, такой диалог мы находим в стихотворении «Герой» А. С. Пушкина, а в стихотворении «Каменщик» В. Я. Брюсова диалог дан с разделением на голоса, но без обозначения участников диалога). В творческом наследии А. Блока есть самые разнообразные типы диалога (см. например «Посещение»; «Анне Ахматовой»; «Пристал ко мне нищий дурак...» и многие другие).

В стихотворении А. Блока «Седое утро» перед нами раскрывается система диалога, реализованная в поэтическом тексте. В конситуативном сближении с прозаическим повествованием кроется источник «говорной» (Т. Сильман) интонационной структуры «Седого утра». Обратимся к анализу текста:

Седое утро

Утро туманное, утро седое...
И. Тургенев

1. Утреет. С богом! По домам!
2. Позвякивают колокольцы.
3. Ты хладно жмешь к моим губам
4. Свои серебряные кольцы,
5. И я — который раз подряд —
6. Целую кольцы, а не руки...
7. В плече, откинутом назад,—
8. Задор свободы и разлуки,
9. Но, еле видная за мглой,
10. За дождевою, за докучной...
11. И взгляд — как уголь под золой,
12. И голос утренний и скучный...
13. Нет, жизнь и счастье до утра
14. Я находил не в этом взгляде!
15. Не этот голос пел вчера
16. С гитарой вместе на эстраде!...
17. Как мальчик, шаркнула; поклон

18. Отвешивает... «До свиданья...»
19. И звякнул о браслет жетон
20. (Какое-то воспоминанье)...
21. Я молча на нее гляжу,
22. Сжимаю пальцы ей до боли...
23. Ведь нам уж не встречаться боле...
24. Что ж на прощанье ей скажу?...
25. «Прощай, возьми еще колечко.
26. Оденешь рученьку свою
27. И смуглое свое сердечко
28. В серебряную чешую...
29. Лети, как пролетала, тая,
30. Ночь огневая, ночь былая...
31. Ты, время, память притуши,
32. А путь снежком запороши». (29 ноября 1913)

В словосочетании «Седое утро», вынесенном в заголовок, живо ощущается влияние эпиграфа: «*Утро туманное, утро седое...*» В этом стихе *седой* — ‘сумрачный, мутно-белесый, мутно-белый’ — это одно из ближайших значений слова. Нужно заметить, что *седой* в обозначении цвета, одного из оттенков серого, может быть отнесено в группу общеязыковых [1] цветовых прилагательных, образность которых создается конситуативно. В значении — ‘серебристо-белый или сизо-белый’ — *седой* выступал как цветовое обозначение в русском языке.

В творческой практике А. С. Пушкина *седой* — не только цветовое прилагательное, хотя среди 90 употреблений есть и *седой* в значении цвета. В «Словаре языка Пушкина» находим: *седой* — ‘белый, серебристый’ (о потерявших окраску волосах). «Знай наших! — молвил он жестоко,— Что хищник, где твоя краса? Где сила? и на шлем высокой *Седые* вяжет *волоса*». («Руслан и Людмила»); *седой* — в переносном значении — о цвете — ‘белый, серебристый’:

* * * * * * * * *

[1] Слово *седой* — в «Словаре современного русского народного говора» (д. Деулино Рязанского р-на, Рязанской области) — могло иметь значение цвета — ‘один из оттенков серого’: седое платье, седой платок, седые глаза.

Лишь изредка с унылым свистом
Бунтует вихорь в поле чистом
И на краю *седых небес*
Качает обнаженный лес.

(«Руслан и Людмила»)

Седой — ‘серебристо-белый’ — о зиме:

...И редкий солнца луч и первые морозы,
И отдаленные *седой зимы* угрозы.

(«Осень»)

Седой — ‘о чем-то очень древнем, длительно существующем’, например в «Телеге жизни»:

Хоть тяжело подчас в ней бремя,
Телега на ходу легка;
Ямщик лихой, *седое время*,
Везет, не слезет с облучка.

И близкое: — ‘старина, очень старое время’:

...Вы вдруг в трагическом жару
Седую воскресили *древность*...

(«Кокетке»)

Седой — ‘о потоке, ручье, покрытом пеной’ — встречается в текстах А. С. Пушкина многократно, например:

В сугробах снежных перед нею
Шумит, клубит волной своею
Кипучий, темный и *седой*
Поток, не скованный зимой.

(«Евгений Онегин»)

В языке художественной литературы XIX в. *седой* прочно закрепляется в значении — ‘сероватый, серебристо-серый’. См. например, у Ф. И. Тютчева:

Лишь кой-где бледные березы,
Кустарник мелкий, *мох седой*,
Как лихорадочные грезы,
Смущают мертвенный покой.

(«Здесь, где так вяло свод небесный...»)

У Н. Огарева: «*Туман седой* на горы лег...» («Прометей»);

Ночь и буря с черной мглою,
Море страшно и темно,
Только *пеною седою*
По взволнованному слою.
Чуть белеется оно.

(«У моря»)

У А. А. Фета:

А завтра, может быть, вот здесь *волна седая*
На берег выбросит обломки корабля.

(«Приметы»)

В стихах А. Блока мы обнаруживаем решительно все значения прилагательного *седой*, отмеченные составителями «Словаря языка Пушкина». Уже в одном из ранних циклов, в «Пузырях земли» встречается *седой* в значении— ‘покрытый серебристой или мутно-белой пеной’— о потоке, ручье:

Туман клубится, проносится
По *седым прудам*...

(«Твари весенние», 19 февр. 1905)

Седая старина — ‘о чем-то очень древнем, возникшем в незапамятные времена’—

Прильнувши к *седой старине*,
Торжественно грежу во сне...

(«Бред», 4 ноября 1905)

В циклах третьего тома находим *седой* в значении ‘сизо-беловатый’, в словосочетании *седой туман*:

Все, все обман, *седым туманом*
Ползет печаль угрюмых мест. /.../
И нам, как дым, струиться надо
Седым туманом в алый круг.

(«Дым от костра струею сизой...», авг. 1909)

Вспоминай же, ради бога,
Вспоминай меня,
Как *седой туман* из лога
Встанет до плетня...

(«Как прощались..., 5 сент. 1909)

Седой — ‘туманный, дождливый, мглистый’:

Иль на возлюбленной поляне
Под шелест *осени седой*
Мне тело в дождевом тумане
Расклюет коршун молодой?

(«Все это было, было, было...», авг. 1909)

Седой — ‘серебристо-серый по цветовой гамме’, например, *седая зима*:

Так древни мы
Так древен мира
Бег,
И лира
Поет нам снег
Седой зимы,
Поет нам снег седой зимы.

(«Поет, поет...», 19 окт. 1913)

В названии стихотворения «Седое утро» есть след метафорического значения. *Седое утро* — это не только ‘дождливое, мглистое, мутно-белое, туманное’, но и ‘бывшее давно’, такое утро, с которым связано прошлое, пережитое; ‘то, что было когда-то давно’. Показательно, что именно это, метафорическое, значение было услышано и образно воплощено М. Цветаевой в одном из стихотворений цикла «Стихи к Блоку»:

Как слабый луч сквозь черный морок адов —
Так голос твой под рокот рвущихся снарядов.

И вот в громах, как некий серафим,
Оповещает голосом глухим,—

Откуда-то *из древних утр туманных* —
Как нас любил, слепых и безымянных...

(«Как слабый луч сквозь черный морок адов...», 9 мая 1920)

«Седое утро»— это не только стихотворение; под таким же названием 23 октября 1920 г. вышел сборник, объединяющий лирику 1907—1916 гг. Здесь уже все словосочетание получает чисто метафорическое значение, в котором сохраняется лишь след цветового обозначения. Здесь *утро* — метафорическое обозначение *начала жизни и рассвета*; *седое утро* — образ, в основе которого лежит оксюморон, соединение внутренне противопоставленных поня-

тий, как и в некоторых других образах *«стареющий юноша»* в «Двойнике»; *«дневная ночь»* в стихотворении «Когда я прозревал впервые...», *«несбыточная явь»* («Без слова мысль, волненье без названья...»), *«пустая вселенная»* («Миры летят, года летят...»). Вот эта оксюморонность и стала основой образа «Седое утро» в названии сборника лирики [2].

Стихотворение «Седое утро» начинается строкой «Утреет. С богом! По домам!» — четырехстопный ямб, короткие, минимальные по объему конструкции. «С богом!» и «По домам!» — не только два эллиптических предложения, но и две *формулы прощания*. Звучит голос лирического героя. Все повествование представлено в формах «настоящего рассказа», когда действия и события прошлого переводятся в план настоящего, протекающего как бы на глазах читателя или слушателя. В «Записной книжке» (февраль — июль 1911) указано реальное время: 3 *июля Петербург «Вчера в сумерках ночи под дождем...»* Здесь, в стихотворении, все, происходившее когда-то давно, оживляется в переживании. «...С богом! По домам!»— лирический герой как будто торопит расставанье, то же нетерпение ощущается во всех участниках сцены: переступают с ноги на ногу застоявшиеся лошади (именно поэтому «позвякивают колокольцы...»). Та же торопливость чувствуется и в поведении женщины:

Ты хладно жмешь к моим губам
Свои серебряные кольцы...

Рисунок жестов и анализ поведения участников сцены дан в психологически мотивированном аспекте, раскрывающем перед читателем «атмосферу прощания», разлуки. Во внутренней речи лирический герой (он же рассказчик) обращается к ней: «*Ты* хладно *жмешь*...» Герой не просто рассказчик, он выступает и как «наблюдатель со стороны», замечающий все, что происходит. Он анализирует поведение действующих лиц в этом «обряде прощания»:

И я — который раз подряд —
Целую кольцы, а не руки...

* * * * * * * * *

Сказанное подтверждается и дневниковой записью А. Блока 6 февраля 1921: «Следующий сборник стихов, если будет: «Черный день»» (VII, 403).

Умолчание как «эквивалент текста», как знак недоговоренности, намеренно оборванного рассказа, заканчивает шестой стих. Разлука представлена как желанная развязка, как освобождение, и это передается всем текстом:

Ты хладно жмешь к моим губам...
В плече, откинутом назад,—
Задор свободы и разлуки.

Показательна не только ее поза, но и ряд однородных членов, представленных намеренно сближенными и взаимообусловленными: «Задор *свободы и разлуки*...». Форма на *ы* (...Свои серебряные *кольцы*... целую *кольцы*, а не руки...) для имени существительного среднего рода в именительном — винительном падеже множественного числа не может быть следствием рифмы в стихах такого мастера, как А. Блок. Эта форма сохранялась в литературном языке как возможный разговорный вариант с пушкинских времен, когда она была вариантом нормы, см. например, в «Евгении Онегине» в описаниях семейства Лариных: «...Носили *блюды* по чинам...», и в лирических отступлениях, в слове рассказчика:

...Закрыты ставни, *окны* мелом
Забелены...

Форму на *ы* вместо *а* находим в слове *вороты* в «Медном Всаднике»:

...Были здесь *вороты*...

Вставная конструкция «...который раз подряд...», выделенная паузами в размышлениях лирического героя,— свидетельство той же холодности и ожидания развязки, разлуки, субъективно осознаваемой как освобождение. Весь контекст воссоздает не только «систему диалога» как выражение *взаимных связей — он // она*, но и передает «психологическую атмосферу» сцены.

Тема, начинающаяся противительным союзом *но*, как контраст к стиху «Задор свободы и разлуки», намеренно не раскрыта, умолчание обрывает повествование:

Но еле видная за мглой,
За дождевою, за докучной...

В черновиках этого умолчания не было. Вот отвергнутый полный текст:

Чуть брежжит тройка в дождевой
Передрассветной мгле докучной,
И взгляд, недавно огневой,
Подернут пеплом. Скучно, скучно.

В окончательном тексте умолчание вносит эстетически, образно значимую недоговоренность, видимую читателю незаконченность.

Взгляд и *голос* — ключевые образы в воспоминаниях, в переживании как «лирическом сюжете». Соотнесение *прошлого // настоящего* втиснуто в тесные временные рамки: *вчерашняя ночь // сегодняшнее утро.*

Взгляд и *голос* — вехи воспоминаний, по которым проверяется (и отвергается) прошлое. В окончательном тексте:

И взгляд — как уголь под золой,
И голос утренний и скучный...

В черновых набросках после этого стиха звучала ее речь:

«Любила, барин, я тебя...
Цыганки мы — народ рабочий..
И, вполовину разлюбя,
Смотрю в тускнеющие очи.

В окончательном тексте этого четверостишия нет, прямолинейная прозаичность отношений между участниками сцены прощания снята.

В окончательном тексте лирический герой продолжает повествование от первого лица:

Нет, жизнь и счастье до утра
Я находил не в этом взгляде!
Не этот голос пел вчера
С гитарой вместе на эстраде!..

Так называемые «частно-отрицательные» конструкции вслед за категорическим *нет* продолжают развенчивать прошлое: «...*Не в этом* взгляде! *Не этот* голос...». Вчерашнее очарование не выдерживает проверки сегодняшними мерками. Тот же сюжетный ход отразился и в черновиках:

Так этот голос пел вчера
Там под гитару на эстраде?
И в этом странно черном взгляде
Я черпал счастье до утра?

Показательно, что в черновиках лирический герой в серии риторических вопросов передает сомнения в реальности вчерашнего очарования. В окончательном тексте не остается никаких колебаний, категорическое отрицание служит ответом на все эти поставленные в черновиках вопросы: «*Нет, не в этом... Не этот* голос...» Лирический герой развенчивает не только «ангела вчерашнего» [3], но и себя самого. Перечитаем еще раз тринадцатый стих: «*Нет, жизнь и счастье до утра...*»

В основе имен *жизнь* и *счастье* лежат «категории», понятия, предполагающие неограниченное или субъективно не ограниченное пределом время, а здесь такие минимальные временные рамки — *до утра*. «Самоирония» этого стиха: «*...Жизнь и счастье до утра Я находил не в этом взгляде...*» — выявлена в столкновении категорий несовместимых.

Варианты стиховых строк, сохранившиеся в черновых набросках, продолжают тему развенчивания, иронического «прочтения» вчерашних впечатлений:

И, в половину разлюбя,
Смотрю в тускнеющие очи;

Уже не вспыхивает взгляд,
Как на эстраде под гитару;

Мгновенная любовь прошла,
Подернут пеплом уголь взора.

Каждый образ в поэтике Блока связан многочисленными межтекстовыми связями, он несет в себе следы прежних употреблений. Горящий, сверкающий, огненный взгляд как символ жизни, любви, горения в то же время оказывается страшным, часто смертельным оружием. *Образ* женского взгляда в поэтике Блока относится к числу ключевых, возникающих практически в каждом цикле, но каждое возникновение вносило в этот образ какой-то новый штрих, заострялась какая-то грань знакомого по прежним употреблениям образа.

* * * * * * * * *

[3] *Ангел вчерашний* встречается в стихотворении А. Блока «Унижение» (6 дек. 1911 г.):

...Я — не муж, не жених твой, не друг!
Так вонзай же, *мой ангел вчерашний*,
В сердце — острый французский каблук!

Тихое лампадное сияние очей Прекрасной Дамы почти не отражено в текстах цикла. *Свет* как символ жизни для Блока — всегда *движение огня*. В цикле «Распутья» женский образ появляется в сопоставлении-уподоблении *тихому свету — свече*:

Колыхнусь *восковым огоньком*
Дам почуять знакомую дрожь...
Над тобой — *как свеча* — я тиха,
Пред тобой — как цветок — я нежна...

(«Мой любимый, мой князь, мой жених...», 26 марта 1904)

В цикле «Город» глаза любимой женщины — «страшный свет», пронзающий и убивающий; эти «безумные глаза» способны на убийство:

Мое лицо освещено
Твоими страшными глазами /.../
Глаза горят, как две свечи,
О чем она тоскует звонко?
Поймем. Не то *пронзят ребенка*
Безумных глаз твоих мечи.

(«Песенка», 2 апр. 1905)

В цикле «Фаина» *глаза, взгляд* — не просто огонь; в характеристиках этого света появляются индивидуальные черты, присущие конкретным глазам, в метафорических преобразованиях образа присутствует *цвет* (*...траурные* зори, мои крылатые глаза...):

...И я одна лишь мрак тревожу
Живым огнем крылатых глаз.

...Пылайте, *траурные зори,*
Мои крылатые глаза!

Взор мой — факел, к высям кинут.
Словно в небо опрокинут
Кубок *темного вина*!

(«Я в дольний мир вошла, как в ложу...», 1 янв. 1907)

Тот же образный ряд находим и в «Снежной маске» и в цикле «Маски», т. е. во всех текстах, имеющих реальный прототип «крылатые» темные, сверкающие глаза Н. Н. Волоховой:

...Из очей ее крылатых
Светит мгла. /.../

Мне — мое открыло сердце
Снежный мрак ее очей! /.../

И струит мое веселье
Два луча.

То горят и дремлют маки
Злых очей!

(«Прочь!», 8 янв. 1907)

В «Масках» возникает из мрака и на фоне мрака (или на фоне снежной бури, метели) тот же горящий, уничтожающий, пронзающий взор, и с тем же эмоциональным знаком встают ряды уподоблений, раскрывающие смертоносную «нацеленность» взгляда:

...Встань, *огнедышащая мгла*!
Взмети свой снежный прах! /.../

Я сам иду на твой костер!
Сжигай меня!

Пронзай меня,
Крылатый взор,
Иглою снежного огня!

(«Сердце предано метели...», 15 янв. 1907)

В основе всех модификаций образа лежит общеязыковая, полустертая метафора: *ранить* (*убить*, *уничтожить*) *взглядом*. А. Блок усиливает, заостряет грани, дает развернутую метафорическую картину, детализирующую это «убивание», представляющую его как процесс или отдельный акт. В цикле «Фаина», например:

Войди, своей не зная воли,
И, добрая, в глаза взгляни,
И темным взором острой боли
Живое сердце полосни.

(«Ушла. Но гиацинты ждали...», 31 марта 1907)

В цикле «Осенняя любовь»:

И теплятся очи, как свечи
Ночные, и слушаю жадно —
Шевелится страшная сказка,
И звездная дышит межа...

(«Под ветром холодные плечи...», 3 окт. 1907)

В том же цикле «Осенняя любовь» в черновых набросках «Снежной девы» есть такой образ:

Сияньем бешено-бесстрастным
Глаза сияют под платком.

(«Снежная Дева», 17 окт. 1907).

В цикле «Заклятие огнем и мраком», связанном с той же Н. Н. Волоховой, находим те же реальные приметы живых глаз, но для сопоставления привлекается *стихия огня*, как что-то неуправляемое: образ огня проходит несколько стадий-воплощений: *Стихия огня // вселенский пожар // «крещение огнем»*, т. е. ‘смерть на костре’:

...Смотрю: *растет, шумит пожар —*
Глаза твои горят...

Как стало жутко и светло!
Весь город — яркий сноп огня,
Река — прозрачное стекло,
И только нет меня...

Я здесь, в углу. Я там, распят,
Я пригвожден к стене — смотри!
Горят глаза твои, горят,
Как черных две зари!

Я буду здесь. *Мы все сгорим:*
Весь город мой, река, и я...
Крести крещеньем огневым,
О, милая моя!

(«Приявший мир, как звонкий дар...», 26 окт. 1907)

В цикле «Итальянские стихи» (1909 г.) черные, сияющие или сверкающие глаза женщин сопоставляются *с огнем / пламенем/костром*; в основе этого ряда лежит тот же *уничтожающий свет*. Взгляд ощущается как «удар этих глаз, беспощадно разящих»:

Взор твой — *мечами пронзающий взор*,
Дева, не жду ослепительной встречи —
Дай, как монаху, взойти на костер!

(«Девушка из Spoleto», 3 июля 1909)

Пронзающая, испепеляющая сила взгляда выявляется даже в живописном или скульптурном изображении; даже с «иконы» смотрят те же уничтожающие глаза:

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

(«Равенна», май — июнь 1909)

В цикле «Страшный мир» образ *взгляда* составляет восходящий ряд (градацию) метафорических уподоблений. Именно этот образ в его модификациях становится образным стержнем всего стихотворения, как например, в таком тексте:

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

Но очей молчаливым пожаром
Ты недаром меня обдаешь,
И склоняюсь я тайно недаром
Пред тобой, молчаливая ложь!

Ночи зимние бросят, быть может,
Нас в безумный и дьявольский бал,
И меня, наконец, уничтожит
Твой разящий, твой взор, твой кинжал!

(«В эти желтые дни меж домами...», 6 окт. 1909)

В черновиках этого стихотворения есть еще одна строфа, в центре которой тот же образ (убивающий, беспощадный взор — кинжал):

...Эти белые стены и *тонкий кинжал*
Этих глаз, беспощадно разящих.

Смерть метафорически изображается через *угасший свет* в глазах. В цикле «Черная кровь» находим:

...Гаснут свечи, глаза, слова...
— Ты мертва, наконец, мертва!

(«Я ее победил, наконец...», окт. 1909)

В стихотворении «На смерть Комиссаржевской» (1910) — тот же образ:

...Погасли звезды синих глаз...

В «Седом утре» сопоставление глаз, взгляда с *огнем* (*...И взгляд — как уголь под золой...*) вызывает в памя-

ти неизбежный ряд ассоциативно связанных метафорических преобразований: *взор // свет // огонь*. Образ *притихшего огня* как метафорическое обозначение опущенных глаз, скользящего взгляда встречается и впоследствии, например, в том же цикле «Черная кровь»:

Ширится круг твоего мне огня,
Ты, и не глядя, глядишь на меня!
Пеплом подернутый бурный костер —
Твой не глядящий, скользящий твой взор!

(«В пол-оборота ты встала ко мне...», 2 янв. 1914)

Ключевые образы «Седого утра» относятся к числу так называемых «сквозных образов», объединяющих все поэтическое наследие Блока, причем именно эти ключевые образы формируют «семантические узлы» текста, лежащие в основе повествования. Таким же сквозным образом является в поэтике А. Блока и *звук*, *голос*, *напев* как знак «памяти сердца». Я не буду выстраивать «парадигматический ряд», обнаруживающий определенные изменения, идущие от цикла к циклу и в этом образе. Важно, что *взгляд* и *голос* (звук, тон) — основные ключевые образы и основные вехи, по которым восстанавливается прошлое в настоящем.

...И голос утренний и скучный... — образ настоящего актуального, «сегодняшний» голос, а в рамках повествования, конситуативно — сиюминутный. Вслед за размышлениями лирического героя, развенчивающими «вчера», мы снова как будто видим происходящее. В рисунке жестов обнаруживается продолжение вчерашнего: вместо истинных чувств — «игра в чувства», как проникновение *«сценического»* в жизнь, в сегодня: *«Как мальчик, шаркнула; поклон / Отвешивает...* «До свиданья...» —продолжение иронического комментария «наблюдателя со стороны». Из плана прошедшего длительного, «прошедшего описания»: *...находил... ...пел...* — повествование возвращается в сиюминутное настоящее. Формы прошедшего однократного (*...шаркнула... звякнул...*) не нарушают общего распространения сюжетного действия во времени, усиливаются только *оттенки аспекта*: краткость, почти мгновенная, на фоне действия, *длящегося в настоящем*: Поклон *отвешивает...* В стихотворении «Седое утро» много глагольных форм (*Утреет... Позвякивают... жмешь... целую... находил... пел... шаркнула... отвешивает... звяк-*

нул... Гляжу... сжимаю, не встречаться... скажу... прощай... возьми... оденешь... лети... пролетала... притуши... запороши), а все сценическое действие объединяется одним *актом прощания*— исполняется «обряд разлуки». Напряженная динамика воплощается в смене внутренних состояний, в жестах, взглядах, позах. Стиховые строки заканчиваются умолчанием, как знаком подтекста, что тоже обнаруживает нарастание драматической напряженности (из тридцати двух стиховых строк в двенадцати умолчания, и только одно из них — в середине стиха).

Иронический комментарий наблюдателя отмечает в сниженном эмоциональном ключе все происходящее:

И *звякнул* о браслет *жетон*
(Какое-то воспоминанье)...

Показательно, что этот «жестяной» звук мы уже слышали в самом начале: *Позвякивают* колокольцы... застоявшейся тройки и тот же звук снова: *И звякнул* о браслет жетон... *Жетон* — тоже снижающая деталь, звякнул брелóк, подвешенный к браслету, а *жетон* — 'металлическая пластинка или кружок'.

Следующие четыре стиха — повествование лирического героя (в плане *настоящего/будущего*). Рисунок жестов как эквивалент звучащего слова: Я молча не нее *гляжу,/ Сжимаю* пальцы ей до боли... И еще два стиха, каждый из которых заканчивается умолчанием, последний — умолчанием-вопросом:

Ведь нам уж не встречаться боле...
Что ж на прощанье ей скажу?...

Мы уже встречали перемещение с *ты* на *она*: непосредственное обращение лирического героя во внутренней речи к другому лицу как к потенциальному собеседнику сменялось *рассказом об этом лице*, о нем (*Ты* хладно *жмешь* к моим губам Свои серебряные кольцы... *поклон Отвешивает*...) В этом переходе от *ты* к *она* выявляется сдвиг в повествовании к «наблюдателю со стороны», оценивающему поведение героини, которая живет еще как бы во «вчерашних» рамках, именно поэтому для нее «игра» еще продолжается: *Как мальчик, шаркнула*; *поклон Отвешивает*...

«До свиданья...» — единственная прозвучавшая вслух фраза, не законченная, не завершенная информацион-

но; она закрыта обрывающим ее умолчанием (...).

И в ответ на «До свиданья...» — *Я молча* на нее гляжу..., а как один из возможных ответов, как *потенциальный текст ответа* даны последние восемь стиховых строк. Показательно, что по графическому оформлению этот текст может быть отнесен и к открытой, звучащей речи, и к «определенной» (оформленной как «произнесенное слово») внутренней речи, не исключающей обращения к потенциальному собеседнику. Этот вариант текста психологически, ситуативно невозможен в качестве ответа вслух: по иронии, переходящей в сарказм, он звучал бы оскорбительно. Вот этот «потенциальный ответ»:

Прощай, возьми еще колечко.
Оденешь рученьку свою
И смуглое свое сердечко
В серебряную чешую...
Лети, как пролетала, тая,
Ночь огневая, ночь былая...
Ты, время, память притуши,
А путь снежком запороши.

Рука и сердце — устойчивая, общеязыковая символика, обозначающая прочный союз двоих, как залог, как обещание любви «до гробовой доски». Здесь дан эмоционально сниженный, иронический вариант:

Оденешь рученьку свою
И смуглое свое сердечко
В серебряную чешую...

В письмах и «Записных книжках» А. Блока, как уже говорилось выше, тоже фигурируют кольца на руке цыганки. В письме к матери: «Цыганка /.../ сверкнула длинными пальцами *в броне из острых колец...*», в письме В. А. Пясту: «...цыганка /.../ дала мне поцеловать руку — смуглую с длинными пальцами — *всю в броне из колючих колец...*», в Записных книжках: «...цыганка дала мне поцеловать свои длинные пальцы, *покрытые кольцами*». В черновиках стихотворения есть варианты с другой ритмомелодической структурой стиха, но пальцы в кольцах сохраняются и там как устойчивый знак той ночи:

Тонкие бледные руки
В кольцах серебряных.

Тонкие руки цыганские
В кольцах серебряных.

Во всех текстах сохранились эти внешние приметы. Но в окончательном тексте *броня из острых* (вариант — *колючих*) *колец* заменена *«серебряной чешуей»* — одеждой для *смуглого сердечка и рученьки*. *Броня* в художественный текст (кроме прямых значений — ‘твердое покрытие’ и ‘металлическая одежда, защищавшая тело воина в старину’) неизбежно внесла бы новый «семантический комплекс» — ‘неприступность, защита, запрет’, совершенно излишний в той психологической и текстовой ситуации расставания, какой она представлена в «Седом утре». *Чешуя из серебряных колец* — «серебряная чешуя» — на периферии образа несет след — ‘игрушечная кольчужка’, ‘что-то серебряное бутафорское’, при основном, эмоционально сниженном, образном значении — ‘ненужное, случайное, связанное семантически с рыбой, символом холодного равнодушия’. Умолчание — знак подтекста — заканчивает этот отрывок, обращенный к женщине. Умолчание как «немая сцена» в спектакле, пауза в чтении — одно из важнейших средств экспрессии. Сам А. Блок в статье «О театре» писал: «...Высшим моментом *театрального* (везде курсив А. Блока.— *Л. Е.*) напряжения сплошь и рядом оказывается *безмолвная сцена...*» (V, 271). Уменьшительно-ласкательная аффиксация конситуативно звучит уничижительно: *...рученьку... сердечко*.

Тот же оттенок иронии [4] (как знак эмоционального осмысления) несет в тексте и эпитет *смуглое* (сердечко); устанавливается ассоциативная образная связь с ‘темный, черный’ — в нецветовом значении.

Выше уже шла речь о том, что так называемые цветовые прилагательные выполняли в поэтике А. Блока эмоционально-характеризующую, квалифицирующую функцию. Обычно в рамках одного текста как образно-рече-

* * * * * * * * *

[4] Сущность этой горькой иронии раскрыта самим А. Блоком в статье «Ирония»: «Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. *Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами* (курсив Блока.— *Л. Е.*) /.../ Не делайте из наших исканий — моды, из нашей души — балаганных кукол, которых таскают на потеху публике по улицам, литературным вечерам и альманахам» (V, 349).

вого целого находим полярно противопоставленную пару: *темный // светлый*. Каждый из этих эпитетов выступал как бы на фоне контрастирующей пары, например, в цикле «Маски»:

Маска, дай мне чутко слушать
Сердце темное твое,
Возврати, мне, маска, душу.
Горе светлое мое!

(«Смятение», 13 янв. 1907)

Темное (в сочетании с *сердце*) может обозначать — ‘непонятное, неясное, смутное’, и ‘печальное, мрачное, безрадостное’, и ‘вызывающее сомнения, подозрения’ [5].

«Светлое» (эпитет к «горе») — ‘тихое, чистое, почти радостное’, в основе этого образа — *светлое горе* — лежит пушкинская «формула переживания»:

Мне грустно и легко,
Печаль моя светла...

(«На холмах Грузии...»)

Здесь, в данном контексте, нет этой сопоставленности, и *смуглое сердечко* — дань ироническому освещению «обряда» разлуки.

Сопоставленность *светлый // темный* может быть образным стержнем повествования. Так, в стихотворении А. Блока «Опять с вековою тоскою...» (31 июля 1908) именно на этом контрасте построен главный образ, «семантическая доминанта» текста, да и во всем цикле «На поле Куликовом», в который входит и данное стихотворение, контрастирующее сопоставление *темнота // свет*; *темный // светлый* принадлежит к ряду стержневых образов, вокруг которых формируется вся система текста. Вот эта контрастирующая пара в образной системе текста:

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем...

* * * * * * * * *

[5] Подробнее о наличии и корреляции в художественном тексте «ближайшего» и «дальнейшего» значений см.: *Потебня А. А.* Из записок по русской грамматике, т. I—II. Харьков, 1888, с. 8—9,

«Явись, мое дивное диво!
Быть светлым меня научи!»
Вздымается конская грива...
За ветром взывают мечи...

(«Опять с вековою тоскою...», 31 июля 1908)

Следующие два стиха в «Седом утре» — звуковое, «вокальное» напоминание и знак той ночи, с ее очарованием. В основе звучания лежит широкое, открытое *а*,— «фонетическая доминанта текста», звуковой образ:

Лети, как пролетала, тая,
Ночь огневая, ночь былая...

В чтении, в звучании эти два стиха в некотором приближении выглядят так:

Л'ит'и́ как прал'ита́ла та́ja
Но́ч аг'ива́ja но́ч была́ja...

Умолчание заканчивает и эту стиховую строку.

В «звуковом сюжете» стихотворения графика выступает как средство активизации межличностной (интерперсональной) связи. Психологи давно уже доказали, что чтение художественного текста, особенно стихотворного (как «вслух», так и «про себя»), само проговаривание, внешнее или внутреннее, создает образ. Система дыхания читающего определяется интонационным и ритмомелодическим рисунком текста. Умолчания, обозначенные многоточием и подчеркнутые, служат средством выявления образа, мысли, чувства.

Последние две стиховые строки — *обращение на том же уровне интимности* ко «Времени»:

Ты, время, память притуши,
А путь снежком запороши.

В этом обращении, на одном и том же уровне близости *к женщине и к времени*, можно видеть еще одно доказательство того, что весь этот текст ответа (на ее «до свиданья...») остался во «внутренней речи», не прозвучал открыто.

Образ времени и *образ пути* относятся к числу ключевых (как и *свет*, *снег*, *ночь*, *ветер*, *вьюга* и мн. другие).

«... *Путь* снежком запороши» — здесь речь идет о «жизненном пути», всей жизни, а *снег* — символ забвенья,

утраты, гибели, смерти. Во всех циклах Блока мы встречаем этот образ. В «Снежной маске» (1907), например:

И нет моей завидней доли —
В снегах забвенья догореть...

Вьюга память похоронит...

И в полях гуляет *смерть* —
Снеговой трубач...

Тайно сердце просит гибели.
Сердце легкое, скользи...
Вот *меня из жизни вывели*
Снежным серебром стези...

В цикле «Арфы и скрипки»:

...Вон *счастие мое — на тройке*
В серебристый дым унесено...
Летит на тройке, *потонуло*
В снегу времен, в дали веков...
И только душу захлестнуло
Серебристой мглой из-под подков...

«Я пригвожден к трактирной стойке...», 26 окт. 1908)

В цикле «Разные стихотворения»:

Глядят внимательные очи,
И сердце бьет, волнуясь, в грудь,
В холодном мраке снежной ночи
Свой верный продолжая путь.

(«Благословляю все, что было...», 15 янв. 1912)

И в том же цикле:

Но страннику, *кто снежной ночью полон*,
Кто загляделся в тьму,
Приснится, что не в вечный свет вошел он,
А луч сошел к нему.

(«Владимиру Бестужеву», 23 марта 1912)

Тот же образ *снежной ночи*, *снежного ветра* как символ гибельных впечатлений Страшного мира возникает в одном из поздних стихотворений цикла «Арфы и скрипки»:

Есть времена, есть дни, когда
Ворвется в сердце ветер снежный,

И не спасет ни голос нежный,
Ни безмятежный час труда...
(«Есть времена, есть дни, когда...», 22 ноября 1913)

Образы-символы играли роль центра в образной системе произведения. Благодаря тому, что эти символы пронизывают все творчество А. Блока, как поэзию, так и прозу, можно говорить о поэтике символа как о взаимосвязи слова и текста. «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остриях нескольких слов,— отметил А. Блок в «Записных книжках». Эти слова светятся, как звезды. Из-за них существует стихотворение. Тем оно темнее, чем отдаленнее эти слова от текста» [6]. Роль таких слов-«звезд» в поэтике А. Блока играют чаще всего слова-символы, к числу которых относятся *путь*, *время*, *снег*, *ночь*, *день*, *вьюга*, *ветер*...

«...А путь *снежком* запороши...» — уменьшительный суффикс в слове *снег* в стихотворении «Седое утро» — след все той же иронической позиции лирического героя.

II. «Седое утро» А. Блока как определенная композиционно-стилистическая структура соотносится со стихотворением «В дороге» И. С. Тургенева [7]. Образно-эстетическая и тематическая взаимосвязь выявлена эпиграфом к «Седому утру»; «*Утро туманное, утро седое*...», и самим названием «*Седое утро*», и всей системой образов, сближающих оба стихотворения. И в то же время трудно найти два произведения, намеренно сближенные и полярно противопоставленные в такой степени, как «Седое утро» и «В дороге».

В самом деле — все, начиная с ритмо-мелодического строя, различает и противопоставляет эти два стихотворения.

Если «Седое утро» — в динамике, смене настроений, нетерпении, которые слышатся в каждом движении участников сцены разлуки, то «В дороге» построено как типич-

* * * * * * * * *

[6] *Блок А.* Записные книжки. Книжка пятнадцатая. М., 1965, с. 84.

[7] А. Блок высоко оценивал это стихотворение И. С. Тургенева. Вот одно из свидетельств. В «Ответе на анкету о Некрасове» Блок (на вопрос: «Как вы относитесь к известному утверждению Тургенева, будто в стихах Некрасова «поэзия и не ночевала»?) написал: «Тургенев относился к стихам, как иногда относились старые тетушки. А сам, однако, сочинил «Утро туманное» (VI, 483).

ный образец медитативной лирики: это элегическое размышление о жизни, о любви, о дорогих лицах, встречах, о «памяти сердца». Если «Седое утро» охватывает минимальный отрезок реального времени — момент расставания, то «В дороге» объединяет все прошлое — *время былое*. «Седое утро» сопоставляет *ночь // утро* и не выходит за эти временные рамки, а «В дороге» — стихотворение, в котором лирический герой вспоминает *все* яркие впечатления прошлого и *все*, что он вспомнил, освещено любовью и благодарностью судьбе. Та же противопоставленность видна и в приемах раскрытия образов.

Начинается стихотворение «В дороге» цепочкой номинативных конструкций[8], рисующих зимний пейзаж, картины родной земли, «проплывающие мимо»:

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые

— перед нами «обстановочная фраза» (В. В. Виноградов). Инверсированные определения, дактилическая рифма, общий элегический колорит, созерцательность самого лирического героя — все это сразу же противопоставляет «В дороге» «Седому утру» с его упругим, «подхлестывающим» ритмом:

Утреет. С богом! По домам!

Первая стиховая строка стихотворения «В дороге» — образец синтаксического параллелизма, обе конструкции построены по одной и той же синтаксической модели: «*Утро туманное, утро седое*»... И обе различаются по образному строю со второй строкой: *Нивы печальные, снегом покрытые* — здесь на первый план выдвинуто эмоционально-оценочное «печальные».

Третья стиховая строка: *Нéхотя вспомнишь и время былое* — по существу раскрывает содержание всего по-

* * * * * * * * *

[8] Относительно *грамматической характеристики* конструкций типа «Утро туманное, утро седое...» сосуществуют две точки зрения. Одна из них изложена в «Грамматике» 1970 г., авторы которой склонны считать подобные предложения односоставными именными с инверсированным определением (см. с. 561, 601); другой подход к теме — см.: *Золотова Г. А.* О роли семантики в актуальном членении предложения.— В кн.: Русский язык. Вопросы его истории и современного состояния. М., с. 145, 148.

следующего текста, дальше идут вехи воспоминания: *голос и взгляд*. Если в «Седом утре» мы видели подавляющую глагольность, то все стихотворение «В дороге» построено на одном глаголе *вспомнишь*, пять раз повторенном: *...вспомнишь... Вспомнишь... ...Вспомнишь... Вспомнишь... вспомнишь... Слушая... Глядя...* Вот этот текст:

Утро туманное, утро седое,
Нивы печальные, снегом покрытые,
Нехотя *вспомнишь* и время былое,
Вспомнишь и лица, давно позабытые.

Вспомнишь обильные страстные речи,
Взгляды, так жадно, так робко ловимые,
Первые встречи, последние встречи,
Тихого голоса звуки любимые.

Вспомнишь разлуку с улыбкою странной,
Многое *вспомнишь* родное, далекое,
Слушая ропот колес непрестанный,
Глядя задумчиво в небо широкое.

Размеренное, неторопливое движение темы — воспоминаний, невольно (*...нехотя* вспомнишь...) воскрешающих «прошлое в настоящем». Легкая грусть, заданная эмоциональной тональностью двух первых стихов, окрашивает все стихотворение. Обобщенно-личное *ты*, обращенное к читателю-слушателю и объединяющее в этом *ты* и читателя, и *я* лирического героя, создает интимную доверительность интонации. Тема «памяти сердца», раскрываемая этим пятикратным *вспомнишь*, вызывает смежную тему *любви // разлуки*. Центральный образ *время былое* реализуется в *лицах... речах... взглядах... первых и последних встречах... в звуках тихого голоса... в разлуке*. То есть перед нами те же ключевые образы, формирующие «семантические узлы» текста, что и в «Седом утре». Но если там вспоминается «вчерашний» голос и взгляд, проверяется сегодняшними мерками и отвергается: *Нет... не в этом взгляде... не этот голос...*, то здесь оживающее *время былое* оживляет *и лица, давно позабытые, обильные, страстные речи* (в «Седом утре» сказано только: *до свиданья...*), *взгляды, так жадно, так робко ловимые...* Стихотворение «В дороге» восстанавливает, «обретает в памяти» все утраченное: *первые встречи, последние встречи, тихого голоса звуки любимые*. Анафорическое повторяющееся *Вспомнишь...*

звучит как призыв, обращенный к читателю — «*вспомни*», который служит средством создания атмосферы интимности, объединяет лирического героя и читателя в воспоминаниях «родного, далекого».

В стихотворении И. С. Тургенева нет жестов, все внимание лирического героя занято восстановлением дорогого прошлого. Интонационный строй «В дороге» — плавное течение внутренней речи, здесь нет ни одного умолчания, интонационного слома с резкой противительной интонацией после умолчания, как, например, в «Седом утре» [9]:

Нет, жизнь и счастье до утра
Я находил не в этом взгляде...

Стихотворение «В дороге» построено как кольцевая структура. Роль завязки выполняет третий стих: *Нехотя вспомнишь и время былое...*, вся центральная часть — вехи воспоминания — заключается повторением и завершением темы воспоминания: «*Многое вспомнишь родное, далекое*». Первые две строки — картина пейзажа, а последние два стиха — дополнительная характеристика условий лирического размышления, оправдывающая название «*В дороге*»: *Слушая ропот колес непрестанный*, / Глядя задумчиво в небо широкое. Неторопливые, окрашенные тихой грустью воспоминания утраченной любви и завершаются такой же тихой и спокойной концовкой: общий «план прошлого» представляется в формах будущего: *Вспомнишь... Вспомнишь...*; второстепенные, дополнительные действия: *Слушая* ропот колес... *Глядя* задумчиво в небо широкое — определяют условия этого будущего основного действия.

Образ, лишь слегка намеченный И. С. Тургеневым, «Утро туманное, *утро седое*» — получил обобщающую силу, вырос в метафорическое обозначение жизни. Лирические размышления героя стихотворения «В дороге» о собственной судьбе, о своей любви стали исходным пунктом широкой картины человеческих отношений в условиях Страшного мира. «Страшный мир. Но быть с тобой странно и сладко» — это признание в «Записных книжках» А. Бло-

* * * * * * * * *

[9] Между тем экспрессивность интонации — одно из составляющих образной системы произведения. О «формирующей роли» экспрессивной интонации см.: *Бахтин М.* Проблема речевых жанров.— Лит. учеба, 1978, № 1, с. 214.

ка знаменательно. То же впечатление окрашивает и концовку рассказа о встрече с цыганским оркестром в письме к В. А. Пясту: «Потом шатался по улице, приплелся мокрый в «Аквариум», куда они поехали петь, посмотрел в глаза цыганке и поплелся домой. Вот и все — но *сегодня все какое-то несколько другое и жутковатое*». Через два года это событие, может быть, и послужило толчком, к созданию стихотворения.

Как уже было сказано выше, «Седое утро» как образ внутренне противоречивый — сочетание противоположностей — оформился окончательно в наименовании сборника. Но сами тенденции образного движения темы были определены уже в стихотворении [10].

Оксюморонность образа — прием, имеющий в русской классической литературе давнюю традицию. Пушкинский образ «труп живой» получает дальнейшее «заострение граней» в поэме А. Блока «Возмездие» как метафорическое обозначение попытки соединить противоположности (гл. I):

...Свобода, право, идеал —
Все было для него не шуткой,
Ему лишь было втайне жутко:
Он, утверждая, отрицал
И утверждал он, отрицая.
(Все б — в крайностях бродить уму,
А середина золотая
Все не давалася ему!)
Он ненавистное — любовью
Искал порою окружить,
Как будто труп хотел налить
Живой, играющею кровью...[11]

«Седое утро» — единственное в своем роде произведение: на небольшом пространстве лирического стихотворения (всего 32 стиха) представлена зрелищно наглядная и психологически мотивированная сцена прощания, раз-

* * * * * * * *

[10] Оксюморон как *прием* нашел широчайшее использование в творчестве А. Блока как средство выявления диалогической расщепленности образа, о чем он писал: «Я знаю, и знаю не один, всю эстетическую ценность этих двойственных переживаний» (V, 260).

[11] В письме А. Блока к жене еще одна разновидность пушкинского образа: «*жизнерадостный труп*» — «...Бенуа — жизнерадостный труп, и трупом пахнет от его выдумок» (7 мая 1913 г.).

луки. Повествователь-рассказчик, «наблюдатель со стороны» и лирический герой — все три позиции выявляются во взаимодействии и взаимопроникновении в формах поэтического слова.

Художественный психологизм дал миру таких великих русских прозаиков как Ф. М. Достоевский и Лев Толстой. Метод художественного психологизма составляет самый стержень мастерства Александра Блока. В его наследии мы находим образцы глубокого анализа психики современного ему человека, находящегося в кризисной обстановке, на рубеже новой эпохи.

Эмоционально-субъективное осмысление цвета, выполняющего в поэзии А. Блока «квалифицирующую», характеризующую роль, индивидуально-субъективный образ времени, поданный в соотношении с объективной мерой (н о ч ь // *как века...*; т р и д н я // *как три тяжелых года...*) — все эти особенности поэтики А. Блока входят в общую систему изобразительности художественного психологизма. Каждое стихотворение Блока — это замкнутая система, образно-речевое целое, и в то же время — одна составная часть его поэтического наследия, «частная реализация» его мастерства.

Образное слово становится центром изобразительности, между словом и текстом устанавливаются сложные, многоаспектные связи и взаимодействия. В системе изобразительности отдельного произведения средством экспрессивности становятся все подробности лексико-грамматической природы слова.

«Седое утро» (как художественный образ в названии стихотворения и в названии сборника) получило начальное, исходное оформление в лирическом стихотворении И. С. Тургенева «В дороге»; но в то же самое время этот образ обнаруживает несомненные генетические, «родовые» связи с образом «Седого времени» («Телега жизни» А. С. Пушкина). Применительно к творчеству А. Блока приходится говорить о нескольких источниках, о «полигенетичности» художественного образа (что уже было отмечено блоковедами). Многие классические образные (и даже сюжетные) мотивы, связи реализуются в творчестве А. Блока, органично входят в его изобразительную систему; в свою очередь влияние мастерства А. Блока на современную поэзию огромно.

Неопределенно-субъектные предложения в русском языке и поэтике Блока

*

Л. А. Соколова

I

В работах, посвященных изучению творчества А. Блока, немало свидетельств широкого использования поэтом неопределенных местоимений. Это и простая констатация факта в процессе описания жизненного пути и творческих исканий поэта [1], и прямые суждения о целенаправленном введении названных средств в ткань поэтических текстов, например: «В ранних стихах Блока часты неопределенные местоимения, наречия, сложные таинственные опосредствования, придающие мистичность, загадочность картинам или положениям» [2]. Обращает на себя внимание и манера цитации блоковских текстов авторами различных по целевой установке исследований. Так, в очерке В. Н. Орлова «Вечный бой», где акцентировано внимание на том, чем прежде всего дорог великий поэт современному читателю, что роднит его с лучшими русскими и советскими писателями-реалистами, в цитируемых строках практически нет неопределенных местоимений в позиции подлежащего, хотя в полном стихотворном тексте они могут присутствовать [3]. В других работах, в целом совпа-

* * * * * * * * *

[1] Так, Л. Либединская писала, вспоминая о жизни А. Блока: «Стихи в это лето не писались. Решительно не писались. Он думал о них с грустной усмешкой. Неужели это он каких-нибудь несколько лет назад писал здесь, в Шахматове, по нескольку стихотворений в день? Как давно это было? «Кто-то ходит», «кто-то плачет», «кто-то зовет», «кто-то бежит», «кто-то крикнул», «кто-то бьется».

«Кто-то». А кто — неизвестно. Как он жил тогда?» (*Либединская Л.* Жизнь и стихи. М., 1970, с. 97—98.

[2] *Крук И., Т.* Поэзия Александра Блока. М., 1970, с. 30.

[3] *Орлов Вл.* Пути и судьбы. М.— Л., 1963, с. 377—445; см. также: *Максимов Д.* Поэзия и проза Александра Блока. Л., 1975 (раздел «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока»).

дающих с названными в общей оценке и принципах трактовки отдельных этапов творческого пути поэта, но выдвигающих в качестве центральной проблемы эволюцию идейно-художественной структуры его лирики, нередко те же произведения цитируются таким образом, что неопределенно-субъектные предложения оказываются представленными довольно широко, а иногда и интерпретируются [4].

Употребление А. Блоком различных слов с недостаточно конкретным, неопределенным или обобщенным значением в целом, несомненно, связано с реализацией в его творчестве поэтики символизма с ее крайней абстрактностью, «недосказанностью», «иррациональностью» и «невыразимостью», как на это указывают многочисленные исследователи [5]. Однако нерешенных вопросов в общей проблеме — средства создания неопределенности в современном языке и их реализации в эстетической системе отдельного писателя — намного больше, чем бесспорных. В частности, когда речь идет о стиле Блока, средствам создания неопределенности дается обычно беглая лексико-семантическая или морфологическая квалификация; синтаксическая же интерпретация наблюдаемых фактов отсутствует, хотя обращение к синтаксическому уровню помогает вскрыть механизм появления в тексте дополнительных значений. Именно отсутствием попыток выйти в область синтаксических явлений можно объяснить факт внимательного отношения к неопределенным местоимениям в творчестве Блока в основном лишь в тех случаях, когда они получают мистическое наполнение и выступают как яркий элемент символистской поэтики. В других ситуациях подобные в грамматическом отношении факты языка остаются вне поля зрения исследователей. В результате обоснованная в ряде работ интересная и глубокая мысль о внутренней преемственности поэтических средств в творчестве Блока, об использовании средств символистской поэтики в иных целях, о наполнении их новым,

* * * * * * * * *

[4] Например: *Минц З. Г.* Лирика Александра Блока, вып. 1. Тарту, 1965, с. 23, 33, 35, 40—45, 85—86, 94—95 и др.; *Турков А. М.* Александр Блок. М., 1976, с. 16, 18, 22, 24, 72—73 и др.; *Крук И. Т.* Указ. соч., с. 46, 50, 52, 63, 128 и др.

[5] Например: *Машбиц-Веров И. М.* Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969, с. 15—16, 188, 194—209, 342.

«человеческим» содержанием [6] остается не раскрытой по отношению к средствам создания неопределенности.

К тому же, если отмеченное исследователями впечатление недосказанности, «иррациональности» не является постоянным и неизбежным следствием введения в текст слов с неопределенным значением, то почему и при каких условиях оно возникает в произведениях А. Блока? Является ли решающим фактором частота их употребления в речи этого поэта (тезис, также нуждающийся в более веском обосновании, чем только филологическая интуиция) или имеют значение и какие-то другие источники «наращения эстетического смысла» и видоизменения семантики названных элементов языка?

Перечисленные нерешенные вопросы в значительной мере определяют задачи и структуру данной статьи, в которой проблема неопределенного обозначения субъекта в поэтической речи А. Блока рассмотрена на синтаксическом уровне, с учетом эволюции названных средств, а также в сопоставлении с нормами русского литературного языка XIX—XX вв.

II

Рассмотрение названной проблемы в аспекте синтаксических явлений означает прежде всего выделение синтаксического объекта изучения, в качестве которого в данной работе избраны соответствующие типы простого предложения, а именно — неопределенно-субъектные. Особенность предлагаемого исследования состоит не только в полной неизученности названного явления в поэтике Блока или какой-либо другой художественной системе, но и в необходимости раскрыть синтаксическую природу введенного выше термина.

* * * * * * * * *

[6] Ср. многочисленные высказывания исследователей об эволюции художественных приемов в творчестве А. Блока, о «преодолении им своего прошлого» и «возвращении к испытанным и органичным для его поэтического таланта средствам и приемам романтизма», о «приобретении художественными компонентами, генетически связанными с символизмом», нового смысла; *Долгополов Л. К.* Поэзия русского символизма.— В кн.: История русской поэзии, т. II. Л., 1969, с. 319; *Машбиц-Веров И. М.* Указ. соч., с. 205, 342, 346; *Крук И. Т.* Указ. соч., с. 6, 36, 93.

Синтаксическая традиция сложилась таким образом, что в широко распространенных классификационных системах термин «неопределенно-личные» предложения употребляется для наименования одного из типов односоставных предложений, а термин «неопределенно-субъектные» вообще не популярен и, в крайнем случае, без специального объяснения может быть воспринят как синоним предыдущего. Однако уже многие работы советских ученых свидетельствуют о том, что систематизация предложений по характеру субъекта не должна быть привилегией односоставных единиц. Двусоставные предложения обладают не менее ярко выраженными признаками определенности, неопределенности и обобщенности субъекта [7]. Более того, субъектные значения односоставных предложений в основном повторяют более широкую палитру значений двусоставных, варьируя и дополняя общую систему субъектных значений.

В этом плане простые по структуре предложения, не считая нечленимых единиц, содержат субъект либо в виде живого существа и образуют поэтому разряд личных предложений, либо в виде неодушевленного предмета, отвлеченного понятия, вследствие чего образуют разряд неличных (предметных) единиц. Личный или предметный характер субъекта предложения так или иначе выражен в его главном члене (в подлежащем или главном члене односоставного предложения и отчасти в сказуемом).

Как личные, так и предметные предложения обладают способностью представлять субъект с разной степенью определенности. Поэтому среди личных и предметных предложений в равной мере и независимо от составности выделяются определенно-, неопределенно- и обобщенно-субъектные предложения.

* * * * * * * * *

[7] См.: *Галкина-Федорук Е. М.* Выражение неопределенности в русском языке неопределенными местоимениями и наречиями.— В кн.: Вопросы стилистики. К 70-летию со дня рождения проф. К. И. Былинского. М., 1966; *Бабайцева В. В.* Односоставные предложения в современном русском языке. М., 1968, с. 23—26, 34—53, 86—92; *Поспелов Н. С.* О синтаксическом выражении категории определенности — неопределенности в современном русском языке.— В кн.: Исследования по современному русскому языку. М., 1970; *Седельников Е. А.* О грамматических категориях простого предложения в русском языке.— Там же.

Неопределенно-субъектными в данной работе называются предложения, в которых разными средствами языка субъект представлен адресату как не совсем опознанный воспринимающим его лицом. К числу таких средств в двусоставных предложениях относятся занимающие позицию подлежащего неопределенные местоимения (кто-то, что-то; некто, нечто; кто-нибудь, что-нибудь; многие, многое и т. п.) и некоторые другие сходные по семантике слова. В односоставных предложениях средством создания неопределенности субъекта служит отсутствие специального слова для его обозначения, неясность окончания в формах главного члена в плане выражения субъектного значения и возможность подстановки второго компонента с неопределенным значением. Например, предметные: *За стеной стукнуло = За стеной что-то стукнуло. Так и носит его = Так и носит его какая-то сила.* Личные: *Сюда идут = Сюда люди идут = Сюда кто-то идет.*

Предметом внимания в данной работе являются неопределенно-субъектные предложения в целом и неопределенно-личные как их существенная часть.

III

Поскольку для выявления поэтических функций синтаксических образований в индивидуально-авторской системе необходимо сопоставление с аналогичными образованиями в современном литературном языке вообще, знание их разновидностей и условий функционирования, рассмотрим предварительно основные классы неопределенно-субъектных предложений.

Классы предложений внутри определенного, неопределенного и обобщенного комплексов различаются также разной степенью определенности или неопределенности, которая проявляется в реализации таких признаков субъекта, как его единичность или множественность, раздельность или целостность, конкретность или отвлеченность. В каждом из комплексов единичность, конкретность и раздельность повышают степень определенности, а противопоставленные признаки увеличивают степень неопределенности. В результате разной комбинации этих признаков в языке сложилась сложная, разветвленная и совершен-

ная система обозначения грамматикализованного субъекта речи [8].

Для каждого класса личных и предметных предложений можно выделить совокупность объективно существующих причин, побуждающих к употреблению соответствующих разновидностей предложений с точки зрения всего говорящего коллектива, и такое употребление можно считать общепринятым и, как правило, нейтральным в отличие от индивидуального, стилистически всегда более экспрессивного. Более подробно проследим это на материале неопределенно-личных предложений, представленных четырьмя классами.

I. К предложениям с самой низкой степенью неопределенности среди неопределенно-личных отнесены такие, в которых деятель представлен как отдельное единичное существо (при потенциально возможном движении в сторону множественности), которое в принципе может быть опознано воспринимающим его лицом, но конкретизации деятеля и его полному опознанию мешают какие-либо объективные обстоятельства. Класс представлен в основном двусоставными единицами, в которых подлежащее выражено неопределенным или вопросительным местоимением, сочетанием *мало кто* и некоторыми другими средствами

Анализ широкого контекста, в котором функционируют главные компоненты неопределенно-личных предложений этого класса, позволил выявить основные причины, препятствующие полному опознанию деятеля. Разделение на подклассы произведено в соответствии с характером и количеством этих причин.

1. Деятель находится полностью за пределами чувственного восприятия говорящего о нем лица: *Кто-то* бежал из Москвы, а велено всех задерживать да осматривать (П., V, 246).

2. Деятель находится в пределах ограниченного чувственного восприятия. Например, воспринимается лишь с помощью слуха: «Это он!» — За ним воскликнул *кто-то* (Л., II, 252); Вдруг слышит — *кличут*: «милый друг!»

* * * * * * * * *

[8] Общую характеристику всех классов предложений см.: *Соколова Л. А.* О роли лексических единиц в формировании типов предложения.— В кн.: Актуальные проблемы лексикологии, ч. 1. Томск, 1971.

(П., IV,). С помощью слуха и осязания: ...и слышит сквозь легкий сон, что *кто-то* к ней Вошел и ног ее *коснулся* (П., IV, 282). Путем обоняния: ...*кто-то* жарко *дохнул* чесноком *в затылок* Заварухина (Ак., 54). При зрительном восприятии опознанию могут мешать дополнительные препятствия (темнота, отдаленность воспринимающего лица от объекта, быстрота передвижения одного из них, кратковременность восприятия и пр.): *Вдали* густая пыль клубится. И видят, *кто-то* на коне С оглядкой боязливой *мчится* (Л., II, 175);... он видит, *кто-то в поле*, *Как буря*, *мчится* на коне (П., IV, 39); *В ней* огонек уже *зажгли* (Л., II, 189).

3. При полноценном (разностороннем или хотя бы зрительном) чувственном восприятии более полному опознанию и индивидуализации может мешать то, что деятель до момента его восприятия не был известен, знаком воспринимающему лицу: *В палате* выключили радио, и *кто-то гладил* мне вихор (Евт.-62, 224); Они, казалось, к месту казни Спешили полные боязни. «Уж поздно»,— *кто-то* им сказал (П., IV, 286). Или действие настолько по внешнему проявлению незаметно для окружающих, что и деятеля трудно выделить из числа других существ: Но вот гармонь его запела, И *кто-то* первый вдруг *затих*... (Сим., 71).

4. Чувственное восприятие может быть притуплено внутренним состоянием человека, его отношением к деятелю, вследствие которого воспринимающее лицо не стремится опознать деятеля или запомнить опознанного: *Кто-то* долго *меня провожает* домой (С. К., 24); Но *кое-кто* ему *аплодировал* (Пр.); И *кто-то бросил невзначай* два слова про вчерашнее (Сим., 149).

5. Деятель не может быть опознан, так как он и само действие или признак отнесены в область предположения: Сверкает взгляд, свободней грудь, *Как будто* вас *погладит кто-то* (Утк., 252); *Кто-то воротится* невредимым в дом? (Ес., I, 311); Разве можно счастливой быть в доме своем, *Если кто-то несчастлив* на шаре земном? (Евт., 168); Хоть спина так набита качаньем коня, *словно* в камнедробилку, на сита *швыряли* меня (Сим., 159); Визжит метель, *Как будто бы* кабан, *которого* зарезать *собрались* (Ес., II, 235).

6. Деятель не поддается опознанию, поскольку как существо, облеченное в плоть и кровь, не существует, а является плодом воображения воспринимающего лица,

результатом его внутренних переживаний или мироощущения (внутренний голос, некий дух-предсказатель, какая-то неподвластная ему сверхъестественная сила и т. п.): Ей *кто-то* шепчет: он придет (Л., II, 150); Не напрасно дули ветры, Не напрасно шла гроза. *Кто-то тайный* тихим светом *напоил* мои *глаза* (Ес., I, 286).

Причина неопределенного обозначения субъекта, как можно убедиться, довольно четко регистрируется в контексте путем введения самых разнообразных, часто лексических, указателей, помогающих адресату установить, как воспринимающий получил представление о деятеле: опосредованно или путем прямого контакта с ним, было ли восприятие односторонним, кратковременным и т. д. (см. выделенные второстепенные члены). Этой же цели может служить семантика глагольного слова (*коснулся*, *мчится*, *дохнул*, *затих*), видо-временные, модальные показатели, некоторые союзы и частицы, характеризующие действие как реальное, возможное, желательное и прочее (см., например, роль союзов в пятом подклассе).

Отсутствие подобных указателей в тексте способствует колебанию адресата в осознании им причины неопределенного обозначения деятеля и степени его опознанности, создает условия для переносного употребления предложений соответствующих классов и их подклассов и приобретения ими дополнительного эстетического смысла.

II. Большей степенью неопределенности обладают предложения следующего класса, где отдельный деятель или несколько человек осознаются адресатом как представители общественно значимых совокупностей лиц. Реальными исполнителями являются отдельные, вполне конкретные люди (даже один человек), но ни их количество, ни их индивидуальные свойства не являются существенными в процессе осуществления типичных для данной группы лиц действий. Поэтому отличительной особенностью этого класса является неразграничение понятий единичности и множественности при отчетливо осознаваемой конкретности и раздельности деятелей, а основным средством выражения — односоставные предложения, в которых главный член всегда имеет форму множественного числа.

Весь материал, квалифицируемый как вторая степень неопределенности, распределяется по трем подклассам, отражающим общественно значимые совокупности лиц, выделенные коллективным сознанием носителей языка

и нашедшие выражение в соответствующих разновидностях предложений.

1. Неопределенно обозначенный деятель осознается как представитель лиц, обслуживающих нужды других лиц по профессии, приказанию, призванию, долгу или другим причинам и побуждениям. Например: И вот *запрягли* нам клячу (Ес., III, 197); Но кушать *подали* (П., V, 112). Вот царскому знаку *внимают*. Скрыпучую дверь *отворяют* (Л., 1, 131). Мое письмо тебе *свезут* и *позвонят* с аэродрома (Сим., 124). Меня как будто *оросили* живой и мертвою водой (Утк., 235). *Пишут* книги *ставят* кинофильмы, лекции *читают* про нее (Евт.-62, 126).

2. Деятель осознается как представитель лиц, выполняющих ритуалы, обряды, соблюдающих обычаи, свойственные всем людям или какой-либо группе людей. В материалах широко представлены три вида обрядовых действий: действия, связанные с религиозными службами; свадебные обычаи; похоронный обряд. Самой значительной по количеству примеров является последняя группа, что объясняется общечеловеческой необходимостью соблюдения этого обряда. Например: *Отзвонили вечерню* во святых церквах (Л., II, 35); Но *звонят к заутрене* (П., V, 237); Я горько плакала со страха, Мне с плачем *косу расплели*. Да с пеньем *в церковь повели*. И вот *ввели* в семью чужую (П., V, 63); *Схоронили* его за Москвой-рекой,— На чистом поле промеж трех дорог... И бугор земли тут *насыпали* И кленовый *крест* тут *поставили* (Л., II, 44); И необмытого меня под лай собачий *похоронят* (Ес., I, 201); Об одном из нас *будут панихиду петь* (Л., II, 41).

3. Деятель осознается как представитель силы, власти или права. Особенностью этого подкласса является наличие объекта, обозначенного винительным или дательным падежом, на котором проявляется физическая, моральная или правовая власть деятеля.

Учитывая характер воздействия на объект и изменения, происходящие в нем в результате этого, можно выделить пять групп внутри этого подкласса.

а) Деятель проявляет себя как лицо, оказывающее физическое воздействие на объект, приводящее или способное привести к его качественному изменению вплоть до полного уничтожения. Не случайно поэтому в составе примеров широко употребительны деструктивные глаголы. Это самая обширная группа. Например: *Били* за них,

прогоняя сквозь строй, Нагайками полосуя. За них *убивали*, а мы порой бросаемся ими впустую (Евт.-62, 141); А соседа... *расстреляли* в девятнадцатом году! (Утк., 148); Слава богу, что утром ему *отрубят голову* (П., V, 501), Оглохшая телефонистка Устало сказала: «*Бомбят*» (Сим., 117).

б) Субъект мыслится как деятель, способствующий насильственному перемещению объекта, например: Тогда, отяготив позорными цепями, Героя *увезли* от плачущих дружин (Л., I, 75); Видно, надев браслет, *Гонят* на много лет Золото рыть в горах (Ес., III, 173).

в) Субъект выступает в качестве деятеля, оказывающего волевое или правовое воздействие на поведение или помещение объекта, например: Я знаю; дам *хотят заставить* читать по-русски (П., V, 67); Есть разгуляться где на воле! *Построили* редут (Л., I, 15); Когда *объявили* войну, При всем честном народе Убил топором старшину (Ес., III, 189).

г) Субъект выступает как деятель, который, пользуясь фактическим правом, властью, устанавливает отношение между двумя объектами, из которых хотя бы один является одушевленным. Чаще всего эти объекты оформлены в предложении как прямое и косвенное дополнение, причем косвенный объект может быть опущен в предложении, но семантика глагола предполагает его наличие, например: *Не дали* матери сына (Ес., I, 181); *Наделили* меня богатством. Не сказали, что делать с ним (Евт.—62, 259); Но, ах, не нам его *судили*... (Тютч., 1, 10); *Насуют* провожатых как в горло кости (Сим., 143).

д) Субъект выступает как лицо, пользующееся правом или властью свободно выражать свое мнение об объекте или навязывать его объекту: Ох, какими словами вас *ругают* (Рожд., 121); А если вам и попадутся Рассказы на родимый лад — То, верно, над Москвой *смеются* или чиновников *бранят* (Л., 1, 53), Его умело *отводили* от наболевших «почему» (Евт.-62, 70).

III. Третьей степенью неопределенности обладают предложения, характеризующиеся целостной множественностью субъекта. Реальными носителями действия являются обычно несколько лиц или более крупные множества, вплоть до понятия «народ», «люди», хотя, в виде исключения, представителем целостного множества может выступить и отдельное лицо. В целом же, класс третьей степени

неопределенности представляет собой сумму различных групп, в каждой из которых субъект выступает в виде целостной совокупности деятелей, выделенной носителями языка с общественно значимых позиций, как и в предыдущем классе. Отмечено семь подклассов, отражающих принципы группировки неопределенных деятелей в сознании носителей языка.

1. Субъект как целостное множество создается на основе родственных или дружеских отношений. Даже один представитель этого множества при определенных условиях (например, у себя дома) может отождествляться с целостным множеством. В контексте обнаруживаются второстепенные компоненты, называющие такое множество: Об ней *жалели* в доме (П., IV, 331); ...пришел я поздно *домой*. *Сказали* мне, что заходил за мною кто-то (П., V, 365); И опустел его высокий *дом*. И странников не *угощают в нем* (Л., II, 253); Меня *в большой семье растили*, Меня *кормили*, как *могли* (Евт.-62, 107).

2. Субъект как целостное множество деятелей, объединенных на основе их временного местопребывания, отмечен в предложениях, содержащих обстоятельства, называющие какое-либо место деятельности или пребывания людей: *В райке* нетерпеливо *плещут* (П., V, 18), *В Большом театре* я сидел, *Давали* Скопина (Л., I, 17); И если тебя *у костра попросили* Прочесть, как здесь принято, что-то свое... (Утк., 248); ...и уже *возле кассы аэрофлота говорят*, что на «ИЛе» лететь неохота (Тушн., 132); *В клубе* местного гарнизона *пьют* здоровье русских гостей (Сим., 143).

3. Субъект мыслится как совокупность деятелей, возникшая на основе социального объединения или противопоставления людей. Наименование такой группы или прямо названо в контексте, или выводится косвенно (от противного) из лексического значения прямого дополнения. *Короля почли убитым* (П., III, 335); *Враг* проломит все... *Бьют и бьют людей в куртках* кожаных. ...Но напор *от нас* Все сильней, сильней. *Бьются* восемь дней, *Бьются* девять дней (Ес., III, 158); Сплошные *мужицкие* войны — *Дерутся селом на село* (Ес., III, 189); *Собором положили* В последний раз отведать силу просьбы (П., V, 224).

4. Совокупность, возникшая на основе национального или территориального объединения людей. В таких предложениях в качестве обстоятельства места фигурируют

наименования городов, стран, государств и т. п. Например: Первый раз тогда *в Кишиневе Пели* не про царя! (Утк., 271); *В* одной *Литве* так сладко лишь *поют?* (Л., II, 247); От века *дело делают* талантливо, талантливо *гуляют на Руси*! (Евт.-62, 79); О, сжалься!.. Говори — как *плачут в твоей родимой стороне*? (Л., II, 413).

5. Совокупность деятелей, возникшая на основе объединения поколений по времени их существования, на что указывают соответствующие обстоятельства: *Не веруют* амуру *ныне* (Л., II, 20), Ах, он любил как *в наши лета* Уже *не любят* (П., V, 45); ...То пусть с Булгариным *в потомках* Меня *поставят* наряду (П., III, 396), Не очень-то *нынче* старших уважают (Остр., Гроза, I, 5).

6. Совокупность деятелей, противопоставленных по полу, отмечена в предложениях, где семантика главного члена (нередко обозначающего чувство любви или другие действия и состояния, связанные с его появлением или исчезновением), а также некоторых слов с объектным значением помогает представить субъект как целостное множество мужчин или женщин. Например: *В красавиц* он уж не влюблялся, А волочился как-нибудь: *Откажут* — мигом утешался; *Изменят* — рад был отдохнуть (П., V, 79); *Излюбили тебя, измызгали* — Невтерпеж (Ес., II, 125); Не *молодца любят*, денежку (Даль, 758); Уж редко, редко *именуют* Его *в беседе* юных *дев* (П., II, 55); Когда *бросают женщин*, Лукавых, но родных, То *любят их* не меньше И уходя от них (Утк., 175).

7. Совокупность лиц, возникшая в результате мысленного объединения неживых лиц в потусторонний или божественный мир: Да, так *судят в небесах*, но *на земле* когда? (П., II, 358); Уж ей пора, Марию *ждут* и *в небеса*, на лоно мира, Родной улыбкою *зовут* (П., IV, 189); *На небе любят* женщину от скуки И отпускают с миром, не скорбя (Сим., 96); ...быть может, *в стране, где не знают обману*, Ты ангелом будешь, я демоном стану! (Л., I, 294).

III. Самой высокой степенью неопределенности обладает последний класс неопределенно-личных предложений, где субъект мыслится как совокупность деятелей, выделяемая по признаку «люди» в отличие от других совокупностей, квалифицируемых как «не люди». Отмечено три подкласса, выделяемые в зависимости от обширности реальной группы деятелей. Лексической основой данного класса являются специфически «людские» глаголы, та-

кие, как «говорят» (и его синонимы), «зовут», «верят» и др., а также слова, обозначающие действия, состояния и процессы живых существ вообще (слышат, узнают, помнят и т. п.).

1. Субъект осознается как совокупность «люди», даже если реальным деятелем является «кто-нибудь» или «некоторые из людей». Например: Что ж *говорят*? Кто этот самозванец? (П., V, 264), Меня могила не страшит: Там, *говорят*, страданье спит (Л., II, 54); Боже мой... *Услышать могут*... (Рожд., 84), Жди, когда других *не ждут*, Позабыв вчера (Сим., 91).

2. Реальным деятелем скорее являются не только некоторые, но многие люди. Круг глаголов, используемых в этом случае, значительно более широк, чем в первом подклассе, но все-таки ограничен. В контексте нередко встречаются компоненты, поддерживающие значение распространенности, обычности, повторяемости действия. Например: *Нередко* под вечер *слыхали* Ее приятный голосок (П., IV, 69); *Теперь* со мной плохие шутки: меня *сударыней зовут* (Л., II, 491); *Пока* вам *верят*. Пока вас *кормят*. А вдруг *перестанут*? (Рожд., 44); Без сожаленья, без участья смотреть *на землю* станешь ты ...*Где не умеют* без боязни Ни ненавидеть, ни любить (Л., II, 159); Есть *в народе* слух ужасный: *Говорят*, что каждый год С той поры мужик несчастный В день урочный гостя ждет (П., III, 73); *Кого журят, того и любят* (Даль, 214).

3. Субъект мыслится как максимальная совокупность деятелей, равная понятию «люди вообще» или даже «все люди»: *В жизни живут* лишь раз (Ес., III, 178); Письма *пишут* разные... (Сим., 99); Как вас *зовут*? (П., V, 396); В перчатках счастье — *не берут* (Утк., 355); От любви *не требуют* поруки (Ес., III, 10). Высокая степень обобщенности субъекта в этом подклассе неопределенно-личных предложений создается рядом средств, например за счет наполнения предложения отвлеченной и неконкретизованной лексикой, употребления глаголов в форме настоящего времени, введения отрицательной частицы при этих глаголах [9] и за счет самой семантики глагольного слова, о которой уже шла речь.

* * * * * * * * *

[9] О роли перечисленных средств в формировании неопределенно-личных предложений см.: *Сятковский С. И.* О принципах клас-

Таким образом, семантическая классификация неопределенно-личных единиц позволяет выделить предложения разной степени неопределенности, соответствующие коллективному осознанию носителями языка причин недостаточной опознанности деятеля, существующих в действительности и регистрируемых с помощью различных языковых средств. Эти причины многообразны, но все они понятны воспринимающему лицу и адресату, так как обусловлены типичными жизненными ситуациями. Поэтому вся система неопределенно-личных и, шире, неопределенно-субъектных предложений (неопределенно-предметные единицы также образуют сходную систему из четырех классов) в основе своей материалистична, а истолкование причин неопознанности субъекта в системе литературного языка не имеет мистической направленности. Напротив, система неопределенно-субъектных предложений свидетельствует в целом о доверии человека к результатам чувственного познания действительности, вследствие чего явление неопознанности в системе языка не смешивается и не отождествляется с непознаваемостью явлений как способом философского осмысления мира. Примечательно и то, что разновидности неопределенно-личных предложений, ориентированные на обозначение действий непознаваемого субъекта (см. подкласс 6 в классе I и седьмой — в III), занимают в общей системе незначительное место и представлены в материалах исследования единичными примерами.

Все это дает основания принять выявленную систему за определенную общелитературную норму употребления и языкового выражения неопределенно-субъектных единиц. Введение в художественный или иной текст неопределенно-личных предложений в одном из указанных значений при соответствующем языковом выражении причин неопределенного обозначения субъекта соответствует прямому употреблению коммуникативной единицы данного типа и сопровождается нейтральным стилистическим (или эстетическим) эффектом.

* * * * * * * * *

сификации простого предложения в современном русском языке.— РЯШ, 1965, № 3. *Шмелев Д. Н.* Стилистическое употребление форм лица в современном русском языке.— В кн.: Вопросы культуры речи, вып. 3. М., 1961, с. 57; *Бабайцева В. В.* Указ. соч., с. 51.

IV

Источники появления дополнительной выразительности, так называемых «эстетических приращений смысла» [10], у нейтральных средств языка, включенных в «частную эстетическую систему», весьма многообразны [11]. Задачи данной работы побуждают обратить внимание лишь на некоторые из них.

Представляет интерес прежде всего проблема количества неопределенно-субъектных единиц в поэзии Блока. Визуальные наблюдения отдельных ученых и их интуитивный вывод о частоте употребления неопределенных местоимений в поэтических текстах А. Блока отчасти проверены в данной работе на материале неопределенно-личных предложений путем сопоставления степени распространенности односоставных и двусоставных единиц, в которых подлежащее выражено местоимением *кто-то* (или *некто*).

Одним из известных приемов формирования стилеобразующих средств художественного произведения является следование принятым нормам литературного языка и поэтическим традициям определенного периода или отклонение от них. В этом плане интересно проследить, в какой мере Блок как носитель русского языка следует выявленным выше закономерностям построения и правилам употребления неопределенно-субъектных предложений (в целом, в разные периоды творчества, сравнительно с другими поэтами).

Одной из отличительных черт поэтической речи А. Блока, особенно в 1900—1906 гг., является существенное отклонение от принципов формирования и употребления

* * * * * * * * *

[10] Названный термин трактуется в плане учения Б. А. Ларина о «комбинаторных приращениях смысла» в индивидуальных эстетических системах. Обзор работ Б. А. Ларина, а также его единомышленников, учеников и последователей в связи с изучением творчества А. Блока см.: *Поцепня Д. М.* Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976, с. 9—13. *Максимов Д.* Указ. соч., с. 176—178. *Загоровская О. В.* Эстетическая функция языка и эстетическая значимость слова в художественном тексте (на материале стихотворений А. Блока «Снежная маска»). Автореф. канд. дисс. Воронеж, 1977.

[11] О понимании термина «частная эстетическая система» см.: *Максимов Л. Ю.* «Кавказ» Пушкина.— РЯНШ, 1966, № 5. *Он же.* Стилистика художественной речи в педвузе.— В кн.: Современный русский язык. М., 1976.

классов неопределенно-субъектных предложений, отмеченных в системе литературного языка и творчестве других поэтов. Прежде всего это относится к двусоставным единицам. Заметна повышенная частотность употребления А. Блоком предложений, которые по нашей системе классифицируются как предложения первой степени неопределенности шестого подкласса (субъект, не поддающийся описанию вследствие его сверхъестественности и т. п.). Это значение, в отличие от всех других значений этого класса, общеупотребительных,— редкое, малоупотребительное, в частности и в поэтических текстах.

Однако заслуживают внимания и некоторые собственно лингвистические принципы формирования текстов, свойственные Блоку. Прежде всего неопределенно-личные двусоставные предложения Блока интересны тем, что в них часто отсутствуют указатели причины, мешающей опознанию деятеля. Например [12]: Вдруг *кто-то* вошел — и сквозь гул голосов *Сказал*: «Вот моя невеста» (I, 252. 1902); В роще *хохочет* над круглым горбом *Кто-то косматый, кривой и рогатый* (I, 306.1903). Как видим, семантика сказуемых в обоих текстах и определений — во втором свидетельствует о двух самых важных для человека способах *опознания* субъекта (зрительном и слуховом), несмотря на которые опознание все-таки не наступило.

Другая особенность, дополняющая первую,— это отсутствие каких-либо указателей, намекающих на сомнительность, недостоверность ощущений, получаемых из внешнего мира (типа: ей *казалось*, что кто-то, *будто* кто-то шепчет и т. п.), при одновременном включении неопределенно-субъектных предложений в откровенно мистический контекст. Например: И с этой ветхой позолоты, Из этой страшной глубины На праздник мой *спустился Кто-то* С улыбкой ласковой Жены (I, 169.1902); Но *кто-то ждал* на перепутьи Моих последних, страшных слов... И будет в зеркале без тени Изображенье пришлеца (I, 211.1902); И внезапно повеяло холодом. Впереди покраснела заря. *Кто-то* звонким, взывающим молотом *Воздвигал столпы алтаря* (I, 293.1903).

Если же в тексте иногда и встречается указатель недостоверности восприятия (*кажется*), то он каким-либо образом нейтрализуется:

* * * * * * * * *

[12] Цифра после страницы означает дату стихотворения.

Казалось, там, за дымкой пыли
В толпе скрываясь, *кто-то жил*,
И очи странные следили,
И голос пел и говорил...

(I, 224, 1902)

Ирреальность впечатлений, отразившихся в первых двух строках, не поддерживается последующими двумя, так как каждая из них подключается присоединительным союзом, который придает известную независимость вводимым им предложениям и отрывает их от вводного слова «казалось», ограничивая сферу его влияния первым предложением.

Следующая, не менее важная отличительная черта — это соединение, смешение в одном тексте показателей и признаков неопределенно-личных предложений разных групп и даже классов. Например: *Кто-то шепчет и смеется* Сквозь лазоревый туман. Только мне в тиши взгрустнется — Снова смех *из милых стран*! (I, 89.1901); По улице ходят *тени*... *Кладут* мне на плечи руки, Но я не помню имен (I, 237.1902); Там — *в конце* галлереи *дальней Кто-то вторил*, *закрыв лицо*. ...И, шатаясь, *вторил* тот самый Незнакомец *с бледным лицом* (I, 263.1903); У окна не ветер бродит, Задувается свеча. *Кто-то близкий тихо* входит, Встал и дышит *у плеча*. Обернусь и испугаюсь... (I, 495. 1902).

Если по характеру совершаемого субъектом действия неопределенно-личное предложение может быть отнесено ко второму, третьему или четвертому подклассам I класса, когда чувственное опознание деятеля в принципе возможно, так как субъект находится где-то достаточно близко (*шепчет*, *вторит*, *тихо входит*... *дышит у плеча*, *кладут на плечи*), то другие средства языка «выводят» данные предложения за пределы этих групп: то с помощью показателей отдаленности (*смех из милых стран*, *в конце галереи дальней*) и прямой мистической интерпретации, то путем столкновения определения, содержащего результат узнавания (*близкий*) с глаголом *входит*, обозначающим по семантике и видо-временной форме лишь начало познавательного процесса. Такое сочетание возможно в первом или пятом подклассах, но тогда обязательны другие показатели, свойственные этим подклассам (например, сигналы пребы-

вания субъекта вне сферы чувственного восприятия говорящего; или показатели нереальной модальности: *как будто кто-то близкий входит* и т. п.).

Однако наиболее ярко эта особенность реализуется путем использования для выражения сказуемого глаголов, обозначающих внутреннее состояние или процесс, чувственно не воспринимаемые со стороны (*думал*, *хотел*, *ждал*, *услыхал*, *понял* и т. п.), например: Загорались вечерние свечи. *Кто-то* думал о бледной красе (I, 194. 1902); *Кто-то* сверху услыхал приближение *И думал* о том, что было давно (I, 248. 1902); *Кто-то* плачет; *жалея меня* (I, 322. 1904); *Кто-то хочет появиться* (III, 45.1913); *Кто-то* злой *измерял* свою *совесть* (I, 527.1903). Отсутствие в контексте указателей, свойственных четвертому или пятому подклассам, где сказуемые с подобной семантикой возможны, не позволяет отнести рассмотренные примеры ни к одному из первых пяти подклассов I класса.

И, наконец, еще одна особенность, о которой нельзя не сказать, во всех этих предложениях (1900—1907 гг.) Блоком используется небольшая группа глаголов: *шепчет*, *смеется*, *поет*, *манит* и их синонимы, которые еще более сужают значение мистического субъекта, когда местоимение *Кто-то* выделено прописной буквой [13]. Кроме уже цитированных текстов, см. также: *Кто-то* шепчет и смеется, И горят костры (I, 154.1901); *Кто-то* шепчет, поет и любуется (I, 29.1899); Услышишь, как *Кто-то* смеется. Только с дороги сойди. Жалобным смехом смеется (I,470.1901); *Кто-то* шепчет под темным окном, *Чей-то* образ из мрака восстал И по воздуху реял крылом, И певучим рыданьем дрожал... (I, 406.1899); Где мы пропели и прошли, Еще поет и ходит *Кто-то* (I, 247.1902); ...Ночь наступает, но *Кто-то* спешит, К ночи в объятья зовет и манит... (I, 338.1899).

Эта тематическая привязанность ряда глаголов помогает вовлечению в эту сферу других лексем на правах однородных компонентов, а также других типов неопределенно-

* * * * * * * * *

[13] О политическом идеале молодого Блока как полной гармонии, абсолютном счастье, о представлении мира Прекрасной Дамы как мира слепящих красок, гармоничных звуков, веселых, звучных песен см.: *Минц З. Г.* Указ. соч., с. 10, 77; *Она же.* Поэтический идеал молодого Блока.— Блоковский сборник, 2. Тарту, 1972, с. 205—220.

субъектных предложений (неопределенно-личных односоставных, неопределенно-предметных) и их тематическому объединению с определенно-субъектными. См., например: А там, далеко, из-за чащи лесной Какую-то песню *поют* (I, 37.1900); Все *поют и поют* вдалеке (I, 121.1901). За воротами *смеются* (I, 154.1901); Там *что-то* притаилось и *смеется* (I, 272.1903); Еще там *улыбалось и пело* (I, 527.1903); И там — прекрасное *что-то*, казалось, *пело* в лугу (I, 484.1902); Нас тогда во мрак *манило*... (I, 408.1899).

Таким образом, в области формирования двусоставных неопределенно-личных предложений в поэтических текстах А. Блока наблюдаются заметные отклонения от обычных приемов организации этих единиц. Можно сказать, что им создана целая система широкого и разнообразного представления одной из самых малочисленных в языке и поэтической речи других авторов разновидностей неопределенно-личных предложений. В плане развития средств выражения неопознанного по причине иррациональности деятеля молодой Блок выступил как создатель своеобразных «синтаксических неологизмов».

В отношении односоставных предложений также нужно отметить одну наиболее важную особенность. Отклонения в их построении выражаются прежде всего в использовании в роли главного члена таких глаголов, которые по своей семантике и контекстным условиям (отсутствию соответствующих второстепенных компонентов, отрицательной частицы и т. п.) обозначают действия нескольких неназванных или неопознанных лиц, а не общественно значимых совокупностей или представителей таких совокупностей, которые были отмечены при описании разновидностей неопределенно-личных предложений второй, третьей и четвертой степени неопределенности субъекта. Отсутствие второго состава в таких случаях в непоэтической речи в соответствии с нормами построения понятных адресату высказываний должно ощущаться как смысловая неполнота, требующая восполнения.

Особенность многих блоковских текстов в том и состоит, что в позицию неопределенно-личного предложения поставлено неполное, совпадающее с ним лишь по форме главного компонента. Например: *Говорили* короткие речи, К ночи *ждали* странных вестей (I, 205.1902); При жолтом свете *веселились* (I, 224.1902); Всю ночь *кружились* в шумном танце (I, 227.1902); *Поднимались* из тьмы погребов

(II, 53.1904); *Шли* на приступ (II, 59.1905); *Не верили. Не ждали* (III, 190.1910).

Новатором этого приема А. Блок не является. Аналогичное употребление отмечено еще В. В. Виноградовым в «Пиковой даме» А. С. Пушкина (первая фраза: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова») [14]. Однако исключительная распространенность такого рода односоставных предложений в различных произведениях Блока определенных лет выдвигает и это средство в число стилеобразующих.

Если учесть, что этот же путь используется поэтом для создания необычных неопределенно-предметных односоставных предложений (ср. литературное «Заклубилось вдали», где неопределенный субъект связывается с понятием «клубы пыли», входящим в семантику главного компонента, с блоковским «А там — на крутой дороге — Уж *клубилось в* красной *пыли*» (I, 205), где понятие «пыли» выведено из семантики слова «клубилось», вследствие чего неопределенность субъекта стала более очевидной), то в целом можно говорить о стремлении А. Блока создать на определенном этапе своеобразную необычную систему неопределенно-субъектных предложений, гораздо более неопределенных и поэтому менее понятных, чем те, которыми пользуются носители данного языка в обычных случаях.

В целом, по-видимому, можно провести аналогию между наблюдаемой в поэзии А. Блока необычной системой организации неопределенно-субъектных предложений и способами смысловой трансформации лексики в поэтических текстах писателей-символистов. Анализируя и развивая мысли М. В. Панова о принципиально различных связях смысловых элементов в символистской и постсимволистской поэтике [15], И. П. Смирнов пишет: «...Значение словесного знака в поэзии символистов изменяется в результате того, что он включен в семантический класс, отсутствующий в естественном языке. И напротив, постсимволистское искусство сдвигает значения, обычные в естественном языке, не за счет построения индивидуальных

* * * * * * * * *

[14] См.: *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы».— Пушкин. Временник. М.— Л., 1936, с. 105.

[15] *Панов М. В.* Стилистика.— Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962, с. 101—104.

парадигм, а с помощью линейных сближений смыслов в границах отдельного произведения»[16]. Сопоставление семантики и функций вариантных двусоставных и односоставных неопределенно-личных предложений в «Стихах о Прекрасной Даме» (см. выше), действительно, свидетельствует о том, что используемая Блоком система отклонений от принципов формирования названных единиц в естественном языке является результатом создания им собственной индивидуальной парадигмы неопределенно-субъектных предложений.

Однако самим им созданную систему отклонений А. Блок использует в разные периоды творчества с разной степенью продуктивности, постепенно и неуклонно видоизменяя ее и разрушая. Наиболее действенна рассмотренная выше система отклонений в «Стихах о Прекрасной Даме», сборнике «Распутья», достаточно заметна в цикле «Город» и «Разных стихотворениях», написанных в основном до 1907 г. и включенных автором в основное собрание. Но и она сложилась не сразу, о чем свидетельствует отсутствие неопределенно-субъектных предложений в отроческих стихах, малочисленность неопределенно-личных единиц в «Ante lucem», их семантическая неоднозначность в стихотворениях, не включенных автором в первую книгу основного собрания сочинений, хотя они многочисленны, и некоторые другие факторы.

Едва создав индивидуальную парадигму неопределенно-субъектных единиц и обусловленную ею систему отклонений от норм литературного языка в области формирования и употребления этих типов предложения, А. Блок становится на позицию «отрицания отрицания». Этот процесс не был прямолинейным и непрерывным, однако можно все-таки выделить несколько путей (и одновременно этапов, хотя они хронологичны лишь в известной мере) его воплощения в творчестве поэта.

Изменения начинаются еще в недрах мистического истолкования природы неопределенного субъекта путем постепенного увеличения сочетаемостных возможностей подлежащего *кто-то* в произведениях, не входящих в сборник «Стихи о Прекрасной Даме». Так, если стих

* * * * * * * * *

[16] *Смирнов И. П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977, с. 14.

«*Кто-то* ласковый рассыпал золотые пряди» (II, 43.1904. Зажигались окна узких комнат) выдержан в нормах валентных связей названного сборника, то в следующих строках эти нормы уже несколько нарушены: И *кто-то милый, близкий* мне Сжимает *жалобные* руки... (I, 295. 1903. И снова подхожу к окну); Кто-то долго, *бессмысленно смеялся* (I, 277.1903. Я был весь в пестрых лоскутьях); *Недвижный кто-то, черный кто-то* Людей считает в тишине... И в жолтых окнах *засмеются*, Что этих нищих *провели* (I, 302.1903. Фабрика).

Как видим, у прежнего по природе субъекта (*милый, близкий*) появляются признаки необычного поведения (*сжимает жалобные руки*) или изменяется сам субъект, на что указывают распространители подлежащего (*недвижный, черный, кривой, рогатый* и т. п.) или сказуемого (*бессмысленно смеялся*), а также семантика глагола (*провели*). Следствием расширения сочетаемостных возможностей главных членов явилось, с одной стороны, более резкое противопоставление языковых символов *смеется — хохочет*, превращение их на определенном этапе в речевые антонимы (Она — не может хохотать), а с другой,— лишение глагола *смеяться* его прежней возвышенности при сохранении в его семантике значения сверхъестественного происхождения этого действия (*засмеются*) [17].

Следующий этап характеризуется еще большим расширением валентных связей главных компонентов, появлением у неопознанного субъекта отдельных реальных, земных признаков, конкретных пространственных характеристик. Например: Входит *кто-то* сильный, *В сером армяке* (II, 161.1904); ...*кто-то в красном платье*. Поднимал на воздух малое дитя... *Кто-то* поднял на руки кричащего ребенка И, крестясь, *украдкой утирал* глаза (II, 163.1905); *Кто-то* бьется *под ногами* (II, 59.1905); *Кто-то* о новой свободе *На площадях* говорит (I, 269.1903); *Поднимались* из тьмы *погребов* (II, 153.1904); *Сидят у окошка с* папой (II, 69.1905).

Полное приземление деятеля осуществляется путем смены неопределенно-личного предложения определенно-

* * * * * * * * *

[17] О «перемещении мистицизма, который раньше связывался с лирической мечтой поэта, в область враждебного, мрачного», см.: *Крук И. Т.* Указ. соч., с. 50.

личным, в результате чего происходит не только конкретизация, но и опознание субъекта. Начавшись в области неопределенно-предметных предложений, этот процесс характеризует систему неопределенно-личных единиц на разных этапах творчества. Ср. неопределенно-предметные: Там *что-то* притаилось и смеется. *Что* смеется? Мое ли, вздыхающее, Мое ли *сердце* радостно бьется? (I, 272.1903); И: «*Стукнуло* где-то, дружок?» Дочка твоя, что румяней весны, Скажет: «Там *серый зверок*» (I, 298.1903). Неопределенно-личные: *Кто-то* шел по лестнице... Толстая *соседка* принесла им щей (I, 308.1903); *Сидят* у окошка *с папой*.. Кончился разговор папы *с дочкой* (II, 69.1905). В дверь *постучались* легонько, Сказочник дверь отворил... *Мальчик* стоит на пороге (III, 288.1913). С ним *кто-то* неотлучно рядом Глядел туда... *И женщина* навзрыд рыдает Неудержимо и светло ... И *не она ль* тогда в больнице Гроб вместе с сыном стерегла? (III, 306.1919).

Анализируя стиль «Пиковой дамы» Пушкина, В. В. Виноградов писал о сцене явления графини Германну, поданной путем постепенной, отчасти ошибочной, конкретизации неопределенного субъекта: «...Тонкая и глубокая подготовка художественной фантастики кроется в синтаксических и семантических формах обозначений субъектов» [18], отмечая при этом три ступени опознания (*кто-то — женщина в белом платье, белая женщина — графиня*). Привлечение более широкого контекста показывает, что опознание протекало еще более сложным путем и вернулось к исходной позиции: «...*Кто-то* с улицы взглянул к нему в окошко ...*отпирали* дверь в передней комнате. Германн думал, что *денщик*... возвращался... *кто-то* ходил... вошла *женщина в белом платье*. Германн принял ее *за* свою старую *кормилицу*... Но *белая женщина*, скользнув, очутилась вдруг перед ним,— и Германн узнал графиню! ...сказала *она* твердым голосом... С этим словом *она* тихо повернулась, пошла к дверям, и скрылась... Германн... увидел, что *кто-то* опять поглядел к нему в окошко» (П., VI, 349—350).

Таким образом, степень, результат и само художественное назначение приема опознания, конечно, могут быть различными как в пушкинском тексте, так и в произведе-

* * * * * * * * *

[18] *Виноградов В. В.* Указ. соч., с. 136—137.

ниях Блока. Знаменательно уже само стремление раскрыть содержание неопределенно обозначенного субъекта и таким образом приблизиться к общепринятому среди носителей данного языка истолкованию природы неопределенно-субъектных предложений и их разновидностей.

Однако наиболее решительная перестройка всей системы неопределенно-субъектных предложений связана с постепенным, но неуклонным переходом поэта к построению предложений в соответствии с выработанными многовековой практикой народа и закрепленными в литературном языке правилами выражения и способами реалистического истолкования неопознанного субъекта, особенно в конструкциях с одним главным членом. Используя далеко не весь материал, можно все-таки убедиться, что в произведениях А. Блока, начиная с 1903 г., нашли отражение не только все классы неопределенно-личных предложений, но и большая часть их разновидностей. Приведем некоторые примеры.

Из класса наименьшей степени неопределенности:

а) чувственному восприятию мешают отдаленность, темнота, нахождение субъекта вне поля зрения и пр.: *Там — в окне... Кто-то* смуглою рукой корзину Хочет и не смеет дотянуть... (III, 105.1909); *В дверь постучались* легонько (III, 288.1913); *В вечернем мраке* тонут лица... Вот *кто-то* вспыхнул папироской (III, 311.1919); ...Когда *на* низком *семафоре* Последний *отдали* сигнал... (III, 136.1914);

б) опознанию мешает большое скопление людей, незнакомых лиц, невнимание к ним: Буйные *толпы*... вышли на берег встречать корабли. *Кто-то* гирлянду цветочную бросил (II, 56.1904); Сгоняли *публику*... «Ура» — Заводит *кто-то голосистый* (III, 329.1919); Но *кто-то* ходит, ходит *мимо* И взглядывает на меня (III, 149.1914); Уж *кто-то возле окон ходит*, Меньшой записку подослал Какой-то юнкер (III, 316.1919);

в) неопознанный субъект отождествляется с понятием «внутренний голос», «предчувствие»: Нет, нет... но замерли в груди Доселе пламенные страсти, И *кто-то шепчет*: погоди... (III, 325.1914).

Из класса второй степени неопределенности группа со значением ‘лица, участвующие в выполнении обряда похорон’, отмечена в разные периоды творчества, от символического образа похорон в поэтике молодого Блока до

реальных картин в «Возмездии» и других произведениях: А утром *в гроб уложили*, И священник тихо служил (I, 235. 1902); И помню я звук похорон: Как *гроб* мой тяжелый *несли* (II, 88.1905); Но *мертвец* — родной душе народной: Всякий свято чтит она конец. И навстречу *кланялись*, *крестили* Многодумный, многотрудный *лоб* (III, 123.1908); *Похоронят*, *зароют* глубоко, Бедный холмик травой порастет (III, 154.1915); *Над гробом говорили речи*... От паперти казенной прочь *Тащили гроб*, давя друг друга (III, 335.1919).

Отмечены и другие разновидности обрядовых действий: Ее *готовят под венец*... *Приданое* поспешно *шьют*, И *на обряд* (обряд печальный) Знакомых и родных *зовут*... (III, 316.1919); Стоит, терзая ночь глухую, Торжественный *пасхальный звон*... *Трезвонят* до последних сил... (III, 89. 1909).

Представлен подкласс со значением ‘лица, обслуживающие нужды других лиц’: В дымящийся город *везли* балаган, Красивых цыганок и пьяных цыган (I, 311.1903); К чему-то *вносят*, *ставят свечи* (II, 180.1905); Я гашу *Свечу*, которую *приносят* (I, 294.1903); *Принесли* паровое золото, *расставили* белые *чашки*... (II, 318.1905).

Подкласс со значением «лица, обладающие властью, правом, силой»: Лошадь *влекли* под уздцы на чугунный Мост (I, 310.1903); Да и меня без всяких поводов *загнали* на чердак (II, 193.1906); Не меня ль этой музыкой споров От нее в этот час *отвели* (II, 276.1907); К эшафоту *на казнь* осужденных *Поведут* на закате таком (III, 31.1911); ...Когда *откроют дверь тюрьмы* (III, 336.1919).

Многочисленные группы класса третьей степени неопределенности представлены также достаточно полно, особенно в произведениях 2-го и 3-го тома. Например, субъект как совокупность лиц, основанная на семейных или дружеских отношениях: *Сидят* у окошка *с папой* (II, 69.1905); «Семейство — вздор, семейство — блажь»,— *Любили здесь* примолвить гневно... Всем ведомо, что *в доме этом И обласкают*, *и поймут*, И благородным мягким светом Все *осветят и обольют*... (III, 314—315.1919); *В старинном доме* над Невой Его, как гостя, *привечали*... Его блестящему уму Противоречия *прощали*, Противоречий этих тьму По доброте *не замечали* (III, 322.1919).

Субъект как совокупность лиц, объединенных местом и целью пребывания: Над скатертью *в столовой наклонялись*

ниц (I, 284.1903); У нас было собрание... Вот *в этом здании... Обсудили — Постановили...* (III, 349.1918).

Объединение деятелей по социальному признаку: И *король*, нахмуривший брови, Проходил без пажей и слуг. И в каждом брошенном слове *Ловили* смертный недуг (I, 263.1903); Все ли спокойно *в народе*? ... Все ли готовы подняться? — Нет. *Каменеют и ждут... Бродят* и песни поют (I, 269.1903).

Национальное и территориальное объединение: А утром узнала *столица* То, о чем *говорили* неделю... (I, 527.1903), Возвратились — и нас *не узнали*, *И не встретили в* милой *отчизне* (II, 57.1906) Как, впрочем, водится издавна *У нас*, *в России* православной: Всем, слава богу, руку *жмут* (III, 320.1919).

Объединение поколений во времени: *Тот век* немало *проклинали И не устанут* проклинать (III, 305.1919).

В классе высшей степени неопределенности у Блока наиболее продуктивны два первых подкласса. Как мы отметили, оба они базируются на глаголах со специфической семантикой, различаясь степенью множественности понятия «люди». Например, предложения со значением субъекта «кто-нибудь из людей»: И когда я внезапно сбивался, *Из толпы кричали*: «Довольно!» (I, 277.1903); Мимо *идут*, *говоря*... (I, 287.1903); Меня давно развлечься *просят* (I, 294.1903); Мудрено про тебя *говорят* (III, 7. 1912); «Красота страшна»,— Вам *скажут*... (III, 143. 1913); *Не спят*, *не помнят*, *не торгуют* (III, 89.1909); Я выйду на праздник молчанья, Моего *не заметят лица* (I, 260.1903); Им *будут* речи *говорить* (III, 308.1919).

Предложения со значением субъекта «некоторые» или «многие из людей»: Никому не открою ныне Того, что рождается в мысли. *Пусть думают* — я в пустыне... (I, 261. 1903); Чтобы по бледным заревам искусства *Узнали* жизни гибельный пожар! (III, 27.1910); Кого-то *ждут* (III, 312.1919); *Привыкли* чудаком *считать* Отца — на то *имели право*... И *видели* его сидевшим На груде почернелых шпал (III, 38.1919).

Как свидетельствует материал, в контексте появились те самые указатели (позволяющие вместе с семантикой глагола соотнести неопределенно обозначенный субъект с каким-либо типом реально существующих деятелей), которые раньше отсутствовали или были нейтрализованы системой противодействующих средств (отступлений).

Начав жизнь оригинального поэта с разрушения общепринятых норм формирования неопределенно-субъектных предложений, А. Блок постепенно приходит к их полной реабилитации. В поэмах «Возмездие» и «Двенадцать» из двадцати шести отмеченных односоставных предложений нет ни одного, которое нельзя было бы отнести вполне определенно к одной из групп существующих в языке классов неопределенно-личных предложений.

Выясняя сущность и следствия внешнего проявления сложной внутренней периодизации художника слова, нужно помнить, что бóльшая часть анализируемых единиц, извлеченных из первого тома сочинений А. Блока, сосредоточена в двух главных сборниках, представлявших автора в 1900—1904 гг. (90 предложений из 110-ти). В следующих двух томах целый ряд значительных и даже этапных произведений и циклов не содержит неопределенно-личных предложений совсем («Пузыри земли», «Вольные мысли», «Кармен», «Скифы») или почти («Ночная фиалка», «Снежная маска», «Фаина», «Возмездие, стихи», «Итальянские стихи», «Соловьиный сад», «Родина», «О чем поет ветер»).

Одновременно с перечисленными процессами происходит все более широкое вовлечение других неопределенных местоимений (кроме *кто-то*) в структуру неопределенно-личных предложений на роль подлежащего в двусоставных единицах. Например: Попробуй *кто*, приди в мой сад (II, 284.1907; кто = кто-нибудь). В толпе все *кто-нибудь* поет (III, 302.1919); И, садясь, запевали *Варяга одни*, А *другие* — не в лад — *Ермака* (III, 275.1914); Придут в казармы: *кто* — сменять На ранах корпию и вату, *Кто* на вечер лететь, пленять Красавиц, щеголять (III, 308.1919; кто..., кто...= одни, другие); *Не всякий* может стать героем (III, 314.1919); Муж в это время спорит втуне, Вступая в разговор с отцом... О том, что *некто* — «подлецом» Отныне должен называться (III, 315.1919); И многие, забывшись слишком, Ногами штатскими пылят (III, 309.1919); *Иные* — в убежденьях схожи, Тот — попросту в нее влюблен, *Иной* — с конспиративным делом (III, 320.1919).

В целом выявленные внешние особенности блоковского отношения к неопределенно-субъектным предложениям позволяют сделать лишь некоторые бесспорные выводы. К их числу можно отнести утверждения: 1) о целенаправленном отклонении от общепринятых норм построения неопределенно-субъектных предложений в начальный период

творчества в связи с преимущественной ориентацией на одну из разновидностей неопределенно-личных предложений первого класса неопределенности; 2) об изменчивости системы неопределенно-субъектных единиц в течение всего периода творчества; 3) о все увеличивающемся внимании поэта к объективным парадигматическим отношениям коммуникативных единиц, нашедшем отражение, начиная с 1903 г., в постепенном приближении к общелитературным принципам организации и семантической классификации неопределенно-субъектных единиц и широком использовании всех богатств русского языка при выражении неопознанного субъекта; 4) о превращении комплекса неопределенно-субъектных предложений из ведущего стилеобразующего средства в поэтике молодого Блока в дополнительное.

Однако вся изложенная выше история менявшегося отношения поэта к системе неопределенно-субъектных предложений может быть истолкована двояко: или как утрата собственного «поэтического лица», блестяще воплотившегося в сборнике «Стихи о Прекрасной Даме», в связи с обращением автора к испытанным способам организации неопределенно-субъектных предложений, так искусно расшатанным в первом же оригинальном произведении; или как эволюция великого поэта, нашедшего в последующие периоды творчества новые каналы приращения эстетического смысла этими же языковыми средствами. Иными словами, проблема наполнения старой символики новым содержанием, ее развитие и преобразование требуют дополнительной интерпретации наблюдаемых фактов.

V

Решение названной выше проблемы побуждает обратиться к таким источникам наращения семантико-стилистического смысла, которые действуют независимо от того, опирается ли писатель полностью на общепринятые в литературном языке принципы построения и осмысления типов предложения или вносит в их организацию и истолкование нечто новое. Таким источником являются прежде всего способы реализации в художественной речи системных отношений между коммуникативными единицами, изоморфных по своей природе отношениям между лексиче-

скими единицами (тождество, полисемия, омонимия, вариантность, дублетность, синонимия, паронимия и проч.).

Вопрос о стилистическом и, шире, эстетическом потенциале системных отношений между языковыми единицами, безусловно, не новый. Достаточно вспомнить, например, какое значение имеет лексическая антонимия и другие средства противопоставления двух миров — небесного и земного — в творчестве А. Блока [19]. В основу многих поэтических приемов (тропов и фигур) положены те или иные типы системных отношений в лексике или синтаксисе. Наиболее прозрачна и общепризнанна связь между полисемией как типом отношений и метафорой как стилистическим приемом [20]. Из числа поэтических фигур с различными типами системных отношений связаны различные виды повторов (в частности, хиазм), параллелизм, риторический вопрос и др.

Организованные любым из отмеченных среди системных отношений способом, коммуникативные единицы сами становятся организаторами по меньшей мере микротекста (при контактном расположении сопоставленных единиц) или контекста более крупного объема, вплоть до произведения в целом. В данном разделе подверглись рассмотрению лишь некоторые виды отношений, нашедшие в поэтической речи А. Блока достаточно яркое воплощение и созданные при участии неопределенно-субъектных предложений [21].

Прежде всего представляют интерес вариантные отношения, возникающие между двумя предложениями (про-

* * * * * * * * *

[19] См.: *Тимофеев Л. И.* Творчество Александра Блока. М., 1963, с. 180 и след.; *Долгополов Л. К.* Поэзия русского символизма. Указ. соч., с. 279. *Краснова Л.* Поэтика Александра Блока. Львов, 1973, с. 107—135. *Минц З. Г.* Строение «художественного мира» и семантика словесного образа в творчестве Ал. Блока 1910-х гг.— Тезисы I всесоюзной конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 43—45.

[20] См.: *Жирмунский В. М.* Поэтика Блока.— В кн.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 205 и след.

[21] Общее представление о совокупности таких отношений и принципах их выделения см.: *Соколова Л. А.* Система отношений между предложениями как источник стилистического эффекта.— Теоретические и методические проблемы грамматики и стилистики русского языка. Барнаул, 1974.

тивочленами), сходными по смыслу благодаря лексическому совпадению имеющихся в тексте главных членов, но различающимися количеством составов. Вариантность неопределенно-субъектных предложений всегда выступает в виде противопоставления двусоставных и односоставных или двусоставных полных и эллиптированных. Например: Но прежде юношу *ведут* К великолепной русской бане (П., IV, 63). Ср.: ...и *кто-то* тебя под руку галантненько *ведет* (Евт.-62, 321). *Что-то грохнуло* в трех шагах. Осколки кирпича (Комс.). Ср.: Гул повторился, но теперь *грохнуло* уже совсем близко (Гайд., I, 296). Наверное, с отцом *что-нибудь случилось* (Гайд., I, 90). Ср.: С мужем опять *что-нибудь*? (Остр., Ст. др., I, 7).

В отличие от вариантности определенно-личных единиц, которая неоднократно привлекала внимание исследователей [22], вопрос о наличии вариантных отношений в системе неопределенно-субъектных предложений является еще новым, хотя в общих чертах тоже поставлен [23]. В русской литературе, и особенно в поэзии, вариантные отношения (по традиции трактуемые как синонимичные) представлены особенно широко в сфере определенно-субъектных единиц и реализованы одним из двух возможных способов: либо путем столкновения в контексте обоих вариантов, либо в виде предпочтения, отдаваемого одному из них в конкретной конситуации. Например: Мне бой знаком — *Люблю я* звук мечей; От первых лет поклонник бранной славы, *Люблю* войны кровавые забавы (П., I, 388). Ср.: *Я* вас *люблю* любовью брата ... (П., V, 82). *Люблю* тебя не здешней страстью, Как полюбить не можешь ты (Л., II, 155).

Контактное расположение вариантных неопределенно-личных предложений в отличие от определенно-личных — явление исключительно редкое, хотя и отмеченное в обследованных материалах, например: Ну, а если мне *кто-нибудь* больше *даст*... Коли больше *дадут*, я вас продам (Остр., Волки и овцы, III, 1).

* * * * * * * * *

[22] *Виноградов В. В.* Русский язык. М.— Л., 1947, с. 452, 472; *Почтенная Т.* Наблюдения над употреблением односоставных предложений.— РЯШ, 1957, № 2; *Она же.* Русский язык. Синтаксис. Односоставные предложения. М., 1966.

[23] *Бабайцева В. В.* Односоставные предложения в современном русском языке. М., 1968, с. 34—45, 86—106.

Избирательное отношение к вариантным единицам программируется прежде всего лингвистическими свойствами противочленов. Так, в двусоставном неопределенно-личном предложении вследствие расчлененного выражения субъекта и предиката неопознанный производитель действия обращает на себя большее внимание: он всегда готов предстать как деятель, которого нужно или можно расшифровать. В односоставном противочлене, благодаря сочетанию субъектно-предикатного смысла в одном главном члене, внимание от неопределенного субъекта отвлекается. Эта особенность замечена давно, но так как сравнения односоставных и двусоставных предложений не проводилось, то свойства односоставных неопределенно-личных единиц отождествлялись со свойствами неопределенно-личных предложений вообще, например: «Итак, специфичным для неопределенно-личных предложений являются то, что в них внимание говорящего направлено на действие, а не на деятеля, в силу чего его название и не дается» [24].

Двусоставный и односоставный противочлены помогают также установить, проявляет ли говорящий внимание к количественному составу деятелей или нет: первый сигнализирует о наличии такого внимания и в основном о единичности производителя действия; с помощью второго подчеркивается множественность деятеля или устанавливается неразличение понятий единичности и множественности.

Конечно, названные различия, запрограммированные формальными признаками сопоставляемых вариантов, могут нейтрализоваться в контексте, но могут подвергнуться и еще большей дифференциации под влиянием дополнительных факторов. Именно этот процесс характеризует блоковскую систему неопределенно-личных предложений в «Стихах о Прекрасной Даме».

В этот период на основе названных выше свойств двусоставного противочлена благодаря нейтральности местоимения *кто-то* как лексической единицы с помощью специфического контекстного окружения двусоставные неопределенно-личные предложения не только специализировались на обозначении действий и признаков единичного неопознанного субъекта божественного происхожде-

* * * * * * * * *

[24] Современный русский язык, ч. 2. М., 1964, с. 399.

ния, но и само значение неопознанности в них переросло в эффект непознаваемости субъекта, а за типом предложения в целом закрепилась устойчивая положительная окраска. Последнее произошло под влиянием всей суммы оценок образа «Вечной Женственности», выразившихся в тщательном отборе лексики в предложениях, характеризующих *Ее* мир (например, в тематическом закреплении ряда глаголов за двусоставным неопределенно-личным противочленом, о чем уже шла речь выше). В качестве своеобразного «эстетического приращения» положительная экспрессия на длительное время распространилась в поэзии А. Блока на местоимение *кто-то* и всю конструкцию.

Одновременно по закону противопоставления вариантных единиц в односоставных предложениях постепенно развивается противоположный эстетический смысл. Лишь немногие односоставные предложения, а именно те, в которых присутствуют тематически закрепленные глаголы (*Ее* лексика), участвуют в воплощении образа Прекрасной Дамы или среды, близкой этому образу. Например: А там, далеко, из-за чащи лесной Какую-то песню *поют* (I, 37. 1900); Все *поют* и *поют* вдалеке. *Кто поет* — не пойму... (I, 121.1901).

Редкий вообще и единственный в поэзии Блока случай употребления вариантных неопределенно-личных противочленов в одном произведении отмечен в стихотворении 1901 г. «Ночь на новый год», где образ смеха, объединяя разные типы предложения, противостоит отрицательной семантике односоставной структуры и нейтрализует ее:

За воротами *смеются*,
Дальше улица темна.
. . . . . .
Кто-то шепчет и смеется,
И горят, горят костры...
. . . . . .
«Ваше имя?» *Смех* в ответ...
Вот поднялся вихорь снежный,
Побелело все крыльцо...
И *смеющийся*, и нежный
Закрывает мне лицо...

(I, 154)

Следование двусоставного противочлена за односоставным способствует кажущемуся росту примет опознанно-

сти и узнаванию субъекта, так как вводится предложение меньшей степени неопределенности, со значением единичности деятеля. Однако вариантная единица только этим и отличается, полное опознание не наступает, а в целом возникает эффект непознаваемости явления, с которым соприкасается поэт.

В остальных случаях за односоставными предложениями, благодаря форме множественного числа, закрепляется значение *какие-то люди*, *кто-то из людей* (не *Она*), и по контрасту с двусоставными предложениями в них вкладывается дополнительный смысл: *земное*, а следовательно, *противоположное небесному*, *серое*, *несовершенное*, *низкое*, *не заслуживающее внимания и опознания* и т. п. Например: Сердца лучшего тебе любовь *несут* (I, 129. 1901), *Говорили* короткие речи (I,205.1902); Там лицо *укрывали* В разноцветную ложь. Но в руке *узнавали* неизбежную дрожь (I,210.1902).

Это противопоставление неопознанного земного непознаваемому небесному проходит через многие стихотворения в виде избирательного употребления одного из вариантов в разных частях одного произведения. См., например: При жолтом свете *веселились*... В толпе скрываясь, *кто-то жил* (I,224.1902); *Кто-то* сверху *услыхал* приближение И *думал* о том, что было давно... Еще никто не вошел не лестницу, А уж *заслышали* счет ступень. И везде *проснулись*, *кричали*, поджидая вестницу (I,248.1902); Но поздно узнавшие чары, увидавшие страшный лик, *Задыхались в дыму пожара*... На брошенном месте гаданий Кто-то встал — и *развеял* флаг (I,264. 1903).

Таким образом, узкая специализация одного из противочленов не могла не повлечь за собой соответствующей специализации и второго участника отношений, вследствие чего функционально односоставные и двусоставные предложения оказались вовлеченными в общую систему противопоставления двух миров, осуществляемого разнообразными средствами языка.

Эта совершенная система — свидетельство необыкновенного поэтического дарования поэта, создавшего ее,— сыграв свою роль в «Стихах о Прекрасной Даме», по существу исчерпала себя, так как предельно узкая специализация вариантных противочленов, заменившая в этот период у Блока богатую разновидностями общелитературную систему неопределенно-личных предложе-

ний, превращала вариантные единицы в элементы своеобразного кода, на допускающего иного употребления. Так или иначе поэт, не желавший далее повторять себя, должен был выйти за пределы им самим созданного замкнутого противопоставления.

Поэтому изменение системы неопределенно-субъектных предложений, созданной в начале творческого пути, следует рассматривать как объективную необходимость, а ранние свидетельства разрушения и преобразования этой системы — как осознание поэтом этой необходимости и проявление непрерывных творческих исканий в области содержательной формы. Однако следы прежней системы ощущаются еще длительное время, принимая разные формы и проникая в другие типы системных отношений.

В этом плане значительный интерес представляет синтаксический параллелизм, под которым в данной работе понимается совпадение структурных особенностей противочленов без лексического повторения компонентов. В применении к неопределенно-субъектным предложениям синтаксический параллелизм в творчестве А. Блока свойствен преимущественно односоставным единицам, так как поэт мало использует, особенно в начале творческого пути, двусоставные предложения с другими местоимениями кроме *кто-то*.

Параллелизм односоставных неопределенно-личных предложений более ярко проявляет признаки этого вариантного противочлена, помогая в системе литературного языка полностью отвлечь внимание адресата от конкретных деятелей, сосредоточив его на разных действиях целостного множества. Особенно отчетливо этот эффект ощущается, когда с помощью семантики глагола или второстепенных компонентов, очерчивающих границы целостного множества, можно четко определить класс и группу неопределенно-личных предложений, например: *В красавиц* он уж не влюблялся, А волочился как-нибудь; *Откажут* — мигом утешался; *Изменят* — рад был отдохнуть (П.,V,79); Над такой бедой *В стане белых ржут. Валят* сельский скот И под водку *жрут. Мнут* крестьянских жен, Девок *лапают* (Ес., III,157).

В одном из ранних стихотворений А. Блока можно наблюдать сходное употребление: Порою мне *любовь сулят* И *нежно в очи* мне *глядят*... Но с прежних дней *красавиц* власть... (I,407.1899).

В дальнейшем синтаксический параллелизм получает в поэтике Блока широкое и разнообразное применение, в том числе как усилитель отрицательной, сниженной экспрессии, присвоенной в блоковской системе односоставному варианту. Используются самые разнообразные средства и приемы организации параллельных противочленов, обеспечивающие всякий раз новый поворот выразительных свойств этого приема: изменение количества параллельных противочленов, контактное или дистантное их расположение, единообразное или асимметричное размещение главного компонента в стихотворных строках, строфах и других композиционных частях текста, связь с рифмой и пр. Например:

Его *встречали* повсюду
На улицах в сонные дни.
Он шел и нес свое чудо,
Спотыкаясь в морозной тени.
Входил в свою тихую келью,
Зажигал последний свет,
Ставил лампаду веселью
И пышный лилий букет.
Ему *дивились* со смехом,
Говорили, что он чудак.
Он думал о шубке с мехом
И опять скрывался во мрак.
Однажды его *проводили*,
Он весел и счастлив был,
А утром в гроб *уложили*,
И священник тихо служил.

(I, 235. 1902)

Увеличение количества параллельных единиц и их дистантное расположение способствуют композиционному объединению текста, включающего противочлены, и нарастанию присвоенного односоставному варианту смысла («какие-то не заслуживающие опознания существа земли»). Дисгармоничность мира людей отчасти подчеркивается неупорядоченным расположением глагола в сопоставляемых строках и строфах. Однако в стихотворениях, написанных до 1903 г., число параллельных односоставных неопределенно-личных предложений редко превышает два (как, например, в цитированном выше тексте), что, по-видимому, вызвано желанием ограни-

чить разрастание мотива человеческой стихии, мира людей и свойственной этому миру отрицательной экспрессии, противопоставив ему «подлинные» ценности. См., например, полные тексты стихотворений «Говорили короткие речи» (1902), «Сбежал с горы и замер в чаще» (1902) и некоторые другие.

Тем интереснее и неожиданнее выглядит стихотворение, написанное в 1903 г. и помещенное сразу после знаменитого «Ей было пятнадцать лет. Но по стуку...» — своеобразного эпилога к циклу стихов о Прекрасной Даме:

День был нежно-серый, серый, как тоска.
Вечер был матовый, как женская рука.

В комнатах вечерних *прятали* сердца,
Усталые от нежной тоски без конца.

Пожимали руки, *избегали* встреч,
Укрывали смехи белизною плеч.

Длинный вырез платья, платье, как змея,
В сумерках белее платья чешуя.

Над скатертью в столовой *наклонялись* ниц,
Касаясь прическами пылающих лиц.

Стуки сердца чаще, напряженней взгляд,
В мыслях — он, глубокий, нежный, душный сад.

И молча, как по знаку, *двинулись* вниз.
На ступеньках шорох белых женских риз.

Молча *потонули* в саду без следа.
Небо тихо вспыхнуло заревом стыда.

Может быть, скатилась красная звезда.

(I, 284)

Общий тон, заданный уже начальным стихом, повторяющимся цветовым эпитетом *серый*, сравнением *как тоска*, в значительной мере поддерживается параллелизмом односоставных неопределенно-личных единиц, объединяющим небывалое количество противочленов. Неинтересность, серость, дисгармоничность человеческого мира подчеркнута явно асимметричным расположением главного члена во всем стихотворении, в котором почти одинаковое число строк и предложений (17 и 18) не привело к их совмещению. Напротив, стихотворение завершается одиноким стихом, последнее слово которого риф-

муется сразу с двумя предшествующими строками (*без следа — стыда — звезда*), в результате чего также происходит снижение образа [25–27].

Достигнув в этом стихотворении апогея в прежней однозначной трактовке односоставного варианта, усиленной синтаксическим параллелизмом, А. Блок уже в стихотворении 1904 г. предлагает несколько преобразованную систему параллелизма этих единиц, сосредоточенных в первых двух строфах текста (см. II,153—154):

Поднимались из тьмы погребов.
Уходили их головы в плечи.
Тихо выросли шумы шагов,
Словеса незнакомых наречий.
Скоро прибыли толпы других,
Волочили кирки и лопаты.
Расползлись по камням мостовых,
Из земли *воздвигали* палаты.

Количество параллельных единиц на общее число строк (28) все-таки навелико. С их помощью организуются только две строфы, а не весь текст; расположение главных компонентов отличается некоторыми признаками упорядоченности по их местоположению в строке. Снятию приписанного ранее этим единицам отрицательного смысла отчасти способствует лексика приведенного отрывка и вся сумма значений, связанная с ней. Например, словосочетание *из тьмы погребов*, помогая обозначить границы неопределенного множества и соотнести это множество с понятием «народ», а не «люди вообще», вместе с глаголом *поднимались* (а не *выползали* или *выходили*) означает движение ввысь, освобождение от земного. Этим же целям служит высокая стилистическая окраска последнего глагола и дополнения к нему (*воздвигая палаты*). Семантика глагола *расползлись* (ср. по отношению к жидкости) ассоциируется с представлением о сплошном и неудержимом распространении. Таким образом, синтаксический параллелизм односоставных предложений усиливает

* * * * * * * * *

[25–27] О дисгармоничности и хаотичности изображаемого в «Распутьях» мира, о стремлении поэта в анализируемом стихотворении построить текст «как набор образов, лишенных логики, внутренней связи», см.: *Минц З. Г.* Указ. соч., с. 39—40.

в этом конкретном случае уже не прежнее просто отрицательное значение «земные существа», а значение ограниченной множественности, стихийности и неудержимости множества, именуемого народом, подчеркивая его разрушительную силу [28].

В стихотворении «Ночью пыльной легла» (II,317.1905) вновь применен прием столкновения двусоставного и односоставного предложений, осложненный параллелизмом. Этот прием создает резкий контраст между содержанием и стилем всего предшествующего текста и заключительной строфой стихотворения (ниже для сравнения приведены две последние строфы):

И означился в небе раство́ренном
Проходящий шагом ускоренным
В голубо́м, голубом,
Закрыто лицо щитом.
Тогда *кто-то встал* за столом
И сказал: «Самовар!»
Принесли паровое золото,
Расставили белые чашки
И стали хлебать и гордиться.

Все вариантные и параллельные единицы сосредоточены в последней строфе, противопоставленной трем предыдущим количеством строк, отсутствием рифмы, лексическим составом и всей образной системой. Новизна приема состоит в том, что двусоставный и односоставные противочлены ведут, с одной стороны, по-прежнему разные линии (возвышенную и низкую), одна из которых усилена в высшей степени параллелизмом и лексическим наполнением односоставных предложений. С другой стороны, двусоставный противочлен, тяготеющий к возвышенной части стихотворения не только благодаря традиционному для блоковской лирики значению, но и рифме (*щитом — столом*), завершается отнюдь не божественным речением, да и сама рифма, формально объединяя рифмующиеся строки, по смыслу разъединяет их. В результате оба варианта получают глубоко сниженную эмоциональную окраску и звучат как обличение повседневной пошлости, маскирующейся под высокое.

* * * * * * * * *

[28] См. содержательный анализ стихотворения: *Турков А. М.* Указ. соч., с. 22. *Минц З. Г.* Указ. соч. с. 86.

В стихотворении 1908 г. «За гробом» (III,123) параллелизм односоставных предложений вновь принимает новую форму. Параллельные единицы занимают удивительно четкую позицию: два предложения, содержащие по два однородных глагола, расположены в конце первой стихотворной строки каждой третьей строфы. Ср.:

3-я строфа: И навстречу *кланялись*, *крестили*
Многодумный, многотрудный лоб.
А друзья и близкие п ы л и л и
На икону, на нее, на гроб...

6-я строфа: Словно здесь, где *пели* и *кадили*,
Где и грусть не может быть тиха,
Убралась она фатой о т п ы л и
И ждала Иного Жениха...

Здесь впервые в синтаксический параллелизм вовлечена целая группа глаголов, относящихся к обряду похорон. Значительность этого обряда в жизни людей вообще и его особое место в поэтике раннего Блока препятствуют снижению образа неопределенных лиц, участвующих в самом обряде. Кроме того, нейтрализации отрицательного эффекта, сопутствующего параллелизму односоставных единиц у Блока и даже некоторой поэтизации самого факта похорон служат все явления строгой симметрии, гармоничного расположения единиц, охваченных синтаксическим параллелизмом. И все-таки это не прежняя поэтизация образа похорон: строки, объединенные синтаксическим параллелизмом, соотнесены путем одинаковой ритмической организации и рифмы с третьим стихом анализируемых строф. В роли рифмующихся компонентов дважды выступают слова со значением ‘пыль’, в результате чего сниженным оказывается образ конкретных похорон.

В стихотворении 1909 г. «Не спят, не помнят, не торгуют...» отрицательная экспрессия односоставных предложений, усиленная параллелизмом, нашла применение в изображении религиозного праздника, а сам параллелизм опять представлен в новой форме. Сначала в первой строке контактно расположены три нераспространенных неопределенно-личных предложения, что сразу создает своеобразный натиск экспрессии, исходящей от этой структуры: *Не спят*, *не помнят*, *не торгуют* (III,89). В двух других строфах неопределенно-личные предложения выражены

синонимичными глаголами, один из которых явно является носителем неодобрительной экспрессии (*Трезвонят* до последних сил и *Звонят* над шубкой меховою), и оба соотнесены с первой строфой через лексико-семантическое доминирование слова *звон*, рифмующегося в свою очередь со словом *стон*.

В стихотворении «На смерть Комиссаржевской» (III,190.1910) использован прием двойного параллелизма:

П р и ш л а порою полуночной
На крайний полюс, в мертвый край.
Не верили. Не ждали. Точно
Не таял снег, не веял май.
Не верили. А голос юный
Нам пел и плакал о весне...
. . . . . .
У ш л а. От всех великолепий —
Вот только крылья на заре.

Параллелизм, включающий чередование и взаимодействие определенно-личных единиц с неопределенно-личными, использован для придания возвышенной экспрессии личным, хотя и неполным предложением, для возвеличения конкретного человека. Исходная, несколько сниженная экспрессия односоставных неопределенно-личных предложений, несомненно, сыграла свою роль в противопоставлении двух параллельных рядов. Тождество внутри ряда неопределенно-личных единиц (*Не верили — Не верили*) и антонимия внутри определенно-личных (*Пришла — Ушла*) еще более усиливают заданное противопоставление.

В последний период творчества односоставные неопределенно-личные предложения используются поэтом преимущественно уже без всякой отрицательной экспрессии, например: *Похоронят*, *зароют* глубоко, Бедный холмик травой порастет (III,154.1915), Вначале В старинном доме на Невой Его, как гостя *привечали*... Его блестящему уму Противоречия *прощали*, Противоречий этих тьму По доброте не замечали (III, 322.1919). Этому немало способствовало столь разнообразное функционирование односоставных предложений в составе текстов, объединенных синтаксическим параллелизмом, и постепенный переход на общепринятую систему классов неопределенно-субъектных предложений.

Близки понятию синтаксического параллелизма отношения р е д у п л и к а ц и и, под которыми в данной работе понимается взаимодействие двух противочленов, в которых синтаксический параллелизм сопровождается повторением одного главного члена (в неопределенно-субъектных — подлежащего). В литературном языке распространено, в основном, препозитивное положение подлежащего в тексте, охваченном редупликацией. Благодаря этому неопределенное местоимение выдвигается на позицию темы («данного») и выступает как семантическая доминанта нескольких высказываний, а в целом редупликация приводит к усиленному проявлению свойств двусоставного неопределенно-личного предложения (неопознанность деятеля, интерес к нему со стороны говорящего, его единичность). Усиление признака единичности в условиях редупликации создает впечатление чередования разных действий, совершаемых различными неопознанными деятелями. Например: И *кто-то* дровец, оживляясь *подбросит*, И *кто-то* смущенно *поправит ружье*. И *кто-то* любимую песню запросит, И *кто-то* тотчас же *затянет* ее (Утк., 249), *Кто-то находит, кто-то теряет* (Изв.). Некоторым ребятам дома дали деньги: *кто-то купил* мороженое, *кто-то помчался* за конфетами (Пр.).

В связи с «приращением» особого эстетического смысла у всех неопределенно-личных предложений в блоковской системе раннего периода, общепринятое использование редупликативных построений для Блока неприемлемо. На определенном этапе для него *кто-то* не может ассоциироваться с разными существами, с разными производителями действия. Вероятно, поэтому при первой же попытке ввести редупликативные отношения в композицию произведения поэт использовал необычный (разный) порядок расположения главных компонентов в противочленах, предоставив в распоряжение филологов редчайший случай редупликации (во 2-й и 4-й строфах стихотворения «Мы всюду. Мы нигде. Идем», I,247,1902):

И часто кажется — вдали,
У темных стен, у поворота,
Где мы пропели и прошли,
Еще *поет и ходит Кто-то*.
Я знаю все. Но мы — вдвоем.
Теперь не может быть и речи,

Что не одни мы здесь идем,
Что *Кто-то зажигает свечи.*

Отступив от наиболее распространенного способа построения редупликативных противочленов в литературном языке, Блок использовал закономерности актуального членения текста: сначала подлежащее *кто-то* вводится как часть ремы, а во втором превращено в тему, чем обеспечено полное единство неопознанного субъекта как производителя действия в обоих противочленах.

Одновременно, в стихотворении «Я смотрел на слепое людское строение» (I,248.1902), находим более сложную систему — сочетание редупликации с синтаксическим параллелизмом. Фактически же мобилизовано сразу три средства: вариантное противопоставление двусоставных и односоставных неопределенно-личных предложений; «приземленная» семантика односоставных единиц усилена синтаксическим параллелизмом; двусоставные противочлены занимают обрамляющее положение и благодаря редупликативным отношениям подчеркивают значимость неопознанного возвышенного субъекта. Использовав в этом случае традиционный порядок расположения повторяющихся компонентов, А. Блок достигает единства субъекта путем введения почти дословно повторяющихся фраз перед каждым редупликативным членом. Ср.: П о д к р ы ш е й м е д л е н н о з а ж и г а л о с ь о к н о. *Кто-то* сверху *услыхал* приближение И *думал* о том, что было давно... П о д к р ы ш е й м е д л е н н о з а г о р а л о с ь о к н о. Там *кто-то* на счетах позолоченных *Сосчитал*, что никому не дано (I,248).

Изменение установившейся системы редупликативных отношений начинается также очень рано, уже в 1903 г. Так, в стихотворении «Все ли спокойно в народе» (I, 269) прием редупликации двусоставных предложений вновь совмещен с параллелизмом односоставных единиц, однако, композиция их совсем иная: не окаймление односоставных двусоставными, как в предыдущем случае, а чередование их (ср.: *Кто-то* о новой свободе на площадях *говорит*.— Все ли готовы подняться? — Нет. К а м е н е ю т и ж д у т. *Кто-то велел* дожидаться: Б р о д я т и п е с н и п о ю т... Слышно, что *кто-то идет*). Здесь впервые редупликативные отношения позволяют толковать троекратное *кто-то* как обозначение

разных неопознанных деятелей, т. е. близко к общелитературному значению этого типа отношений. Чередование вариантных двусоставных и односоставных предложений, проходящее через всю композицию стихотворения, служит не только разграничению единичности и множественности субъекта, но, соотнося единичного деятеля с понятием «личности», «вождя», а множественный субъект — с понятием «народ», еще способствует возвеличению роли отдельных личностей, «индивидуальности» (независимо от общественной направленности их намерений) и обезличению массы, толпы [29].

Несколько позднее прием редупликации, не осложненный другими отношениями, использован для разграничения двух миров, темного и светлого, в пределах мистического истолкования того и другого («Плачет ребенок. Под лунным серпом», I,306.1903). Ср.:

Строки: 3. В роще хохочет над круглым горбом
Кто-то косматый кривой и рогатый.
11. *Кто-то* зовет серебристой трубой.
12. *Кто-то* бежит озаренной дорогой.

Одинаковое препозитивное положение подлежащего и специфическое лексико-семантическое выражение второстепенных компонентов помогают увидеть, что повторение компонента *кто-то* не означает единства субъекта. Однако контактное расположение двух последних противочленов и их оторванность от первого способствуют противопоставлению двух миров (а не трех субъектов) и усилению «ясного», «доброго» мира.

В стихотворении «В час, когда пьянеют нарциссы» (I,322.1904) редупликация еще отрабатывается как композиционный прием при слиянии дважды обозначенного неопознанного деятеля в одном лице.

Достигнутые в целом результаты блестяще воплощены в стихотворении 1905 г.:

Ш л и на приступ. Прямо в грудь
Штык наточенный направлен.
Кто-то крикнул: «Будь прославлен!»
Кто-то шепчет: «Не забудь!»
. . . . . .

* * * * * * * * *

[29] См. анализ стихотворения: *Минц З. Г.* Указ соч., с. 42—43.

Кто-то бьется под ногами...
. . . . . .
И прошли . . . . . .
(II, 59)

В композиции произведения окаймляющее положение теперь заняли односоставные предложения, а три двусоставных противочлена, связанные редупликативными отношениями, оказались внутри синтаксически параллельных односоставных единиц, в которых значение множественности субъекта соотнесено с понятием «народ». Благодаря такой композиции подлежащие двусоставных предложений стали осознаваться как различные конкретные деятели из народа. Кроме того, как следствие композиционного приема, произошло преобразование прежнего эстетического противопоставления двусоставных и односоставных вариантов как высоких и низких. Высокое оказалось включенным в понятие «народ», «люди».

Полный переход на систему редупликативных отношений, принятую в литературном языке, можно наблюдать в стихотворении этого же года «Повесть» (II, 163. 1905), где четырехкратное повторение подлежащего *кто-то* связано с разграничением такого же количества конкретных неопознанных деятелей: ...*кто-то* в красном платье Поднимал на воздух малое дитя... *Кто-то* громко ахал... *Кто-то* поднял на руки кричащего ребенка... *Кто-то* гладил бережно ребенку мокрый локон. Особенности ранней блоковской трактовки двусоставных неопределенно-личных предложений в этом тексте проявляются, пожалуй, лишь в том, что все деятели, обозначенные местоимением *кто-то*, относятся к числу положительно оцениваемых лиц, т. е. объединение всех четырех деятелей в один субъект со знаком положительной экспрессии все-таки является своеобразным продолжением разработанной ранее системы.

Одновременно в систему редупликативных отношений вовлекаются другие местоимения, например, *кто* в значении *кто-то* или *один — другой — третий* («Ночная фиалка», II, 32. 1905—1906):

Дальше вижу дружину
На огромных скамьях:
Кто владеет в забвеньи
Рукоятью меча;

Кто, к щиту прислонясь,
Увязил долговязую шпору
Под скамьей;
Кто свой шлем уронил, и у шлема,
На истлевшем полу,
Пробивается бледная травка...

Расширение круга используемых неопределенных местоимений уже само по себе знаменательно. Кроме того, новое для блоковской системы местоимение не имеет по сравнению с *кто-то* ни положительной экспрессии, ни мистического ореола, которые здесь не уместны. Приемом редупликации, внешне построенном по аналогии с лермонтовскими строками из «Бородино» (Кто кивер чистил весь избитый и т. д.), достигается дополнительное приращение эстетического смысла.

В последние годы творчества редупликативные отношения с участием местоимения *кто-то* используются редко и в основном как прием обращения поэта к прежним образам мистического характера или как символ деятеля, вызывающего положительную эмоциональную оценку. Ср.: По улицам метель метет, Свивается, шатается. Мне *кто-то* руку *подает* И *кто-то улыбается* (II, 277. 1907); Есть минуты, когда не тревожит Роковая нас жизни гроза. *Кто-то* на плечи руки *положит*, *Кто-то* ясно заглянет в глаза (III, 202. 1912).

Следующий тип отношений, используемый А. Блоком для организации неопределенно-субъектных предложений,— эквивалентность, под которой понимается взаимодействие двух противочленов, основанное на тождестве одного из главных членов и семантической близости другого в сопоставляемых предложениях. Примером эквивалентности определенно-предметных единиц является, например, упоминавшийся выше текст: Под крышей медленно *зажигалось окно*... Под крышей медленно *загоралось окно* (I, 248), где основой эквивалентности послужила синонимия сказуемых при тождестве подлежащих. Среди неопределенно-субъектных единиц эквивалентные отношения возникают в основном за счет синонимии неопределенных местоимений.

В литературном языке с местоимением *кто-то* находятся в синонимических отношениях все другие неопределенные местоимения, обозначающие лиц (*кто-ни-*

будь, *кто-либо*, *кое-кто*, *некто*, *кто* и некоторые другие). Например: Ибо главное предназначение этого сценария состоит не столько в том, чтобы *кто-либо* что-то дельное *сказал*, сколько в том, чтобы *кто-нибудь* чего-то эдакого не сказал (Крок).

Однако возможности подобной замены в творчестве молодого Блока резко ограничены в связи со специализацией местоимения *кто-то*, которая лишила его многозначности и нейтральности (главных особенностей этого местоимения в литературной парадигме местоимений), а следовательно, и способности свободно замещать другие неопределенные местоимения, образуя эквивалентные пары. Поэтому эквивалентность как тип отношений проявляется в творчестве А. Блока преимущественно в завуалированном виде: как предпочтение одного из возможных противочленов другому. Эквивалентные единицы, таким образом, существуют у Блока, не сталкиваясь обычно друг с другом в пределах одной частной эстетической системы. Так, в «Стихах о Прекрасной Даме», сборнике «Распутья» и некоторых других произведениях избирается обычно и господствует эквивалент с местоимением *кто-то*. Позднее, в других стихотворениях в связи с вовлечением иных местоимений в сферу неопределенно-личных двусоставных предложений появляются противочлены с местоимением *кто-нибудь*, *кто*, *некто* и др. Например, *кто* = *кто-нибудь*: Быть может, *кто* из проезжающих Посмотрит пристальней из окон (III, 260. 1910).

Поскольку основанием для предпочтения эквивалента с местоимением *кто-то* в определенный период творчества служили не семантико-стилистические особенности этого местоимения в литературном языке, а приписанная ему совокупность значений в индивидуально-поэтической системе Блока,— постольку все другие эквиваленты длительное время осознаются в этой системе как более резкие, обыденные. Особенно наглядно эту мысль иллюстрирует стихотворение 1909 г. «Чем больше хочешь отдохнуть». Конец последней строфы звучит неожиданно жестко, подчеркивая резкость и неизбежность перехода от забытья к действительности: Одно, одно — Уснуть, уснуть... Но все равно — *Разбудит кто-нибудь* (III, 79). Этого впечатления не создалось бы, если бы место прозаического и безразличного *кто-нибудь* занял эквивалент *кто-то*, ха-

рактеризующийся положительной экспрессией или хотя бы не приземленной семантикой.

Завершающее развитие эта тенденция получила в поэме «Соловьиный сад» (1914—1915 гг.), где эквивалентные единицы вступили в непосредственное взаимодействие и приняли на себя функцию композиционно-стилистического приема. В первой части поэмы используется противочлен с местоимением *кто-то*, а в завершающей — с местоимением *кто-нибудь*. Ср.:

А в саду *кто-то* тихо смеется,
И потом отойдет и *поет*.

(III, 240)

Или я заблудился в тумане?
Или *кто-нибудь шутит* со мной?

(III, 244)

При возможности создать в обоих случаях эквиваленты с участием других неопределенных местоимений (ср.: *некто*, *кое-кто*, *кто-нибудь поет*; *кто-то*, *кое-кто шутит*), поэт обращается в первой части к образу — символу с уже твердо сложившейся эмоционально-экспрессивной окраской. Поэтому опоэтизированный эквивалент (*кто-то смеется... поет*) выступает здесь как символ отрешенности от забот реального мира и притягательности блаженства, как образ временного забвения и кажущегося возвышения над всем, что не относится к уединенному счастью «соловьиного сада». Именно этот эквивалент гармонирует со всеми другими особенностями художественной речи, ведущими тему «сада» [30].

И естественно, что лишь компонент с противоположным эмоциональным потенциалом, каким и является второй противочлен вследствие его этимологической прозрачности и вытекающей отсюда непоэтичности, будничности, мог органически влиться в текст заключительной части, повествующей о бегстве из призрачного рая. Анализируя поэму, Г. Ременик пишет: «Столкновение мечты и действительности, конфликт и борьба между крайними, друг друга отрицающими психологическими тенденциями содержатся в каждой строфе и

* * * * * * * * *

[30] О фонетической организации текста поэмы см.: *Крук И. Т.* Указ. соч., с. 121—125.

в каждом стихе» [31]. Эквивалентные отношения, добавим, также используются поэтом как композиционно-стилистическое средство раскрытия темы «о пленнике и отступнике соловьиного сада» [32].

Большую роль в поэтике А. Блока играют и отношения полисемии, под которыми понимается употребление формы, свойственной определенному типу предложения, в значении другого типа. В области неопределенно-субъектных предложений для системы литературного языка свойственно употребление неопределенно-личных форм в определенно-личном значении, а также развитие переносных значений между системой личных и предметных единиц. Например: Шмага, поди сюда! Поди сюда, *говорят* тебе! (Остр., Без вины, III, 8); Тем более, что *кое-кто* только напрасно *коптит небо*, и ему одна дорога в ваш батальон (Кав., 44). В первом случае форма неопределенно-личного предложения использована для обозначения действий говорящего лица, а во втором — собеседника, т. е. в определенно-личном значении. Говорить о стилистической выразительности этого приема не представляется сейчас необходимым, так как А. Блок в основном не пользуется им в своей поэтической системе: узкая специализация неопределенно-личных форм противоречила в принципе развитию в них полисемантизма.

В начальный период самобытного творчества А. Блок пошел совсем иным путем. Предельно сузив и специализировав значение двусоставного предложения с подлежащим *кто-то* (своеобразное развитие переносного значения), Блок в соответствии с требованием символистской поэтики стремился к всемерному увеличению неопределенно-субъектных единиц, в том числе за счет развития неопределенно-личного значения в других типах коммуникативных единиц. Он стирает грань между неопределенно-личным и неопределенно-предметным предложением и широко употребляет в значении неопределенно-личных обобщенно-личные двусоставные предложения.

Использование неопределенно-предметных предложений в личном значении ранее встречалось эпизодически

* * * * * * * * *

[31] *Ременик Г.* Поэмы Александра Блока. М., 1959, с. 111.
[32] *Орлов Вл.* Гамаюн. Жизнь Александра Блока. М., 1978, с. 521.

у отдельных писателей, например: ...под кустами *что-то кроется* во мгле (П., V, 444); ...вдруг над головой его «чихи»! *чихнуло что-то* так, что покачнулись деревья и деду *забрызгало все лицо* ... только слышит, что сзади *что-то* так *и чешет* прутьями по ногам (Гог., 87); ...только что я задул свечку, *завозилось* у меня под кроватью. Думаю: крыса? Нет, не крыса: *скребет*, *возится*, *чешется*. Наконец, *ушами захлопало* (Тург., III, 471).

Развитие неопределенно-личного значения достигается путем сочетания глагольных форм, обозначающих действия живых существ, с местоимением *что-то* или только путем придания им формы среднего рода. Значение неопределенно обозначенного субъекта в этих случаях сводилось в основном к понятию «нечистая сила», нечто сверхъестественное и неблагожелательное по отношению к человеку.

Новизна применения этого приема А. Блоком состояла в обилии трансформаций, в переосмыслении семантики субъекта из «отрицательного сверхъестественного» в «божественное» и гораздо более широком использовании односоставных единиц. Некоторые примеры: И нас тогда во мрак *манило*... (I, 408. 1899); ср. с неопределенно-личным: Ночь наступает, но кто-то спешит, К ночи в объятья зовет и манит (I, 338. 1899); За туманом, за лесами *Загорится — пропадет*, Еду влажными полями — Снова издали *мелькнет*. Так ... Мы встречаемся с Тобой (I, 99. 1901); И там *прекрасное что-то*, казалось, пело в лугу (I, 484. 1902); Вчера еще были объятья, Еще там *улыбалось и пело* (I, 527. 1903); И донеслось уже до слуха: *Цветет*, *блаженствует*, *растет* (I, 113. 1901); Лодка ныряет, качается, *Что-то бежит* по реке (I, 119. 1901); Там *что-то притаилось* и *смеется* (I, 272. 1903); А оттуда *взывало*: «За нами!» (I, 305. 1903).

С помощью контекста в эту систему оказывается вовлеченным значительное число неопределенно-предметных предложений, в которые хотя и нельзя ввести местоимение «кто-то», но которые получают «семантическое приращение» в виде эффекта одушевленности, одухотворенности. Ср.: *Кто-то* вблизи *пролетел*... Внемлет он. «Ты ли, сестра?» И зрит — *заалело* вокруг (I, 474. 1901); А ветер крепчал, и над морем *звучало*, И было тревожно смотреть в глубину (II, 52. 1904); Но твердь уже *разрывало* (II, 168. 1905).

Так же интенсивно шло расширение неопределенно-личных по значению предложений за счет обобщенно-личных форм. Однако этот вопрос заслуживает самостоятельного исследования.

Впоследствии поэт отказался от такого обилия средств создания неопределенности и этим освободил многие разновидности предложений от оков узкой специализации, вернув им естественную многозначность.

Последний тип отношений, к которому целесообразно обратиться в связи с изучаемой проблемой,— это тождество коммуникативных единиц. Повтор неопределенно-личных предложений в поэтике А. Блока не является распространенным приемом, но и он свидетельствует об эволюции поэтической системы. Прежде всего тождество неопределенно-личных единиц внутри одного произведения совсем не свойственно лирике Блока в 1900—1902 гг., но можно говорить о тождестве, пронизывающем цикл стихов. Это фразовые доминанты типа «Кто-то (что-то) поет, смеется, манит».

В дальнейшем фразовые доминанты становятся не столь универсальными, повтор захватывает и односоставные единицы, используется как контактное, так и дистантное расположение тождественных противочленов в структуре одного произведения, выдвигающее фразовую доминанту в число композиционных приемов. Ср., например: О, если только *заметят*, *заметят*, Взглянут в глаза мне за пестрый наряд! (I, 288.1903. Двойник). Или:

«Красота страшна»,— *Вам скажут* —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.
«Красота проста»,— *Вам скажут* —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.

(Анне Ахматовой, III, 143. 1913)

Как и другие приемы, тождество расширяет свои выразительные возможности за счет взаимодействия с другими типами отношений. О тождестве внутри двойного синтаксического параллелизма в стихотворении «На смерть Комиссаржевской» уже шла речь выше. В «Песни Офелии» (I, 243. 1903) тождество неопределенно-личных односостав-

ных предложений выступает как композиционное средство, включающее параллелизм и переносное употребление (единственный случай традиционной полисемии неопределенно-личных единиц, приобретающих в тексте определенно-личное значение):

строки: 1. Он вчера нашептал *мне* много,
Нашептал мне страшное, страшное...
11. Ах, *давно ли*! *Со мною, со мною*
Говорили — и меня целовали...
23. Вчера это было — *давно ли?*
Со мною говорили, и меня целовали —
меня целовали.

В области построения тождественных единиц А. Блок также проявил тенденцию к переходу от редких и индивидуальных образований к более распространенным в поэтической речи, к развитию композиционно значимых видов тождества. Показательно, что тождество двусоставных предложений в поэзии встречается очень редко, мы приводим только два примера (из произведений М. Цветаевой и И. Уткина), в которых прослеживается тонкое развитие и своеобразное применение поэтической семантики тождественных единиц. Ср.: *Кто-то едет* — к смертной победе... (далее через семь строк): *Кто-то едет.* Небо как въезд (Цв., 207); *А дни кто-то вез* и *вез.* И в небе Без толку Висели пуговки звезд И лунная Ермолка. И в сонной, скупой тиши Мыши пугали скрипом. *И кто-то шил Кому-то Тахриким* (далее конец главы): *А дни кто-то вез и вез.* И в небе Без толку Висели пуговки звезд И лунная Ермолка. И в сонной скупой тиши Пес кроворотный лаял *И кто-то* Крепко *Сшил Тахриким Николаю*! (Утк., 270—272).

VI

В целом в использовании поэтических приемов, основанных на системных отношениях между неопределенно-субъектными предложениями, А. Блок проявил себя на всех этапах творчества как высокоодаренный поэт, сочетавший приемы создания синтаксических новообразований с тончайшим знанием закономерностей функционирования языка. Его творчество является свидетельством небывалого расширения границ влияния тематики и художественного мировоззрения на отбор, организацию и пере-

осмысление языковых средств в частной эстетической системе. И в то же время оно является свидетельством неисчерпаемости художественных возможностей ресурсов и системных связей самого русского языка.

Именно особенности тематики и специфика художественного мировоззрения определили такую черту стиля молодого Блока, как тяготение к всевозможным редчайшим разновидностям, нетипичным построениям, узкой специализации неопределенно-субъектных единиц и созданию индивидуальной парадигмы. Однако последовавшее затем преобразование созданной системы было обусловлено уже не только расширением тематики и изменением принципов восприятия и художественного осмысления поэтом жизненного материала, но и особенностями самой системы.

Разносторонний анализ, сопоставление с закономерностями литературного языка и приемами реализации неопределенно-субъектных единиц другими авторами позволяют думать, что блестяще организованная система неопределенно-субъектных предложений, проявившаяся во всем ее совершенстве в «Стихах о Прекрасной Даме» и ряде других произведений, имела достоинства и недостатки кода, созданного на материале и с учетом закономерностей живого языка. Обеспечивая нужды достаточно узкой поэтической сферы, но не обладая способностью к внутреннему саморазвитию, она, беспредельно развив одни особенности, сковывала значительную часть других выразительных средств языка.

Так, выдвижение незначительной разновидности на роль главного представителя класса предложений первой степени неопределенности, полное подчинение вариантных отношений идее противопоставления «земли» и «неба», вовлечение неопределенно-предметных и обобщенно-личных предложений в поэтическую символику как дополнительных средств создания узкого неопределенно-личного значения и многое другое — все это лишало поэта возможности передавать действительно обобщенные и неопределенно-предметные значения или иные значения различных классов неопределенно-личных предложений, не выходя за пределы своего «кода».

Творчество Блока свидетельствует, что поэт очень рано, с 1903 г. вступил на путь «раскодирования» своей системы неопределенно-субъектных единиц — путь единственно приемлемый (и посильный) для поэта такой высо-

кой меры таланта, каким был А. Блок. В течение всех последующих лет в его творчестве действуют одновременно две тенденции: приближение к закономерностям литературного языка в области формирования и употребления неопределенно-субъектных единиц, о чем подробно говорилось выше, и переосмысление прежней символики, причем первая все усиливалась, а вторая количественно сокращалась, но до самого конца сохраняла свое поэтическое назначение, непрерывно принимая новый облик.

Вот несколько вех этой части сложного пути поэта, неустанно двигавшегося вперед. Уже в стихотворении 1903 г. «Сижу за ширмой. У меня...» (I, 294), при сохранении противопоставления односоставных и двусоставных предложений в плане «не заслуживающие опознания люди»— «непознаваемый субъект», прежняя антиномия служит осмеянию «агностического подхода к жизни» [33] (ср.: «...свечу *приносят*... развлечься *просят*» — «Сижу за ширмой. Здесь тепло. *Здесь кто-то есть*. Не надо свечки»), вследствие чего высокий ореол двусоставного противочлена начинает исчезать.

Далее, двусоставное предложение вводится в стихотворение, где образ непостижимого потустороннего существа, сохраняя все черты действователя, выступает как символ смерти и воспринимается скорее как развернутая метафора: *Кто-то*, отделившись от стены, *Подойдет* — и медленно *положит* Нежный *саван* снежной белизны (I, 303. 1903).

Затем этот тип предложения используется как средство создания образа «зимней стихии»: *Кто-то белый помогал*, Заметал снегами сани, Ко́ней иглами дразнил... (II, 247. 1907). И если образ *зимы* еще содержит следы прежнего мистического истолкования конструкции, то в стихотворении 1910 г. этот тип предложения является просто символом тоски: И *кто-то бедный и печальный Мне к сердцу руку прислонил* (III, 185). Далее этот образ получил развитие в поэме «Возмездие», приобретя еще функцию психологической характеристики персонажа:

Как женщина, из-за угла
Вот *кто-то льстиво подползает*...

* * * * * * * * *

[33] *Минц З. Г.* Указ. соч., с. 41.

Вот — подольстилась, подползла,
И сердце торопливо сжала
Невыразимая тоска...
. . . . . .
(А рядом — друг или соперник —
Идет тоска . . . . . .
. . . . . .
Но в мыслях моего героя
Уже почти несвязный бред...
Идет... (По снегу вьется след
Один, но их, как было, двое...)

(III, 41—42)

Неоднократно различные типы неопределенно-субъектных предложений, овеянные символикой раннего творчества, участвуют в процессе воссоздания поэтом прежних образов, некогда составлявших суть его поэзии, помогают в осмыслении его жизненного и творческого пути. Это можно наблюдать в стихотворении 1913 г. «Как свершилось, как случилось» (*Кто-то* мимо *в небо канул*, Как разгневанная тень, III, 83). Сходным целям в стихотворении «Идут часы, и дни, и годы» (1910 г.) послужило неразграничение личных и предметных предложений (ср.: Там *кто-то машет*, *дразнит* светом... Что ж было? Ни сон, ни явь. Вдали, вдали *Звенело*, *гасло*, *уходило И отделялось от земли*... *И умерло*, А губы пели (III, 29).

Таким образом, понимая как художник свою зависимость от ранее созданных поэтических символов, противопоставлений и «эстетических приращений», А. Блок с присущим ему мастерством и искренностью постепенно, но непрерывно совершенствовал символику неопределенно-субъектных единиц, открывая в них все новые возможности.

БИБЛИОТЕКА
РУССКОГО ЯЗЫКА
АН СССР

Принятые сокращения

*

Ак.— *Акулов Иван.* Крещение. Роман-газета, 1973, № 3.
Даль — *Даль В.* Пословицы русского народа. М., 1957.
Евт.-62.— *Евтушенко Евг.* Нежность. М., 1962.
Ес.— *Есенин С.* Собр. соч. в 5-ти т. М., 1961—1962.
Л.— *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч. в 4-х т. М., 1947.
Остр.— *Островский А. Н.* Отдельные пьесы из серии «Искусство». М.— Л., 1950.
П.— *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 10-ти т. М.—Л., 1949—1951.
Пр.— газета «Правда».
Рожд.— *Рождественский Р.* Радиус действия. М., 1965.
Сим.— *Симонов К.* Весенняя лирика. 1936—1956 гг. М., 1968.
С. К.— *Капутикян С.* Избранная лирика. М., 1966.
Тушн. — *Тушнова В.* Второе дыхание. М., 1961.
Тютч.— *Тютчев Ф. И.* Лирика, т. 1. М., 1966.
Утк.— *Уткин И.* Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1966.

Содержание

ИРЯ
институт русского языка
им. в. в. виноградова

Предисловие
3

Текст и слово в поэтике А. Блока
(Стихотворение «На железной дороге»
как образно-речевое целое)
Л. И. Еремина
5

Лексический повтор
в стихотворных текстах А. Блока
А. Н. Кожин
56

Виды экспрессивной тональности
в стихотворных произведениях А. Блока
Е. А. Некрасова
89

Опыт лингвистического толкования
стихотворения А. Блока
«Нет, никогда моей, и ты ничьей не будешь»
(из цикла «Кармен»)
О. П. Ермакова
122

«Седое утро» А. Блока
(Композиционно-стилистическая структура текста)
Л. И. Еремина
132

Неопределенно-субъектные предложения
в русском языке и поэтике А. Блока
Л. А. Соколова
161

www.ruslang.ru

75 коп.