4
О-94

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX века

***** Опыты описания идиостилей

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Институт русского языка

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX века



***** *Опыты описания идиостилей*

Издательство «Наследие»
Москва 1995

УДК 808.2-6+882.09-1

Авторы:
В.В.Виноградова, М.Л.Гаспаров, И.И.Ковтунова, Н.А.Кожевникова, Е.В.Красильникова, Е.А.Некрасова, М.В.Панов, О.Г.Ревзина, О.И.Северская, Н.А.Фатеева, О.В.Шульская.

Ответственный редактор
доктор филологических наук *В.П.Григорьев*

Ответственный редактор выпуска
кандидат филологических наук *Е.В.Красильникова*

Рецензенты:
доктор филологических наук *Г.Н.Иванова-Лукьянова*
кандидат филологических наук *С.Е.Никитина*

Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей.— М., 1995.

Коллективная монография представляет собой пятую книгу продолжающейся серии (1990, 1993, 1994, 1995). Она содержит целостные описания нескольких поэтических систем. Представлены разные подходы и методы анализа, разные способы построения языковых портретов.

Для языковедов, литературоведов и любителей словесности.

Essays of the history of XX-th century Russian poetic language: Trials of idiostyles' description.

The collective monograph is the fifth book in the series (1990, 1993, 1994, 1995). It contains wholistic descriptions of some poetic systems. The authors demonstrate different approaches and methods of analysis, various ways of linguistic portraying.

The book is meant for specialists in language and literature, for all those who love literature.

4
0-94
БИБЛИОТЕКА
ИН-ТА РУССКОГО ЯЗЫКА
АН-ТА ЯЗЫКОЗНАНИЯ АН СССР
87999

ISBN 5-86562-019-3

© Коллектив авторов, 1995
© Российская академия наук, 1995

Предисловие

Тем, с чего в 70-е годы хотелось начать работу по представлению истории поэтического языка через целостные (в идеале) описания идиостилей, мы завершаем эту серию "Очерков истории языка русской поэзии XX века". "Подступы к идиостилю"[1] растянулись для авторского коллектива на четыре первые книги "Очерков...". Однако сегодня невозможно подсчитать, как много, по собственному ощущению, он тем временем и приобрел из опыта существенной подготовительной работы и из трудов коллег[2].

Читатель книги, завершающей "Очерки...", обратит внимание на разнообразие авторских подходов и предпочтений в выборе того или иного материала и множественность способов его интерпретации. Это касается и плана выражения — приемов изложения результатов. За поверхностными — "идиолектными" различиями сразу же обнаруживается очень широкая гамма предлагаемых "установок" (на шкале "целостность — фрагментарность") и используемых авторами методик — от "лингвостилистических", максимально приближенных к контекстуальным анализам возможно большего количества недостаточно понятных читателю словоупотреблений в отдельно взятых группах текстов, до статистических, призванных представить идиостиль в двух временных срезах, по сопоставлению двух крупных произведений, показательных для поэта, в некотором отвлечении от прочих моментов, иных оппозиций и возможных доминант.

Специфика самих объектов описания тяготела над авторами, подсказывая — более или менее адекватно (судить читателю) — аналитические процедуры и стиль изложения. Редакторы не считали себя вправе диктовать некий единый, усредненный и/или якобы общепринятый план подхода к решаемым задачам, считаясь и с нынешним состоянием науки, и с гарантиями воли авторов, которая определялась еще первым томом "Очерков..." в 1990 г.

При естественной пока неполноте сегодня не удалось осуществить также очерки, связанные с проблемой "идиостиль — жанр". Существовал замысел представить "идиостилевое" в зеркале русской стихотворной пародии и русской эпиграммы XX в. Хотелось также более широко представить альтернативные описания — разными исследователями — одного и того же идиостиля, для полноты ответа на вопрос "Что за языком,

идиостилем?". Удалось ли "Очеркам...", и в какой мере, "увидеть душу по стилю" (А.Блок), опять же судить читателям.

Не реализован пока и замысел дать сжатые очерки эволюции "образов автора" идиостиля, статуса афористики и поэтической фразеологии ("трансфразеологии") и языка "языковой критики" и др. Более сильно в "Очерках..." могла бы быть представлена и идея "эстетической парадигмы". Еще в первом томе (1990) предполагался раздел, озаглавленный "О трех уровнях эстетического анализа слова в поэтическом тексте". Ему также не повезло. Принятый план и обстоятельства его выполнения не позволили в дальнейшем дать в "Очерках..." ни обобщающий раздел об эволюции метрики и ритмики в русской литературе XX в., ни такую частную тему, как "Фоносемантические экспрессемы". Не говорим уж ни о необходимом обзоре компьютерной лексикографии с лингвоэстетической точки зрения, ни о "Языке поэзии русского зарубежья".

Как было сказано в послесловии к третьему тому "Очерков...", где были подведены некоторые итоги и всей этой серии, предлагалось собрать и постараться выпустить в свет ряд дополнительных очерков. Новым типом очерка в этом предприятии мог бы стать и такой, против которого в 1928 г. как будто предупреждал Ю.Н.Тынянов (правда, только применительно к одному поэту)[3]: очерк о двух идиостилях, соединенных полноценным союзом *и*. Статьи с подобными заглавиями стали обычными исследовательскими публикациями, но как бы под знаком интертекстуального подхода[4]. Очерки двойного описания как жанр сопоставительной идиостилистики мы бы приветствовали, будь это Хлебников и Мандельштам[5], Хлебников и Пастернак, Пастернак и Мандельштам, Мандельштам и Введенский, Ахматова и Цветаева и т.п., где различия ничуть не менее важны, чем сходства, но последние как-то с большим трудом интерпретируются.

Такого рода работы существенны и для современного "критического пространства", в котором заметно возрастающее присутствие "нигилина". На фоне легковесной раздачи премий и лавровых венков могут выглядеть глубокомысленными заявления вроде сделанного недавно С.Соловьевым: "Мне трудно отыскать разницу между Приговым и Ахматовой"[6]. Между тем это просто вывернутое наизнанку и сдобренное эпатажем унылое недоумение "блоковского доцента" тридцатилетней давности: "...что может объединять Ахматову и Есенина...?"[7].

Чтобы каждый, кто захочет, мог получить некоторые ориентиры в области подобных "различий и сходств", Отдел стилистики и языка художественной литературы Института русского языка РАН намерен вернуться к подготовке словаря слов — экспрессем русской поэзии XX века. Этот словарь под условным названием "Самовитое слово" включает (для первого издания) в качестве источников творчество десяти поэтов — Анненского, Ахматовой, Блока, Есенина, Кузмина, Мандельштама, Маяков-

ского, Пастернака, Хлебникова, Цветаевой[8]. В процессе его подготовки, кроме немаловажных проблем отлаживания конкордансов, выбора (и "жертв") среди конкурирующих (в пределах принятых объема и формата) контекстов, их размещения, связей со словоуказателями и т.п., возникают проблемы, выходящие далеко за рамки словарной работы и пересекающиеся с теми, которые в изобилии давали о себе знать участникам "Очерков...".

Это, например, вопросы о связях между менталитетом и "лингвалитетом" (осложненных для художественного познания спорами вокруг понятий стиля, слова и образа, смысла и семантики и т.д.), между "гносеологической поэтикой" (Я.С.Друскин) и "эстетической гносеологией" (Д.С.Лихачев), методами художественного познания и этикой языка (С.С.Аверинцев), "моралью нового поэта" (Ю.Н.Тынянов), если угодно, его "моралитетом", и многие другие.

Если не будут убедительно подорваны догадка и свидетельства о том, что поздний Мандельштам все более уверенно шел по пути понимания идиостиля Хлебникова и полученных им результатов, осознавая общность этосферы, в которой могли бы осуществиться идеалы (простите за этот "архаизм") обоих, ощущая себя двурушником — поэтом, по-прежнему преданным идеям молодости, и, вместе с тем, одновременно внимательным учеником Хлебникова, оказываясь едва ли не единственным во всей мировой культуре его реальным последователем[9], то в истории русской поэзии XX века к его концу возникнет неожиданная ситуация. Чуть ли не самой актуальной окажется оппозиция Хлебников и Мандельштам/Пастернак. Она затронет, пожалуй, все прочие отношения между крупнейшими поэтами века и откроет своей неразрешенностью в реальности, теории и исследовательской практике новое столетие.

Что ж, подождем, теперь уже совсем недолго.

В.П.Григорьев

Рецензентам заключительной книги этой серии — доктору филологических наук Г.Н.Ивановой-Лукьяновой и кандидату филологических наук С.Е.Никитиной авторы и редакторы приносят глубокую благодарность за высказанные ими ценные соображения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ср. первоначальное название известной книги Р.О.Якобсона "Новейшая русская поэзия" (Прага, 1921): "Подступы к Хлебникову".

[2] Кроме более глубокого понимания работ классиков филологии, оказалось возможным опереться, например, на новейшие работы, касающиеся суще-

ственных черт идиостилей Анненского, Ахматовой, А.Белого, Блока, Бродского, Булгакова, Бунина, Введенского, Гумилева, Есенина, Заболоцкого, Вяч. Иванова, Кржижановского, Кузмина, Мандельштама, Маяковского, Набокова, Пастернака, Платонова, Д.Самойлова, И.Северянина, Смелякова, Твардовского, Хармса, Хлебникова, Ходасевича, Цветаевой и др. художников слова и, конечно, не только XX в.

[3] См.: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 283—284.

[4] "Пределом" и курьезом может служить сопоставление имен Лебядкина, Хлебникова и Лимонова в кн.: Жолковский А. Блуждающие сны. М., 1992. С. 64—84.

[5] См.: Григорьев В.П. "Впереди не провал, а промер..." (Два идиостиля: Хлебников и Мандельштам) // Русистика сегодня. 1994, № 1.

[6] Независимая газета, 4 июня 1993 г.. С. 7.

[7] Русская литература, 1965, № 3. С. 292.

[8] См. об этом статью "Самовитое слово" и его словарное представление" в "Известиях РАН. Серия литературы и языка" (т. 53. № 4. 1994. С. 69—74) среди материалов Совещания "Лексикографические идеи и проекты 1994 — 2000 гг." (К 100-летию со дня рождения С.Г.Бархударова).

[9] Несмотря на Заболоцкого, Татлина или Асеева и др., понимание которыми будетлянина в лучшем случае сохранило характер преданности и не отличалось глубиной рефлексии Мандельштама. Отношение к Хлебникову в обэриутско-чинарской среде, по-видимому, не было достаточно серьезным и сознательно результативным. См.: Липавский Л. Разговоры // Логос, 1993, № 4. С. 17, 29, 32 и др. См. также выше сн. 5.

Н.А.Кожевникова. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ

А.Белый много думал о том, как следует анализировать индивидуальный стиль поэтов. В статье "Не пой, красавица, при мне..." А.С.Пушкина" он выделяет пять зон, которые образуют форму лирического стихотворения. Это 1метр, 2ритм, 3словесная инструментовка (рифмы, ассонансы, аллитерации), 4архитектонические формы речи (композиция и синтаксис), 5описательные формы речи (метафоры, метонимии...). "Должны быть составлены таблицы: 1) метрических форм различных поэтов, 2) ритмической их индивидуальности, 3) рифм, ассонансов, аллитераций и пр., 4) знаков препинаний, 5) архитектонических форм, 6) форм описательных. Кроме того, мы должны иметь индивидуальные словари поэтов" (Символизм, 398—399). "В руках чуткого критика словари — ключи к тайнам духа поэтов" ("Поэзия слова", 7). Через суммы цитат о разных предметах речи открывается картина мира поэта. Схемой, предложенной Белым и предполагающей анализ индивидуального стиля "по уровням", можно воспользоваться для описания индивидуального стиля А.Белого.

ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СТИХА

Звуковая организация стиха в раннем творчестве А.Белого близка к звуковой организации в классическом стихе — в ней почти не играет роли паронимия, в то же время в ней развиты вертикальные звуковые связи и переклички.

В синтаксически связанных сочетаниях в звуковом отношении могут быть связаны подлежащее и сказуемое: *Плащ* его зеленый / над бездною *полощется* седою; в поток / бессильное *тело слетело*; К ниве озимой Ласково *льнут*, пролетая, Легкие, легкие *луни*; ср. Профессор марбургский Когэн, *Творец* сухих методологий, Им *отравил* меня NN, И увлекательный, и строгий; определение и определяемое: *весенняя весть*; навеяв синий, *синий иней*; Гремели *рыданьем родным*; бросали *бренчавшие бревна*; мой *нежный*, голубой *подснежник*; *заклокотавших колоколен*; в мыслях — *молнийный излом; громады огромные;* выгибая *стройный торс*; Песчаные, песчаные *бугры,— Багряные* от пиршества заката; разные определения к одному определяемому: *Ослепший* викинг встал над скалами, *спаленный* богом; сказуемые при разных подлежащих: Кони

встанут. Ветер *стихнет*; Ветром *пахнет*. Отблеск зарницы лилово-пурпурной *вспыхнет* на небе и грустно заснет; сказуемое и прямое дополнение: И *гонит снег* ночная вьюга; *Зарю я зрю* — тебя; сказуемое и косвенное дополнение: *пересечет перстами* гарь; прямое дополнение и обстоятельство: Над *гробом* вьюга белые *сугробы* /с восторгом намела; однородные члены: в краях *сырых, суровых*; Твой бледный, хладный *лик*, твое *возликованье*; Яркие стяги свиваются, *плещутся, пляшут*. Звуковая близость связывает прилагательные при разных существительных: Сердце *вещее* радостно чует Призрак близкой, *священной* войны; А ветер *тоскующий* гонит / листы *потускневшие* в медленно гаснущий час; Мигают *злые* стрелки *Зелененьким* глазком.

Некоторые синтаксически связанные сочетания повторяются: *темноты томны*, потоком *томной тьмы*. Слово *ветер* имеет разные звуковые соответствия: *Ветер* ночной // *рвет* мои кудри рукой ледяной; Сложив уста, он *ветру вторит* вздохом; Хоть снежным криком *ветр твердит* Моей глухой судьбины повесть; *Ветерок* нежно рвал наше *вретище*. Сочетания *ветер рвет*, пара *ветер — трава* повторяются.

Роль синтаксически связанных сочетаний возрастает в позднем творчестве А.Белого: *Зарыскают* быстрые *рыси*; И снова в ночь *чернеют* мне *чинары; Браслеты* — трепетный восторг — *Бросают* лепетные слезы; *осиянная Осанна; гиблый гибеллин; И гадость* делает *Гадес;* моря *рокот роковой; морозный морок; Стенанье* солнечной, *бестенной* высоты; Мне был глагол, Как *гром Огромный;* их нежный вздох, как *стая* горно*стая*; свою бли*стающую стаю*. Повторяя в поздних стихах некоторые пары слов, которые были использованы в ранних стихах, он делает связи между словами более тесными; из уже освоенного материала извлекается новый эффект: Чтоб неба *темная* эмаль В ночи *туманами* окрепла — над бездной бытия *Туманы темные* повисли; Извечная висит *печаль*; И чибис в полунощи *плачет* — Тысячелетием *плачет: печаль; Вот тенью* длинноносой Взлетает на *стене — настенные тени; теневая стена*. На фоне формульного сочетания появляется его преобразование и новые сочетания с тем же созвучием: с *голубой глубиною* глаз; *Оголубила глубинами — глыба голубая*.

Помимо сочетаний, в которых звуковое сходство слов накладывается на синтаксические связи между ними, в стихах Белого множество собственно звуковых перекличек разного характера.

Глубокие звуковые повторы связывают соседние строки: Опять с несказанным *волненьем* / я ждал *появленья* Христа; Смеялись нам *лазурные* чертоги, / *озарены* пурпуровым огнем; В *углу* полотно / с *углем* нарисованным зайцем; И лист за листом, / *тоскуя* о неге вчерашней, // кружатся над *тусклым* окном / разрушенной башни; Да *покрывается* чело,— Твое чело, *кровавым* потом; Да заря *багровым* краем Над *бугром* стоит; Ты над *грудой* книг изогнут, *Труд* несешь *грядущим*

дням; Над *городом* встают с земли,— Над улицами клубы *гари*; Жизнь — *бирюзовою* волною Раз*брызг*анная глубина; Пусть грудой золотых *каменьев* Вскипит железный мой *камин*; *Разукрашенная* тройка *Закружит* и унесет; Рыдало и гремело в *твердь Отверстие* глухого рога; *Над чащей* И *чище* и слаще... Соседние строки связывают повторы метатетического типа: Ясный *блеск* Там по взвизгнувшим *саблям* взвился; Жизнь мрачна и печальна, как *гроб*. Облеките меня в *багряницу*!

Звуковые переклички существуют внутри строфы между рифмующимися строками:

И *кружится* на перекрестках,
И плещется там мотылек
На *кружевных*, сребристых блестках...;
С бокалом пенистым рейн*вейна* <...>
У тихо*вейно*го бассейна.

Звуковые переклички связывают соседние строфы:

Трещат и цикают стрекозы
*Хруст*альные — там, на пруду.
В ресницах стекленеют слезы;
Душа потрясена моя.
По*хрусты*вает в ночь валежник;
Протяжно дальний визг *окрест*ность опояшет <...>
И *крас*ный лунный диск
в разбитом зеркале, чертя рубины, пляшет;
Березы, вы —
Безропотные *дщери*
Безропотных пространств —
Да *щедро* вам
Метнет сверканий зерна
Обломок янтаря.

Звуковые переклички внутри строфы сочетаются с перекличкой между строфами:

Душа моя,
Хлебни хмельного тока,—
Пьяни, осенний хмель!

Дыши, дыши
Восторгом суеверий,
Воз*душ*ных струй и пьянств.

Звуковой состав слова в соседней строке распределен между двумя словами: Восседает меж белых камней На лугу с *лучезарностью* кроткой Незнакомец с *лазурью очей*, С *золотою* бородкой.

Звуковые повторы могут иметь и более сложный характер, связывая три слова: Чахоточная *грудь* Так судорожно дышит. На западе *горит* Смарагд бледнозеленый; Над ре*сто*раном сноп ракет Взвивается *струею* тонкой. *Старик* в отдельный кабинет Вон тащит за собой ребенка.

Соотнесенные слова складываются в цепочки, проходящие через разные строфы. Например, *волна — валун — волынка — волна* в стихотворении "Утро" (Грядой пурпурной...). В стихотворении "Знаю" варьируется созвучие *с-в-т*, которые принимает форму *в-з-д, ц-в-т:* Пусть на *рассвете* туманно — (пусть *все тревожно* и странно / нежен *восток* побледневший. /

слышишь ли — *вздох* о свободе, / *вздох ветерка* улетевший — *весть* о грядущем *восходе*? / Белые к сердцу *цветы* я / вновь прижимаю невольно. / Эти мечты золотые, / эти улыбки *святые* / в сердце вонзаются больно.

В стихотворении "В темнице" сквозной звуковой ряд заканчивается объединением повторяющегося созвучия: В очах — нет слез, в груди — нет *вздохов* — Да оборвет взрыдавший гром / *Дух* празднословия лукавый — Мне говорят, что я — умру, Что *худ* я и смертельно болен.— *Воздвигнуть* в дали ледяной *Двузвездный*, блещущий дикирий.

В стихотворении два сквозных звуковых ряда. В стихотворении "Зима" варьируется созвучие *г-л-б/б-к-л*, которое связывает соседние строки и имеет отражения в разных фрагментах текста: Прохлещет хладом *вглубь* аллей — Багровый холод *небосклона*; Багровый *отблеск* на реке — В моей руке *бокал* хрустальный — Пусть за стеною, в дымке *блеклой*... В этом же стихотворении варьируется созвучие *г-р-с-т/х-р-с-т/с-т-к: И грусть* серебряной зимы — Ледяных, звонких *хрусталей* — В *стеклянный ток* остывших вод — *Трескучий* прядает рубин — В моей руке бокал *хрустальный* — Глядят, как *призраки* — Слетит веселый рой на *стекла*, Алмазных, блещущих *стрекоз*.

Контактные звуковые повторы, связывающие соседние строки, имеют отражение на расстоянии: Потянуло *грозой*. / *Горизонт* затянулся — *грозно* вздутые скалы — *грозно* ухнув на нас для потехи Вот нога его *грузным* столбом / где-то близко от нас опустилась ("Великан", 4); Холод. *Ветер* ночной *Деревами* шумит — И боишься *довериться* радостным снам ("Раздумье"); *Бродил* по облачному городу, Трубил тревогу. Вцепился в огненную *бороду* Он Тору богу — На *бедрах* острый меч нащупала ("Поединок").

В трех внутренне связанных стихотворениях с общим заглавием "Возмездие" вслед за объединением паронимов в первом стихотворении: Я *кричу*, что осилю все *кручи* — следует цепочка во втором стихотворении "И все выше и выше всхожу я...": *кричу* — *кручиной* — над *кручей* и слово *кружится* в третьем стихотворении "Там... в низинах... ждут с верой денницу..." — стая воронов черных, / что *кружилась* всю жизнь надо мной.

Имеют звуковые отражения в тексте и синтаксически связанные звуковые повторы: Шатаясь, *склоняется колос* — а тучек *скользящие* пятна — а ветер *ласкает*, целует... ("Шатаясь, склоняется колос..."); Да,— я *проклятие* изрек — Но я внимаю серебру *Заклокотавших колоколен* ("В темнице").

В стихотворении варьируется контактный повтор созвучия. В стихотворении "Звон вечерний гудит..." повтор, связывающий третью и четвертую строки первой строфы: Светозарные волны, *искрясь*, / зажигают *кресты* колоколен, в лексическом и звуковом отношении связан с повтором в третьей и четвертой

строках второй строфы: Над сверкнувшим *крестом* дружный визг / белогрудых счастливых *касаток*. В последней строфе объединяются все три соотнесенных слова:

Там *касатки* кричат, уносясь,
Ах, полет их свободен и волен...
Светозарные волны, *искрясь*,
Озаряют *кресты* колоколен.

Этому объединению предшествуют строки, в которых варьируется исходное созвучие: Белоснежный *кусок кисеи* / Загорелся мечтой винно*крас*ной.

Для некоторых стихотворений характерны повторы объединений однотипных созвучий. Это могут быть синтаксически связанные сочетания: *Снега синей*, снега туманней — Навеяв *синий, синий иней*. Повторяются и объединения синтаксически не связанных слов с определенным созвучием. Например, в стихотворении "Созидатель" слова с созвучием *с-т-р* то объединяются в строке или соседних строках, то имеют одиночный характер: *Грустен* взор. *Сюртук* застегнут. Сух, серьезен, *строен*, прям — Вертишь *трость* — В *острых* взорах власть и *страсть* — *Стройной* рифмой преисполни Вихрей пьяные рога, *Потрясая строгим* тоном Звезды *строящий* эфир...— Где-то новую туманность Нам откроет *астроном* — В *строфах* — рифмы...

В стихотворении сменяют друг друга объединения разнотипных созвучий. Например, в стихотворении "Смерть" несколько таких объединений: Кругом крутые кручи; Лег *ризой* снег. *Зари* Краснеет красный край; *Г*ремя, в скрипящий щебень *Железный жезл* впился. *Гряду* на острый *гр*ебень *Грядущих* мигов я; Их *хрупкий, хрупкий хруст*; И крут мой *путь* и *пуст*; Минуют *песни, пени; Клоню* свой *лик* в лучах; Как *нежный, снежный,* краткий. Кроме того, два объединения созвучий — в начале и конце стихотворения — соотносятся друг с другом и связаны не только лексическим, но и звуковым повтором: Смеется ветром смерть — Сметает смехом смерть.

Особые отношения складываются между началом и концом стихотворения. В некоторых случаях между началом и концом стихотворения существуют звуковые переклички: Трубит *печально* над провалами — Извивы *лапч*атого пламени ("Поединок"), На пустынном берегу Я *почил* во сне — Пью закатную *печаль* ("Все забыл"), Я на кость — полевые *скрижали* — Проливаю цветочный елей — Ныне, странники, с вами я: *скоро ж* Дымным дымом от вас пронесусь ("Полевой пророк"), Довольно: не жди, не надейся — *Рассейся*, мой бедный народ! — Исчезни в пространство, исчезни, *Россия*, Россия моя ("Отчаянье"), *Взор* убегает вдаль весной: *Лазоревые* там высоты... И,вздрогнув, вспоминаю я Об *иллюзорности* пространства ("Под окном").

Собственно звуковые связи между началом и концом стихотворения сочетаются с лексическими повторами. В стихотворе-

нии "Поджог" начало и конец связывает повторяющаяся рифма *мгле — челе* и звуковая перекличка: Прошел с зажженною *лучиною* — На *каланче* в туманной мгле. В стихотворении "Отчаяние" начало и конец связаны лексическим повтором и звуковой перекличкой:

Веселый, искрометный лед.
Но сердце — ледянистый слиток.
Пусть вьюга белоцвет метет, -
Взревет; и развернет свой *свиток* -
От*цвет*ших, отгоревших дней
Осталась песня недопета.
Пляшите, уличных огней
На скользких плитах иглы *света*.

Звуковой состав заглавия имеет отражение в тексте: "Карма" — *морок мраморного грома*. Если заглавие состоит из двух слов, одно из них может иметь звуковое соответствие в тексте: "Сельская *картина*" — *куртина*; "*Северный* марш" — алмазом *сверкнет*; "Алмазный *напиток*" — *Потоком* строф окрест. Звуковой состав одного из заглавных слов распределен между двумя словами: "*Заброшенный* дом" — раз*рушенной* башни. Заглавное слово начинает сквозной звуковой ряд: "*Старинный* дом" — *янтарь, на стене, встрепенется, стеарин, старинные, трясется, тенью... на стене, сонатина; дом — дым, томных, там; "Маскарад" — рад, закрутив, косы, треск, отрадный, карета, строят, стройный, страстный, стен, трэн, треск, струны страстных* арф, *стройный* торс, *строит* куры.

Некоторые повторяющиеся слова имеют разные отражения в тексте разных стихотворений. Это такие слова, как *душа, пространство*. Консонантный состав слова *пространство* в разных вариантах отражается во множестве стихотворений "Пепла": "На скате" — *тропинкой, простер, стонет, уронит, тоску рассей, рассейся, ревность, пространств* тысячелетних *древность, травой*, "Бурьян" — *пространствами стертый, сырости, тонет окрестностей, простор, пьет, приют*, рассыпчатый, истрепанный, упорнее, сторонку, стрельнул, репье, пропьет, растертое грязью тряпье, "Осинка" — тропам, сиротинка, пространство, пьянство, праздно прыснет, в сердитой сырости, листами трескочет. Слова, частично пересекающиеся с центральным словом, в свою очередь имеют свои отражения: В *пространство* пади и разбейся — В *сырое, в пустое* раздолье — Где *стая* зеленых дубов — Где по полю *Оторопь* рыщет — Поднявшись над *сетью* бугров.

В стихотворении сочетаются разные типы звуковых повторов контактных и дистантных. Например, в стихотворении "В полях" звуковые повторы размещаются в строке: *Сиротливо простертое* вдаль; По*дым*ается тусклый *дымок*; в соседних строках: Я забыл. Я бежал. Я *на воле. Бледным ливнем* туманится даль. Одинокое, *бедное* поле...; в рифмующихся строках: Восхожу в непогоде *недоброй* Я лицом, просиявшим как день.

Пусть *дробят* приовражные ребра Мою черную, легкую тень. Кроме того текст связывают межстрофные звуковые перекличк: Одинокое, бедное поле, *Сиротливо простертое* вдаль (I) — *Пусть* в колючих, бичующих *прутьях* (IV) — Над *простором* плету, неподвижен, Из колючей крапивы венок (V) — Не страшна ни *печаль*, ни *тоска* мне (II) — Разбивали о *кости* мои (II) — Почивают на жалких *лоскутьях* (IV) — Подымается *тусклый* дымок (V) — Ветер, *плачущий* брат мой,— здесь тихо (VI) ("В полях").

Сквозной звуковой ряд объединяет несколько тематически связанных стихотворений. Например, два стихотворения под заглавием "Безумец" связаны сквозным рядом *стелет — золотой — стекло — скитался* — за *столом — сияют*; за *столом — сидел* — Спа*ситель*. В третьем стихотворении, где другие сквозные ряды (с-р/с-р-т: *среди — сиреней — террасу;* р-д/г-р-д: *ряд* — за *ограду — грудь*), есть и отголосок этого ряда: *усталую, служитель.*

Переделывая ранние стихи, Белый увеличивает количество перекликающихся слов. Возникают глубокие звуковые переклички, которых в первоначальном тексте не было:

Сквозь горсти цветов онемелых,
Пунцовых -
Савана лопасти -
Из гиацинтов лиловых и белых -
Плещут в загробные пропасти -
Савана лопасти -
Из лиловых
И белых
Лепестков -
Плещут в загробные пропасти... (*лопасти — лепестки*).

Дополнительное средство звуковой связи между словами в стихах А.Белого — внутренняя рифма. Как последовательный способ организации текста внутренняя рифма используется в стихотворении "Утро":

Рой отблесков. Утро: опять я свободен и волен.
Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре
Кресты колоколен. Я болен? О нет — я не болен,
Воздетые руки *горе* на *одре* — в *серебре*.
Там в пурпуре зори, там бури — и в пурпуре бури.
Внемлите, ловите: воскрес я — *глядите*: воскрес.

В стихотворении "Маскарад" 11 строф из 21 содержат внутренние рифмы. В стихотворении "Роскошная дева" внутренние рифмы используются последовательно, но рисунок их меняется: Вот — *стройная, знойная* дева В *цветах*, в *кружевах* и в *слезах* (1), В *туманы фонтаны* летят (2), О,пруд *изумрудный* и *чудный*, О,*слезы*, о *грезы*, о сон! (3), *Колючий* и *жгучий* брюнет (4), Под *сливой* своей *альмавивой Взмахнет* и *замрет*: и *зовет* (5), Любовник *нескромный* и *томный*, В беседку соседку влеки (6).

В стихах А.Белого преобладает эпизодическая внутренняя рифма. Внутренняя рифма связывает однородные члены. Рифмуются два слова. Они могут занимать целую строку: воображенье, вдохновенье; Но подошла, но обожгла; Ты не глядишь, не говоришь... Рифмующиеся слова находятся внутри строки: *Треща* и *плеща* по кустам; в *ночное*, в *ледяное* поле; *Вскипят, взлетят*, как брошусь в ночь я. Рифмующиеся слова стоят в конце строки: В острых взорах *власть* и *страсть*; в кудрях *волнистых, золотистых*; И *чертит* па, и *вертит* туры... Рифмующиеся однородные члены распределены между соседними строками: *Немею* я, к тебе *Не смею* подойти.

Как однородные объединены три слова, два из них связаны внутренней рифмой: рифмующиеся слова стоят внутри строки: Как *нежный, снежный*, краткий; Ты *жарким, ярким*, дымным пылом; они опоясывают строку: *Желтофиолей*, роз, *магнолий*; они стоят в конце строфы: видений, *снов, миров.*

Рифмуются три слова. Они располагаются в строке: Летит в провал пространств *Иных, пустых, ночных*; Все чудесно в *фейном, вейном, змейном* Мире песен. Рифмующиеся три слова распределены между соседними строками: Закружатся, *заплещут, заблещут, Затрепещут* сухие листы; Одна *сижу. Брожу* в кручине. / Одна *гляжу*, как вешний серп *Летит, блестит* в пустыне синей; внутри срофы: И ветел старинные *палки*; И *галки*,— вон там и вот здесь; Подгорные, длинные *балки*: Пустынная, горная весь. Сквозная рифмовка внутри строфы связывает определения к разным существительным:

Лежу... Засыпан в забытье
И *тающим*, и нежным снегом,
Слетающим — на грудь ко мне,
К чуть *прозябающим* побегам;
Как веющие, *тающие* маки,
Мелькающие мне, -
Как бабочки, *сияющие* знаки
Летят на грудь ко мне.

Рифмуются слова в параллельных, но нерифмующихся, конструкциях:

Блещут темные одежды,
Плещет темный плат.

Рифмуются начальные слова нерифмующихся соседних строк:

Неопалимой блеском молний,
Неодолимой Купиной.

Рифмуются слова, входящие в состав симметричных конструкций:

Горы — — *Тонут* / В венцах...
Ветры — — *Стонут* В горах...

А.Белый прибегает и к сквозной рифмовке параллельных конструкций:

Золотом хохочущие очи!
Молотом грохочущие ночи! ("Утро"),
Здесь сонный леший
Трясется в прах.
Здесь — конный, пеший
Несется в снах ("Россия"),
Над тенью осинок,
Над ленью лозинок,
Над сенью долинок -
— Восток
Онемевший
("Восток побледневший").

Внутренняя рифма связывает частично совпадающие конструкции:

Темнеют жерди
Сухих осин.
Немеют тверди...
Стою один ("Россия").

Внутренние рифмы образует один и тот же падеж с разными значениями, разные падежи — именительный и винительный, имеющие одинаковую форму:

Где красный герани *цветочек*
Листочек колышет в окне...
Взгляни, *ангелочек, дружочек*, -
Вздохни обо мне хоть во сне...;
Принес На утес — — Золотой Ананас -
Из разъятого *Ломами,— Гномами,*— Недра.

Внутренние рифмы образуют и слова, принадлежащие к разным частям речи: *Летая, стая* / Ночных свечей — / Рыдает в дали / Пустых ночей; *Синие линии* леса; Болота ржавы: / Кусты, огни, / Густые травы, / Пустые пни!

Внутренние рифмы ранних стихов предрекают ту сквозную рифмовку, которая появляется в поздних стихах. Разные типы внутренних рифм сосредоточены в поэме "Первое свидание".

Внутренняя рифма связывает параллельные, но не рифмующиеся конструкции:

Звук *множит* бестолочь голов
И *гложет* огненное сердце;
О, ваша *совесть* так спокойна,
И ваша *повесть* так ясна;
О, *лазулитовая* лень,
О, *меланитовые* очи!

Внутренние рифмы связывают параллельные конструкции в рифмующихся строках:

Вьющийся, старинный змий, -
В мои затягивает хмури,
Свои протягивает дури:
Он — пепелеющая лень
И — тяготеющая тень.

Внутренняя рифма в строке связывает слова, из которых состоят соотнесенные словосочетания: Фантомный бес, атомный вес; И трудный гуд, и нудный зуд.

Звуки и сочетания звуков осознаются Белым как носители смысла, как выражение определенной идеи ("Глоссолалия"). С этим связано распространение аллитераций в сборнике "Звезда" и более поздних стихах:

Вот небеса, наполнясь, как слезами,
Благоуханным блеском вечеров,
Блаженными блистают бирюзами
И — маревом моргающих миров.

Одновременно Белый увлекается ассонансами. В некоторых стихотворениях ("Асе" — "Снеговая блистает роса"), "Утро" и др.) отдельные строки и целые строфы организованы определенным ударным гласным.

В стихах Белого сочетаются однокоренные слова и аллитерации разной глубины: Светоч родимый — В просветы светлые хлынул Хладными хлябями молний; И глубинно глаголет Словом слов Купина; Над ливнем лет, Над тьмою туч Ты — светлый свет. И - летний луч; Светясь, виясь, в морозный морок тая, Бросает в небо пламена Тысячецветным светом излитая Святая Купина.

Белый испытал влияние литературного окружения. "А вот как Белый подпал под влияние футуристов,— пишет А.Крученых в работе "Сдвигология русского стиха" и приводит отрывок из поэмы "Первое свидание" (1921 г.):

Голубоглазый гимназистик, -
Взирает в очи Сони Н-ой,
Огромный заклокочив клочень,
Мне блещут очи, очень, очень -
Надежды Львовны Зариной.

Крученых комментирует эти строки так: "А вот что печатал В.Хлебников еще в 1912 г.:

Наш кочень очень озабочен:
Нож отточен, точен очень!

— оказывается, не влияние футуристов, а плагиат у них" (Крученых 1992, 42).

Стих А.Белого был предметом изучения (Тарановский 1966, 127-147; Гаспаров 1986, 25-31; Гаспаров 1988, 444-460). Изучаются прежде всего канонические формы стиха. Характеристика произведений, не укладывающихся в канонический стих, вызывает у стиховедов затруднение. Часть таких произведений М.Л.Гаспаров считает рифмованной прозой (Гаспаров 1982, 154-159; Гаспаров 1986, 451-453).

Связь стихов А.Белого с прозой выражается и по-иному. Эта связь проявляется в характере повествования.

СТРУКТУРА ПОВЕСТВОВАНИЯ

Стихотворные сборники А.Белого распадаются на циклы, которые во многом отличаются друг от друга типом повествователя. У Белого чередуются стихи, организованные местоимением первого лица и третьим лицом. Например, цикл "Прежде и теперь" в "Золоте в лазури" в основном организован повествованием от третьего лица, но стихотворения "Заброшенный дом", "Весна", "Из окна" написаны от первого лица. В третьем лице выдержана часть стихотворений цикла "Образы".

Повествование от первого лица облекается в разные формы. Его организуют предложения с местоимением *я* или без него. Одни стихотворения начинаются с предложения, включающего личное местоимение: Я шел домой согбенный и усталый ("Закат"), Я вознесен, судьбе своей покорный ("Возврат"), Всю-то жизнь вперед иду покорно я ("Жизнь"). Часть стихотворений начинается с определенно-личного предложения: Лежу в цветах онемелых ("Отпевание"), Вижу скорбные дали зимы ("Успокоение"), Внемлю речам, объятый тьмой Философических собраний... ("Премудрость").

При изображении некоторых конкретных ситуаций первое лицо сосуществует со вторым лицом, обозначающим самого говорящего: Грущу о былом... Посмотришь в окно — / часы из фарфора с китайцем; Внимаешь с тоской, обвеянный жизнию давней, / как шепчется ветер с листвой, как хлопает сорванной ставней ("Заброшенный дом"), Гляжу из окна я вдоль окон — Посмотришь на даль — огороды / мелькнут перед взором рядами ("Из окна"), Окна запотели. На дворе луна. И стоишь без цели У окна ... Я один ("Один"), Ночь темна. Мы одни ... И не знаешь, кто там. И стоишь, одинок. И боишься довериться радостным снам. И с надеждой следишь, как алеет восток ("Раздумье"). В других ситуациях второе лицо имеет обобщенное значение и не соотносится с местоимением первого лица. Таковы формы второго лица в стихотворении "Родина": Не дышишь, Смертоносных не слышишь угроз: — Безысходные возгласы слышишь И рыданий, и жалоб, и слез,— которые не имеют прямой отнесенности к говорящему.

Повествование от первого лица организовано местоимением *мы*. Оно обозначает лирического героя и другое лицо, к которому обращено стихотворение: Пусть холодная вьюга бунтует — Мы храним наши белые сны ("С.М.Соловьеву"), Мы сдвинули чаши, наполнив до краю / душистым, янтарным вином. / Мы плакали молча, о чем я не знаю. / Нам весело было вдвоем ("Жизнь").

"Мы" обозначает неопределенное множество людей, в число которых включен и повествователь: Могилу их украсили венками. Вокруг без шапок мы в тоске стояли ("Могилу их украсили венками..."), Мы былое окинули взглядом, / но его не вернуть

87999

("Путь к невозможному"). В стихотворении "Туда" нагнетаются определенно-личные предложения: К небу из душных гробов Головы выше закинем... а вслед за тем — *ринемся, взлетим, встанем, заглянем.*

В стихотворении присутствует и местоимение множественного, и местоимение единственного числа: Мы ехали ... В "Aquarium'е" с ней шутил Я легкомысленно и метко; К столу припав, заплакал я; И,проигравшийся игрок, Я встал ("Пир"), Сегодня раздался вдруг зов, / когда я молился тоскуя... Все было в дому зажжено... Мы в польтах осенних сидели ... Мы вышли на холод ночной ("Забота").

Местоимение "мы" имеет обобщенно-личное значение: Жизнь — бирюзовою волною Разбрызганная глубина. Своею пеною дневною Нам очи задымит она, И все же в суетности бренной Нас вещие смущают сны, Когда стоим перед вселенной Углублены, потрясены ... ("Жизнь").

Повествование от первого лица сочетается с обобщенно-личным употреблением местоимения мы: Иду в пустые дни, Мы в дни погребены: мы искони одни. Мы искони одни: над нами замкнут круг.

В повествовании от первого лица отношения между субъектом и объектом передаются местоимениями *я — она, я — они*: Непоправимое мое Припоминается былое... Припоминается ее Лицо холодное и злое ("В поле"), Я шел один своим путем; В метель застыл я льдяным комом... И вот в сугробе ледяном Они нашли меня под домом ("Совесть"), Опять над нею залучился Сияньем свадебный венец. За нею в дрогах я тащился, Неуспокоенный мертвец ("Преследование").

Значительная часть стихотворений Белого имеет явно выраженный внутренний адресат. Это обусловливает характер их строения. Для стихов Белого характерно повествование в форме второго лица. Местоимение второго лица сочетается с именным сказуемым: Ты горем убит, / измучен страданьем... ("Северный марш"), Ты — отдана небесным негам Иной, безвременной весны ("Асе"), включается в конструкцию тождества: Ты — тень теней, но чаще всего сочетается с глаголом: Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась... ("Серенада"). Обычно в стихах Белого повествование в форме второго лица чередуется с повествованием от первого лица: На тебя я так грустно смотрел. Говорил неземные слова, Замерла ты, уйдя в бесконечный простор. Я все понял, Я знал, что расстанемся мы. Ты, вставая, сказала мне: "Призрак... Обман..." ("На закате"), Я помню вас и ваши речи... В марсельских белых кружевах Вы замечтались у портьеры: Кругом на низеньких софах Почтительные кавалеры, Лакей разносит пряный чай... Играет кто-то на рояли... Но бросили вы невзначай Мне взгляд, исполненный печали ("Воспоминание").

Местоимение второго лица сочетается с глаголами в настоящем времени: Отвернулась... Глядишь / с бесконечной тос-

кой, / как над быстрой рекой покачнулся камыш ("Осень"), Ты предо мною вырастаешь — В старинном, черном сюртуке ... Клонясь рассеянным лицом, Играешь матовым кольцом С огромной, ясной пентаграммой ("Вячеславу Иванову").

Фрагмент повествования организуют глаголы в настоящем и будущем времени: Кротко крадешься креповым трэном, Растянувшись, как дым, вдоль паркета; Снеговым, неживым манекеном, Вся в муар серебристый одета. Ручек матовый мрамор муаром Задымишь, запылишь. Ты не слышишь? Мне в лицо ароматным угаром Ветер бледнопуховый всколышешь ("Укор").

При помощи местоимения второго лица в сочетании с глаголами прошедшего времени передаются воспоминания: Мы возвращались... Ты за стол садился. Ты вычислял в восторге мировом. В твое окно поток червонцев лился, Ложился на пол золотым пятном ("Разлука"), Ты сказал: "Океан голубой / еще с нами, о братья!" ... Но ты руку воздел к небесам / и тонул в ликовании мира / и заластился к нам / голубеющий бархат эфира ("В золотистой дали...").

Повествование во втором лице включается и в рассказ условного рассказчика: На дворе с недавних пор В услуженье ты у прачки. День-деньской свожу на двор Кирпичи для стройки в тачке ... Растяжелым утюгом Обжигаешься и гладишь. Жарким, летним вечерком Песенку наладишь: — Подхвачу... Так четко бьет Молоток мой по стамеске... ("Работа"). Часть стихотворения "Паук" представляет собой повествование об отсутствующей собеседнице: И вижу: — ты бежишь в цветах Под мраморною, старой аркой В пурпуровых своих шелках И в шляпе с кисеею яркой. Ты вот: застенчиво мила, Склоняешься в мой лед и холод; Ты не невестой мне цвела: Жених твой и красив, и молод.

В некоторых стихотворениях сочетаются глагольная и именная конструкции. Такие сочетания могут начинать стихотворение или тяготеют к началу: Ты одинок. И правишь бег Лишь ты один — могуч и молод ("Поэт"), Грустен взор. Сюртук застегнут. Сух, серьезен, строен, прям — Ты над грудой книг изогнут, Труд несешь грядущим дням. Вот бежишь: легка походка; Вертишь трость — готов напасть ("Созидатель").

Конструкция тождества сменяется повествованием в форме второго лица. И знаю я: во мгле миров: Ты — злая, лающая Парка, В лесу пугающая сов, Меня лобзающая жарко. Ты — изливала надо мной Свои бормочущие были Под фосфорической луной, Серея вретищем из пыли ("Карма").

Повествовательные отрезки с местоимением второго лица сочетаются с обращениями. Констатация сменяется побуждением. Так строится стихотворение "Серенада". Оно начинается с повествования о персонаже во втором лице: Ты опять у окна, вся доверившись снам, появилась, содержит обращение к нему: Дорогая... и побуждение: Беспечальных седых жемчугов / поцелуй, О пойми ты! ... Не тоскуй, грусть уйми ты! Стихотворе-

ние "Обет" содержит переход от констатации: Ты шепчешь вновь: Ты видишь — мантия ночная Пространством ниспадает с плеч, к побуждению: Не укрывай смущенных взоров, Смотри — необозримый мир. Так же строятся и другие стихотворения: Поэт,— ты не понят людьми. В глазах не сияет беспечность. Глаза к небесам подними: / с тобой бирюзовая вечность! ("Поэт,— ты не понят людьми..."), Твои очи, сестра, остеклели: Остеклели — глядят, не глядят. Слушай! Ели, ветвистые ели Непогодой студеной шумят ("Побег"), Мои пальцы из рук твоих выпали. Ты уходишь — нахмурила брови. Посмотри, как березки рассыпали Листья красные дождиком крови ("Осень").

Если исходить из тезиса М.М.Бахтина "Поэт определяется идеей единого и единственного языка и единого, монологически замкнутого высказывания" (Бахтин 1975, 109), нетрудно заметить, что стихи Белого не совсем и не во всем подходят под это определение. Это связано с множественностью повествователей в его стихах.

Исходя из собственного опыта, Белый выделил как специальную категорию "лирический субъект": "Лирический субъект этого раздела — постепенно себя сознающий мертвец",— пишет он о цикле "Прежде и теперь" сборника 1923 г. "Стихотворения" (Стихотворения и поэмы, 1994, 483). "Лирический субъект", который соответствует "лирическому герою" Ю.Н.Тынянова (Долгополов 1977, 96-98), не тождествен поэту, автору стихов. Об этом Белый пишет неоднократно. В предисловии к сборнику "Пепел" 1925 г.: "Герой "Пепла" — шатун, бродяга, люмпен-пролетарий ... Прошу читателей не смешивать с ним меня: лирическое "я" есть "мы" зарисовываемых познаний, а вовсе не "я" Б.Н.Бугаева (Андрея Белого), в 1905 г. не бегавшего по полям, но изучавшего проблемы логики и стиховедения" (Стихотворения и поэмы, 456), в предисловии к "Пеплу" 1929 г.: "Я" героя "Пепла" есть синтез каких-то "мы", за поступки героя "Пепла" личность автора не отвечает ("Стихотворения и поэмы", 488). В то же время Белый указывает и на свою внутреннюю причастность к изображаемым персонажам: "... тема "Пепла" — мое бегство из города в виде всклокоченного бродяги, грозящего кулаком городам, или воспевание каторжника; этот каторжник — я" ("Начало века", 1990, 510).

"Я" в стихах Белого имеет разные конкретные наполнения и колеблется от "я" поэта до "я" условного рассказчика, далекого от реального автора. В повествование от первого лица включены самохарактеристики: Я блуждаю в горах,— позабытый, / в тишине замолчавший пророк ("Возмездие"), Бегу — согбенный, бледный странник ("Изгнанник"), Но слышу, бездомный скиталец, Погони далекую рысь ("Бегство"), Я - просторов рыдающий сторож, Исходивший великую Русь ("Полевой пророк"). "Я" скрывает разные лики повествователя, которые отличаются друг от друга разной мерой определенности и

разной мерой устойчивости. В "Золоте в лазури" "я" — один из аргонавтов, новый Христос, Арлекин, "Священный рыцарь", участник разнообразных условных ситуаций: Я нарезал алмазным мечом / себе полосы солнечных бликов ("Священный рыцарь"), Стоял я дураком / в венце своем огнистом ("Жертва вечерняя"), В небесное стекло / с размаху свой пустил железный молот... ("Осень"). Это и сам поэт, обращающийся к своим современникам, друзьям, учителям.

В "Пепле" "я" дробится. В "Пепел" переходит образ безумца и пророка и появляется тема бегства (цикл "Безумие"): Я забыл. Я бежал. Я на воле ("В полях"), Ушел я раннею весной. В руках протрепетали свечи ("Успокоение"), Шоссейная вьется дорога. По ней я украдкой пошел ("Бегство"). Стихотворения "Отпевание", "У гроба", "Вынос" написаны от имени умершего человека, который изображает свое отпевание, прощание друзей, вынос. В стихотворении "Друзьям" речь идет о самом поэте: Не смейтесь над мертвым поэтом: Снесите ему цветок. Появляются и новые персонажи-рассказчики: купец, калека, убийца, каторжник. Нетождественность условного повествователя, каким рисуют его формы языка, поэту в сборнике "Золото в лазури" легко обнаруживается в стихотворении "Свидание", выдержанном в просторечном ключе. Эта стилистическая линия определяет характер некоторых стихотворений "Пепла", которые представляют собой сказ — исповедь рассказчика, нетождественного автору ("Арестанты", "Веселье на Руси", "Купец", "На откосе", "Бегство", "В городке", "Виселица", "Калека"): Жизнь свою вином расслабил Я на склоне лет. Скольких бил и что я грабил, Не упомню — нет ("Виселица"). В обращении к форме сказа отразилось влияние Некрасова, памяти которого посвящен "Пепел", "уклон некрасовской поэзии к прозе", о котором писал Ю.Тынянов (Тынянов 1977, 24). Условен и повествователь, чья речь имеет вполне литературный характер.

"Я" объединяет и разные "лики" повествователя в одном стихотворении. В начале стихотворения "Веселье на Руси" контекстное окружение местоимения рисует говорящего как человека изображаемой среды:

Как несли за флягой флягу -
Пили огненную влагу.
Д'накачался -
Я.
Д'наплясался -
Я.

В конце сочетание с притяжательным местоимением включено во фрагмент, противостоящий по общей тональности предшествующему: Над страной моей родною Встала Смерть.

В стихах Белого выдвигаются на первый план явления, характерные не столько для поэзии, сколько для прозы. Как в прозе, некоторые ситуации изображаются и оцениваются с

точки зрения разных персонажей. В стихотворении "Великан" речь великана: Он кричал, что один, / что он стар... оценивают посторонние наблюдатели: Облака разнесли / этот жалобный крик великана. Говорили вдали: "Это ветер шумит средь тумана". В стихотворении "На горах" этот ход повторен. Основная ситуация: "Вот ко мне на утес притащился горбун седовласый ... В небеса запустил ананасом" прокомментирована теми, кто внизу: Говорили внизу: "Это — диск пламезарного солнца". В небольшом цикле "Безумец", состоящем из трех стихотворений, меняются повествователи. Стихотворение "Вы шумите. Табачная гарь..." написано от первого лица — от лица безумца, в стихотворениях "Помним все..." и "Здесь безумец живет..." безумец изображен со стороны, в третьем лице. Второе стихотворение включает прямую речь безумца, а кончается репликой "я": Я в тоске возопил: "Он — безумный".

Точки зрения разных персонажей связывают стихотворения в цикле "Паутина". Стихотворения "Калека", "Паук" написаны от лица калеки. В его монолог включена развернутая цитата из чужой речи, оценивающей говорящего: Там мне кричат издалека, Что нос мой длинный, взор — суровый, Что я похож на паука, И страшен мой костыль дубовый ... Что безобразные горбы Торчат и спереди и сзади. В стихотворении "Предчувствие" этот же персонаж изображен с точки зрения героини: ... в тени аллей Урод на костылях, с горбами, У задрожавших тополей, Переливающих листами, Подсматривает все за мной, Хихикает там незаметно. В стихотворении "Мать" отражена точка зрения матери героини: "Ты милого,— склонив чепец, Прошамкала ей мать,— забудешь, А этот будет, как отец: Не с костылями век пребудешь".

Одна и та же тема рассматривается и освещается с разных точек зрения и в других стихотворениях. В "Золоте в лазури" это тема нового Христа, которая получает то трагическое, то ироническое освещение ("Безумец", "Жертва вечерняя", "Мания") (Иванов-Разумник 1923, 47-63). Мотив воскресения, который в "Золоте в лазури" разрабатывается серьезно ("Старинный друг"), в "Пепле" ("Утро") объяснен как следствие безумия, болезни. Двойственность освещения одной и той же темы — с одной стороны, следствие романтической иронии, свойственной символистам, с другой, следствие влияния прозы.

Характер и позиция повествователя меняются на протяжении стихотворения. В одном стихотворении сочетается повествование от первого и от третьего лица, посвященное одному персонажу и по-разному обозначающее его. Рассказчик превращается в объект постороннего наблюдения. Второе и третье стихотворения из маленького цикла "Вечный зов" начинаются как повествование от первого лица: Проповедуя скорый конец, // я предстал, словно новый Христос; Я сижу под окном. Прижимаюсь к решетке, молясь. В конце обоих стихотворений появляется третье лицо и новый повествователь: Липкой грязью

окаченный вдруг, Побледневший утих Арлекин; Полный радостных мук, / утихает дурак. Тихо падает на пол из рук / сумасшедший колпак.

Герой небольшого цикла "Не тот" обозначен во II, III, IV и V отрывках местоимением *он*, в VI — местоимением *ты*: — О,мой царь! Ты запуган и жалок. Ты, как встарь, / притаился средь белых фиалок. В III отрывке содержится прямая речь персонажа и местоимение *я*: Песнь о новой любви / я расслышал так ясно во сне.

Сочетается повествование в третьем и во втором лице, обозначающем один и тот же предмет речи. В стихотворении "Душа мира" душа мира охарактеризована сначала третьим лицом: Вечной / тучкой несется, / улыбкой беспечной, / улыбкой зыбкой / смеется; затем вторым: Пронесясь / ветерком, / ты зелень чуть тронешь, / ты пахнешь / холодком / и смеясь / вмиг в лазури утонешь, / улетишь на крыльях стрекозовых. С гвоздик / малиновых, / с бледнорозовых кашек — / ты рубиновых / гонишь букашек. Присутствует и другое второе лицо, равнозначное первому, "я" повествователя: За тобою бежишь, / весь горя, / как на пир, / как на пир / спеша.

Множественность повествователей и множественность точек зрения на одно и то же — лишь один из принципов организации сборников Белого. В сборниках "Урна", "Звезда" "я" тяготеет к единству. В "Звезде" характер "я" повествователя, так же, как и характер его адресатов, определен принадлежностью к антропософскому обществу. Это и конкретные люди (Христиан Моргенштерн, Ася Тургенева, А.М.Поццо), и антропософы вообще: Мы взметаем в мирах Неразвеянный прах, Угрожаем обвалами дремлющих лет; В просиявших пирах, в набежавших Мирах Мы — летящая стая хвостатых комет; Мы серебряный, зреющий, веющий свет Среди сонных, любимых, таимых глубин ("Антропософам"), Мы — вспыхнули, но для земли — погасли. Мы — тихий стих. Мы — образуем солнечные ясли. Младенец — в них ("Антропософии"). Через "Звезду" и поздние стихи Белого проходит мотив немоты и косноязычия, который, как отметил Ю.М.Лотман, в мифологии связан с образом пророка (Лотман 1988, 437-443). Поэма "Первое свидание" имеет автобиографический характер, и "я" в этой поэме — сам поэт, вспоминающий свою юность.

Множественность повествователей сопровождается их неполной определенностью (Ковтунова 1993, 106). Неполная определенность характерна и для стихотворений, написанных в третьем лице. Персонажи некоторых стихотворений названы прямо — по их профессии, принадлежности к определенному сословию, возрасту, какой-то существенной особенности: старушка, вельможа, "Телеграфист", "Поповна", "Каторжник".

Другие персонажи обозначены только местоимением. Кто именно действующее лицо стихотворения, проясняет контекст: Вчера завернул *он* в харчевню, Свой месячный пропил расчет.

А нынче в родную деревню Пространствами стертый, бредет ("Бурьян"), *Он* в черной шляпе, в легкой красной тоге. И тога шелком плещущим взлетела. Он возглашает: "Будете как боги". Пришел. Стоит. Но площадь опустела ("На площади"), Ряд соломой крытых хижин Встал со всех сторон. Под одною, неподвижен, Притаился *он* ("Свидание"), Ходят плечи, ходят трясом, Стонет в ночь *она* ("В деревне"). В стихотворении "Станция" разные персонажи называются по-разному — с одной стороны, существительным: дама, старик почтенных лет; с другой местоимением: А там — сквозь кустик мелкий Бредет *он* большаком.

Белый нарушает нормативные отношения между составными частями текста и обычные способы выражения определенных грамматических отношений. В стихотворении "Сельская картина" нарушается обычное расположение имени и местоимения относительно друг друга: местоимение появляется прежде, чем более точное обозначение персонажей: Сквозь зелень воздушность одела *Их* пологом солнечных пятен. Старушка несмело / шепнула: "День зноен, приятен...". Девица // клубнику варила средь легкого жара ("Сельская картина").

Своеобразные отношения между полным и неполным предложением усиливают эффект неопределенности, который создает употребление местоимения вместо имени. Начало текста предполагает использование полного предложения. Белый не только соблюдает это правило, но и нарушает его. Некоторые его стихотворения начинаются неполными предложениями. Полное предложение появляется сразу вслед за неполным, как в стихотворении "Пир": Поставил вина изумрудного кубки. Накрыл я приборы, в третьем стихотворении цикла "Старинный друг": Над гробом стоя тосковал бездонно. Пещера той же пастью мне зияла, или в пятом стихотворении этого же цикла: Лежал в гробу, одетый в саван белый. Гроб распахнулся. Завизжала скоба. Мне улыбался грустно-онемелый, / старинный друг, склонившийся у гроба, в стихотворении "Кольцо": И ночь, и день бежал. Лучистое кольцо Ушло в небытие. Ржаной, зеленый вал плеснул в мое лицо — В лицо мое.

Переход от бессубъектного предложения к предложению, в котором субъект действия выражен местоимением, не проясняет характер субъекта. Он становится более или менее ясным из контекста. На характер персонажа указывает ситуация. Например, в стихотворении "Свидание": Тужила о милом. Левкою Весною Носила к могилам. Над вечным покоем Стояла С левкоем. Упала она на граниты, в стихотворении "Поджог": Один, во мгле Прошел с зажженною лучиною. Поджег бумаги. Затем появляется полное предложение: Он запер двери на замок.

В некоторых стихотворениях персонаж прямо назван существительным. Место этого существительного не закреплено. Оно может предварять и бессубъектное неполное предложение и местоимение. Стихотворение "Каторжник", заглавие которого

указывает на характер действующего лица, начинается неполным предложением, вслед за которым идет предложение с местоимением: Бежал. Распростился с конвоем. В лесу обагрилась земля. Он крался над вечным покоем, Жестокую мысль утоля. Существительное, вынесенное в заглавие и предваряющее и неполные бессубъектные предложения, и предложения с местоимением, в тексте не повторяется. Стихотворение "Друзьям" содержит переход от неполных предложений с необозначенным субъектом к более точному его обозначению, переданному существительным: Золотому блеску верил, А умер от солнечных стрел. Думой века измерил, А жизнь прожить не сумел. Не смейтесь над мертвым поэтом: Снесите ему цветок. На кресте и зимой и летом Мой фарфоровый бьется венок.

Неполные предложения, создающие эффект неопределенности, располагаются в тексте и по-иному. В стихах от первого и от третьего лица чередуется изображение внешнего мира и характеристики повествователя или персонажа. Например, в стихотворении "Путь": Звонит колоколец невнятно. Я болен — я нищ — я ослаб. Колеблются яркие пятна Вон там разоравшихся баб, в стихотворении "В полях": В далях селенье Стеклами блещет надгорное, Рад заведенье Бросить свое полотерное ... Воля ты, воля: Жизнь подневольная минула. Мельница с поля Руки безумные вскинула.

Стихотворения распадаются на отдельные картинки. Часть этих картинок внутренне связана, но они отделены друг от друга изображением внешнего мира — природы, обстановки, других персонажей, прямой речью. В основе этих картинок, складывающихся в некую сюжетную линию, лежит перечисление действий персонажа, рассредоточенное по тексту.

Эффект неполной определенности обусловлен характером развертывания повествования. В начале идет полное предложение, содержащее указание на действующее лицо. За ним следуют оторванные от него более или менее развернутыми фрагментами текста неполные бессубъектные предложения. Субъект действия в таких построениях утрачивает определенность, в особенности если неполные предложения разделены большими отрезками текста.

В стихотворении "Маскарад" соотнесенные глаголы, характеризующие одно лицо — хозяина в черном фраке,— оторваны друг от друга тремя строфами:

Сам *хозяин* в черном фраке
Открывает котильон.

Вея веером пуховым,
С ним жена плывет вдоль стен;
И муаром бирюзовым
Развернулся пышный трэн.

Чей-то голос раздается:
"Вам погибнуть суждено", -
И уж в дальних залах вьется, -
Вьется в вальсе домино.

С милой гостьей: желтой костью
Щелкнет гостья: гостья — смерть.
Прогрозит и лязгнет злостью
Там косы сухая жердь.

Пляшут дети в ярком свете.
Обернулся — никого.

По такому же принципу строятся стихотворения "Объяснение в любви", "Менуэт", "Прощание", "Полунощницы", "Ссора", "Опала" в цикле "Прежде и теперь" сборника "Золото в лазури", некоторые стихотворения "Пепла" ("Станция", "Маскарад", "Праздник"). В стихотворении "Опала" глагольные предложения, характеризующие персонажа, отделены друг от друга прямой речью и распределены по разным строфам: Докладам внимает он мудро. Вдруг перстнем ударил о стол (5 строфа) — Кричит, раскрасневшись... (7 строфа) — И,гневно поднявшись, отваги / исполненный, быстро исчез (9 строфа).

В стихотворении "Мать" изображение матери и ее речь сосредоточены во второй и четвертой строфе. Между ними — изображение вещного окружения: "Ты милого,— склонив чепец, Прошамкала ей мать,— забудешь, А этот будет, как отец: Не с костылями век пребудешь". Над ними мраморный амур. У ног — ручной пуховый кролик. Льет яркордяный абажур Свой яркордяный свет на столик. *Пьет чай* и разрезает торт, Закутываясь в мех свой лисий. В стихотворении "Ссора" первые две строфы занимает описание дочек старого графа. Третья строфа, продолжающая это описание, связана не только со второй, но и с шестой, которая содержит неполное предложение: Но лишь кроется в окошке / образ строгий гувернантки,— / возникают перебранки / и друг другу кажут рожки. Через 2 строфы: и в разгаре перебранки / языки друг другу кажут. В стихотворении "Полунощницы" поведение полунощниц рисуют оторванные друг от друга неполные предложения, с которых начинаются следующие друг за другом строфы: И слушают чутко; И шепчутся...; Притихли, но поздно.

В стихотворении "На улице" характеристика персонажа рассредоточена между 1 и 3 строфой: Сквозь пыльные, желтые клубы *Бегу*, распустивши свой зонт. И дымом фабричные трубы Плюют в огневой горизонт (1 строфа) ... Пронзительный хохот пролетки На мерзлой гремит мостовой. *Прижался* к железной решетке — Прижался: поник головой... (3 строфа).

В стихотворении "Осень" чередуются картины природы (первая, третья, часть четвертой строфы) и изображение героини (вторая и часть четвертой строфы). Первая и третья строфы внутренне связаны:

Пролетела весна.
Лес багрянцем шумит.
Огневая луна
из тумана глядит ...

Пролетела весна -
вечно горький обман...
Побледнела луна.
Серебрится туман.

Последняя строфа начинается неполным предложением:

Или вспомнила вновь
ты весенние дни,
молодую любовь,
заревые огни? ...

Отвернулась... Глядишь
с бесконечной тоской,
как над быстрой рекой
покачнулся камыш.

Стихотворение "Гном" отличается от других тем, что разные характеристики главного героя отделены друг от друга большим временным промежутком: Вихрь северный злился, / а гном запоздалый / в лесу приютился, / надвинув колпак яркоалый. // Роптал он: "За что же, / убитый ненастьем, / О Боже, / умру — не помянут участьем!" // Чредою тягучей / года протекали. / Морщинились тучи. / И ливни хлестали. // Все ждал, не повеет ли счастьем. / Склонился, усталый. / Качался с участьем / колпак яркоалый.

Стихотворения такого типа имеют глагольный стержень. При этом смысловые связи между соседними предложениями ослаблены, а предложения, между которыми существуют тесные смысловые связи, оторваны друг от друга более или менее развернутыми фрагментами текста. Поскольку перечисление действий персонажа разорвано другими сообщениями, а сами они переданы неполными предложениями, возникает эффект неопределенности, заставляющий восстанавливать реальные смысловые связи.

В стихотворении "Усмиренный" использованы не только неполное предложение, но и самостоятельные деепричастные обороты. Стихотворение начинается изображением персонажа: Молчит усмиренный, в третьей строфе эта тема продолжается, но вводится неполным предложением: Мечтой лебединой, прощальным вечерним приветом / сидит, умирая с улыбкой своей невозвратной. Четвертую строфу начинает предложение, продолжающее тему второй и начало третьей строфы: Вселенная гаснет... Вслед за этим идет продолжение предыдущей строфы в виде двух самостоятельных деепричастных оборотов: Лицо приложив восковое // к холодным ногам, обнимая руками колени.

Неполные бессубъектные предложения Белый использует и как самостоятельное средство организации текста: неполные предложения с необозначенным субъектом — единственный способ изображения некоего лица в первой половине стихотворения "Вакханалия". Ряд неполных предложений, разорванный изображением обстановки, заканчивается указанием на роль, которую играет персонаж: И огненный хитон принес, И маску черную в кардонке. За столиками гроздья роз Свой стебель изогнули тонкий. Бокалы осушал, молчал, Камелию в петлицу фрака Воткнул, и в окна хохотал Из душного, ночного мрака — Туда,— где каменный карниз Светился предрассветной

лаской,— И в рдяность шелковистых риз Обвился и закрылся маской, Прикидываясь мертвецом... В следующем фрагменте стихотворения речь идет уже о мертвеце.

Рассмотренная схема осложняется в стихотворении "Не тот". В одном тексте сочетаются неполные предложения, характеризующие разных персонажей:

Восседает меж белых камней
на лугу с лучезарностью кроткой
незнакомец с лазурью очей,
с золотою бородкой.
Мглой задернут восток...
Дальний крик пролетающих галок...
И *плетет* себе белый венок
из душистых фиалок.
На лице его тени легли.
Он поет — его голос так звонок.
Поклонился ему до земли.
Стал он гладить меня, как ребенок.

Неопределенность субъекта, переданная неполнотой предложения, делает некоторые строки двусмысленными. В стихотворении "Поповна" героиню характеризует строфа: Молчит. Под трель лягушек Ей сладко, сладко млеть. Эта строфа полностью переносится в дальнейший текст и помещается вслед за изображением семинариста. В такой ситуации глагол *молчит* поначалу можно воспринять как продолжение характеристики семинариста: На баске безотчетно Раскалывает брошь Своей рукою потной,— Влечет в густую рожь. *Молчит*. Под трель лягушек Ей сладко, сладко млеть.

В стихотворении "Бурьян" к характеристике репья примыкает характеристика бродяги, переданная неполным предложением:

Метется за ним до деревни,
Ликует — танцует репье;
Пропьет, прогуляет в харчевне
Растертое грязью тряпье.

Эффект неопределенности выражают и неопределенно-личные предложения, которые имеют широкое распространение в стихах Белого. Часть неопределенно-личных предложений устойчиво связана с изображением антагонистов лирического героя. В стихотворении "Проповедуя скорый конец..." герой противостоит своим преследователям, которых рисуют неопределенно-личные предложения, связывающие начало стихотворения: Запрудив вкруг меня тротуар,/ удивленно внимали речам — с его концом: Потащили в смирительный дом, / погоняя пинками меня. Неопределенно-личные предложения сочетаются с предложениями с личным местоимением, также передающим неопределенный субъект речи: Хохотали *они* надо мной. Противопоставление лирического героя и необозначенных персонажей повторяется и в других стихотворениях "Золота в лазури" и "Пепла": Отворяют. Сквозь дымный угар // задают мне вопро-

сы. Предлагают, открыв портсигар, // папиросы. Ах, когда я сижу за столом // и, молясь, замираю // в неземном, // предлагают мне чаю... ("Безумец"), Пришли и видят — я брожу Средь иглистых чертополохов ("В темнице"), Поймали, свалили; на лоб положили компресс ("Утро"), Как терзали — я падал в крови: Многодробные, тяжкие камни Разбивали о кости мои ("В полях"), Средь каменьев меня затерзали: Затерзали пророка полей ("Полевой пророк").

Неопределенно-личные предложения используются и в стихах с другими сюжетами и персонажами. Так изображается вынос умершего поэта в стихотворении "Вынос": Венки снимут — Гроб поднимут — Знаю, Не спросят. В стихотворении "Похороны" неопределенно-личные предложения рисуют массовые сцены: На фонарях, над железной решеткой, С крыш над домами Платками Машут; Новые тучи кровавых знамен — Там, в отдаленье проносят. В стихотворении "В Летнем саду" неопределенно-личное предложение расшифровывается именными: Волнуются: смятенье, крик.

Неопределенность характеризует и внутренний адресат некоторых стихотворений. Наряду со стихами, имеющими конкретный внутренний адресат, у Белого есть стихи, обращенные к некоторому неопределенному кругу людей, в который входят какие-то конкретные лица, известные говорящему, но прямо не названные: Я был меж вас. Луч солнца золотил Причудливые тучи в яркой дали. Я вас будил, Но вы дремали ("Блоку"), Я покидаю вас, изгнанник,— Моей свободы вы не свяжете ("Изгнанник"), Вам не лишить меня вовек Зари текучих лобызаний ("В темнице").

В некоторых стихотворениях лирический герой выясняет отношения со своими обидчиками и преследователями. Характеристики их поступков переданы глаголами в прошедшем и настоящем времени в сочетании с местоимениями второго лица: Вы мечи на меня обнажали. Палачи, Вы меня затерзали ... Вы идете за мной, Прикасаясь к разодранным ризам ("Прохождение").

Неопределенность субъекта сочетается с неопределенностью объекта речи. В стихотворении "Владимир Соловьев": Задохлись мы от пошлости привычной. Ты на простор нас звал. Казалось *им* — твой голос необычный / безумно прозвучал — остается неразъясненным местоимение "им". В стихотворении "Вакханалия" неясно не только, кто такие *мы*, но и кто такой *он*: Мы шли его похоронить. Стихотворение "На скате" начинается строкой: Я все узнал, вводящей неопределенную ситуацию: Я все узнал. На скате ждал. Внимал: и всхлипнула осинка. Под мертвым верхом пробежал Он подовражною тропинкой.

Эффект неполной определенности связан и с одной из позиций повествователя. Одна из ролей повествователя от первого лица — наблюдатель. Местоимение сопровождает глагол восп-

риятия: Гляжу из окна я вдоль окон: / здесь — голос мне слышится пылкий, / и вижу распущенный локон... Там вижу в окне я бутылки... ("Весна"). Повествователь-наблюдатель есть и в фантастических стихотворениях: И вижу — в молчанье немом Сквозь зелень лепечущих лавров На выступе мшистом, крутом Немой поединок кентавров ("Битва кентавров"). Точку зрения повествователя-наблюдателя передают наречия *вон*: Старик в отдельный кабинет Вон тащит за собой ребенка ("В Летнем саду"), *вон там*: Тебя не поняли... Вон там сквозь сумрак шаткий / пунцовый свет дрожит ("Владимир Соловьев"), Надо спать... Все спит... Я во сне... Вон там / великан стоит / и кивает нам ("Не страшно"). Поле зрения наблюдателя очерчивает и наречие *тут*: Тут известку счищают ножом... Тут стаканчики с ядом... Тут вата... Грудь апрельским восторгом объята. Ветер пылью крутит за окном ....

В повествовании, организованном точкой зрения разных лиц, Белый последовательно использует местоименное наречие *там*, благодаря чему очерчивается кругозор воспринимающего лица, которое может быть и прямо обозначено, и не названо: Там... в низинах... ждут с верой денницу ("Возмездие"), Там золотым зари закатом Лучится солнечный поток... Там рдей, вечеровое рденье, Вечеровая полоса ("Вечер"), Увы! Не избегу судьбы я, Как загремят издалека Там громовые, голубые, В твердь возлетая, облака ("Перед грозой").

Передача оптической точки зрения персонажа, столь распространенная в прозе, для стихотворной речи не характерна. Тем не менее в некоторых повествовательных текстах Белого характер изображения обусловлен позицией персонажа. Например, в стихотворении "Менуэт": Любезен, но горд, // готовит изящный сонет // старик. // Глядит в глубь аллеи, приставив лорнет, // надев треуголку на белый парик. // Вот... негры вдали показались — // все в красном лакеи... Вот... блеск этих золотом шитых кафтанов. Идут в глубь аллеи // по старому парку.

Точку зрения наблюдателя, его неполное знание о лице, предмете, явлении передают неопределенные местоимения и наречия, создающие эффект неполной определенности, характерный для символистов вообще (Гофман 1937, Хмельницкая 1985, Ковтунова 1993, 106-154). Неопределенные местоимения в стихах А.Белого обозначают лицо: Кто-то пел звонко ("Безумец"), Играет кто-то на рояли ("Воспоминание"), Под льдистой, холодной броней / вдруг кто-то застонет ("Северный марш"), Изредка плакал Кто-то С каменной башни В рог ("Перед старой картиной"). За неопределенным местоимением угадывается мифологический персонаж: И кто-то стреляющим оком Из тучи моргнул на восток ("Каторжник").

Неопределенное местоимение сочетается с прилагательным: И кто-то темный из провала Выходит, пересекши путь ("Встреча"), За столом хохотал // Кто-то толстый и красный ("Безу-

мец"), Втихомолку, смешной, Кто-то вышел в больничном халате ("Забота"), И кто-то, грустный, у руля / рассыпал огненный стеклярус ("Преданье").

Неопределенные местоимения *что-то, чей-то* менее употребительны в стихах А.Белого: И сквозь вихрь непрерывных веков // Что-то снова коснулось меня; Чьи-то призывы желанные, // чей-то задумчивый взгляд ("Образ Вечности"), И что-то страшное мне вдруг / открылось ("В небесное стекло...").

Неполная определенность создается и неопределенными наречиями: Где-то приветы грустные Слышу,— приветы Милые ("Образ Вечности"), Попадая палицами в тучи, Где-то прогоготали гиганты ("Вечер"), Над Мертвым переулком Немая каланча. Людей оповещает, Что где-то — там — пожар ("Старинный дом"), Где-то там... за небосклоном Засверкает новый мир; — Там за гранью небосклона — Небо, небо наших душ ("Созидатель").

Эффект неполной определенности дополняет явление мнимой определенности. Некоторые стихотворения содержат указательные местоимения, отсылающие к уже известному (хотя об этом не было речи). Это местоимения — *тот же, все тот же*, развивающие мысль поэта: "все это было когда-то". С них начинаются некоторые стихотворения: Все тот же раскинулся свод // над нами лазурно-безмирный, // и тот же на сердце растет // восторг одиночества пирный ("Все тот же ..."), Те же росы, откосы, туманы ("Родина"), Та же висит картина На глухой теневой стене ("Перед старой картиной").

ОБРАЩЕНИЯ И ПОБУЖДЕНИЯ

Важный элемент многих стихотворений Белого — обращение и побуждение. Повелительное наклонение, типа тютчевского: Молчи, скрывайся и таи..., которое можно рассмотреть как обращение к самому себе и одновременно к любому лицу, у Белого немногочисленно: Лег ризой снег. Зари Краснеет красный край. В волнах зари умри, Умри — гори: сгорай! ("Смерть"), Грозятся безысходной мглою Ночные вереницы гроз. Отторгни глубиною злою С души слетающий вопрос. Неутомимой, хоть бесплодной, Ты волею перегори, Как отблеском порфирородной, Порфиропламенной зари! ("Вечер").

Обращение к самому себе дополняют обращения к сердцу, к душе: Душа, смирись: средь пира золотого скончался день ("Даль — без конца"), Душа, от скверны,— Душа, остынь! ("Пустыня"), Ночей, душа моя, Сметай же смертный полог,— И дней ("Прости"), О сердце больное, забудься, усни... ("Грезы"), Усни, мое сердце, усни ("В вагоне"), Сердце мое,— Замолчи и замри... ("Маленький балаган на маленькой планете "Земля"), Здесь, сердце вещее,— измлей В печаль белеющих

лилей, В лилово-розовый левкой Усопших, Боже, упокой ("Первое свидание"), Сердце, ты — птенчик; Свой щебет уйми!; ("Сердце"), Ты не бейся, сердце-знахарь! ("На откосе"), Разбейся же,— / О сердце! — Трескучий бубенец ("Шут).

Более распространены обращения вовне, к адресатам, нетождественным говорящему. Мера определенности адресата в разных стихотворениях не совпадает. Это могут быть обращения и к конкретному лицу, и к необозначенным собеседникам. Многие стихотворения А.Белого имеют посвящения. Часть посвящений вынесена в заглавия: "Бальмонту", "Брюсову", "Вяч.Иванову", "Льву Толстому", "Сергею Соловьеву", "Э.К.Метнеру".

Текст в целом или развернутые его фрагменты организует побуждение, адресованное к конкретному лицу. Повелительное наклонение выносится в заглавие: "Вспомни", "Прости", "Жди меня". Повелительное наклонение, обращенное к конкретному лицу, повторяется, образуя сквозную тему стихотворения. Стихотворение "Огонечки небесных свечей..." организовано повторяющимся повелительным наклонением *говори*. Оно связывает вторую, третью, четвертую строфы, при этом четвертая строфа варьирует вторую и заканчивает стихотворение: О поэт — говори / о неслышном полете столетий; Говори о безумье миров... Говори / о полете столетий; Говори.... В стихотворении "Вспомни!" повелительное наклонение, вынесенное в заглавие, связывает первую, третью, четвертую строфы. Стихотворение "Друзьям" также организовано глаголами в повелительном наклонении, хотя в нем нет лексических повторов: Не смейтесь над мертвым поэтом: Снесите ему цветок. На кресте и зимой и летом Мой фарфоровый бьется венок ... Пожалейте, придите; Навстречу венком метнусь. О,любите меня, полюбите ....

Обращения, к кому бы они ни адресовались, имеют характер отдельных вкраплений в текст стихотворения. Они сочетаются с глаголом в повелительном наклонении: Не оставь меня, друг, / не забудь!.. ("Блоку"), Ты настрадалась: усни, дорогая... ("Подражание Вл. Соловьеву"), Не словам,— молчанью, брат, О,внемли, внемли ("Все забыл").

Обращение сопровождает вопрос. Вопрос этот не рассчитан на ответ и не требует ответа: Ты ушла от меня. Между нами года. Нас с тобой навсегда разлучили они. Почему же тебя, как тогда, Я люблю в эти серые дни? ("На закате"). При помощи вопросов, проходящих через все стихотворение, передается конкретная ситуация, предполагающая непосредственное присутствие собеседника: Пусть на рассвете туманно — Знаю: желанное близко... Видишь, как тает нежданно Образ вдали василиска? Нежен восток побледневший. Знаешь ли ночь на исходе? Слышишь ли — вздох о свободе — / вздох ветерка улетевший — весть о грядущем восходе? ("Знаю"). Обращение сопровождает вопрос и восклицание, передающее побуждение: Мой звездный брат, мой верный гений, Зачем ты возникаешь? Сгинь! ("Искуситель").

Рассказ от первого лица, от лица подставного рассказчика содержит обращение к конкретному собеседнику, предполагающее его присутствие: Прогуляй со мною лето: Я тебе, дружок, Канареечного цвета Заколю платок ("Купец"), Здравствуй, брат! За око око. Вспомни: кровь за кровь. Мы одни. Жилье далеко. Ей, не прекословь!. В стихотворении "Арестанты" повествование обращено к конкретному лицу: Много, брат, перенесли На веку с тобою бурь мы. Помнишь... в город нас свезли. Под конвоем гнали в тюрьмы. Стихотворение содержит переход от первого лица ко второму, от *мы* к *ты*: Шел ты, вдаль вперив глаза, Неподвижные, как стекла; Ты не раз меня будил...

Стихотворение "Признание" включает речь горбуна, обращенную к необозначенному собеседнику: "Да, сударь мой...", который сам ничего не говорит. Иллюзия его присутствия поддерживается тем, что его цитирует горбун: Вы правы: мне едва Осьмнадцать лет, И говорят — я недурной поэт. Речь горбуна заключена в повествовательную рамку. Эта рамка содержит обращение к необозначенному слушателю: В аллее темной — слушай! — голоса...

Адресат некоторых стихов А.Белого — это слушатель вообще: Я // Словами так немощно // Нем: // Изречения мои — маски... / И // Рассказываю // Вам всем — // — Рассказываю / Сказки,— // Потому что — // Мне так суждено, / А почему — / Не понимаю ("Поется под гитару").

Повествование от первого лица осложнено обращением к группе людей: Здесь ты терзайся, юдольное племя; В окнах тюрьмы — Саван зимы ("Успокоение"), Не плачьте: склоните колени Туда — в ураганы огней, В грома серафических пений, В потоки космических дней! ("Родине").

* * *

"Золото в лазури" содержит только обращения к людям. Начиная со сборника "Пепел" помимо обращений к человеку у Белого распространяются обращения к явлениям природы, неодушевленным предметам и отвлеченным понятиям. Круг адресатов обращения очень широк. Это Россия, равнина, луг, ветер, ночь, месяц, звезда, небо, вечеровое рденье, дождь, цветик, березы, огни, свет, свеча, время, дни, годины, язык, звезда воспоминанья. Есть и обращение к живому существу — змее. Сборники "Пепел", "Урна", "Звезда" содержат внутренне связанные обращения к России: Мать Россия! Тебе мои песни,— О немая, суровая мать! — Здесь и глуше мне дай, и безвестней Непутевую жизнь отрыдать ("Из окна вагона"), Россия, куда мне бежать От голода, мора и пьянства? ("Русь"), Роковая страна, ледяная, Проклятая железной судьбой — Мать Россия, о родина злая, Кто же так подшутил над тобой? ("Родина").

Обращения к неодушевленному предмету и отвлеченному понятию сочетаются с вопросом: О,где ты, юность золотая? ("Э.К.Метнеру"). Обращение к неодушевленному предмету сочетается с конструкцией тождества: Вселенная,— погасни, тресни: Ты злая глыба глупой блесни! Ты рыба, льющая икру! ("Рождество").

Наиболее распространены в стихах А.Белого обращения к предметам и понятиям в сочетании с глаголом в повелительном наклонении. Обращение сочетается с традиционными формулами: *Здравствуй*,— Желанная Воля — Свободная, Воля Победная, Даль осиянная,— Холодная, Бледная ("На вольном просторе"), *Прости* же, тихий уголок, Где жег я дни в бесцельном гимне! ("Совесть"), *Прости* же, непопранный луг! ("Время"), Навек распростился с Сибирью: *Прости* ты, родимый острог... ("Каторжник").

Около одного предмета речи концентрируется несколько глаголов в повелительном наклонении: То змея червонным свистом Развивается, из легких трав — В лицо! Обвейся, жаль! Восторгом ядовитым Отравлен я; мне ожерельем будь! Мою печаль Восторгом ядовитым Ты осласти и — впейся в грудь. Ты — золотое, злое ожерелье! Обвей меня: целуй меня — Кусай меня, Змея!..

Помимо конструкции повелительного наклонения Белый прибегает к конструкциям с *пусть* и *да*: О ночь, молю,— Да бледный серп заблещет ("Ночь"), Пусть грудой золотых каменьев Вскипит железный мой камин ("Зима"), Пусть ризы снежные в ночи Вскипят, взлетят, как брошусь в ночь я ("Ссора"), Пусть вечером теперь она К морозному окну подходит ("В поле").

С обращения к неодушевленному предмету начинаются некоторые стихотворения: Сверкни, звезды алмаз: Алмазный свет излей! ("Алмазный напиток"), ср. "На вольном просторе". Стихотворение может начинаться с обращений к двум разным предметам речи. Например, в стихотворении "Вольный ток": Душа, яви безмерней, краше Нам опрозрачненную твердь! Тони же в бирюзовой чаше, Оскудевающая смерть, в стихотворении "Отчаянье": Довольно, не жди, не надейся — Рассейся мой бедный народ! В пространство пади и разбейся За годом мучительный год!; в стихотворении "Родина": Ты, злая година, Рассейся! В уста эти влейся — / — О нектар! — / Тяжелый, сверкающий воздух Из пьяного сладкого кубка.

Обращения к душе и сердцу сочетаются с обращениями к разным неодушевленным предметам: Ручей, разговорись, разговорись! Душа моя, развеселись: воскресни! ("Вещий сон").

По некоторым стихотворениям рассредоточены обращения к разным адресатам. Стихотворение "В вагоне" содержит обращение к неопределенному адресату: В пустое, в раздольное поле Лечу, свою жизнь загубя: Прости, не увижу я боле — Прости, не увижу тебя!, к сердцу: Усни, мое сердце, усни; кончается

стихотворение обращением к огням: Ясней Блесни, пролетающих станций Зеленая россыпь огней! В стихотворении "Я это знал" сменяют друг друга обращения к отвлеченным понятиям: Пространство черное, ударь, Мне в грудь ударь мечом разящим; Свершайся, роковая сказка!; к конкретному предмету: Укрой меня плащом седым, Приемли, скатерть ледяная.

Парными обращениями, занимающими строфу, заканчиваются стихотворения: Дождливая окрестность, Секи-секи их мглой! Прилипни, неизвестность, К их окнам ночью злой ("Станция"), Прости же, тихий уголок, Тебя я покидаю ныне... О,ледени, морозный ток, В морозом скованной пустыне!.. ("В поле"), Встань, возликуй, восторжествуй, Россия! Грянь, как в набат,— Народная, свободная стихия Из града в град! ("Декабрь 1916 года"). Обращения сосредоточиваются в последней строфе, но не в абсолютном конце стихотворения: Свершайся надо мною, тризна! Оскудевайте, дни мои! Паду, отверстая отчизна, В темнот извечные рои ("Ночь-отчизна"), Исполняйтесь, вы,— дни. Распадайтесь, вы,— храмы. Наши песни — огни. Облака — фимиамы ("Зов").

В конце стихотворения "Отчаянье" концентрируются обращения к нескольким разным предметам речи: Душа, остановись — замри! Слепите, снеговые хлопья! Вонзайте в небо, фонари, Лучей наточенный копья! Отцветших, отгоревших дней Осталась песня недопета. Пляшите, уличных огней На скользких плитах иглы света!

Обращения окольцовывают стихотворение "Родине", где последняя строфа варьирует первую: Рыдай, буревая стихия, В столбах громового огня! Россия, Россия, Россия,— Безумствуй, сжигая меня! — И ты, огневая стихия, Безумствуй, сжигая меня, Россия, Россия, Россия — Мессия грядущего дня!

Как уже говорилось, обращение сочетается с предложением с вторым лицом, которое содержит констатацию определенного факта в контекстах повествовательного характера: О сердце тихое мое, Сожженное в полдневном зное,— Ты погружаешься в родное, В холодное небытие ("Ночью на кладбище"), Могила, родная мать, Ты одна венком разбитым Не устанешь над сыном вздыхать ("Матери").

Разные типы обращений — обращение-констатация и обращение-побуждение — объединяются в строфе: Разбитые плечи доселе Изъел ты, свинцовый рубец. Раздвиньтесь же, хмурые ели! Погасни, вечерний багрец!; Душа моя, Хлебни хмельного тока,— Пьяни, осенний хмель! Дыши, дыши Восторгом суеверий, Воздушных струй и пьянств. Души, души Заоблачные двери В простор иных пространств. Березы, вы Безропотные дщери Безропотных пространств. Да щедро вам метнет сверканий зерна Обломок янтаря,— Вершиной там, Вершиной в ночи черной Вскипайте, как моря... Кругом, кругом зрю отблеск золотистый Закатных янтарей.

Одно и то же слово используется в разных функциях — и как подлежащее, и как обращение. Повествование сменяется обращением: Паренек плетется в волость На исходе дня — Паренек, сверни с дороги, Паренек, сверни! ("Предчувствие"), Струит ручей струи из бирюзы — Ручей, разговорись-разговорись! ("Вещий сон").

Переход от слова в роли подлежащего к этому же слову в роли обращения происходит в отрезках текста, непосредственно примыкающих друг к другу: Ни слова я... И снова я один Бреду, судьба моя, сквозь ряд твоих годин. Судьба железная задавит дни мои. Судьба железная: верни ее — верни! ("Раздумье"). Такими построениями заканчиваются некоторые стихотворения А.Белого: А Время, Старик косматый Над нами плачет. Несутся весны. Несутся зимы. Коси, коси ты,— Коси ты, Старик родимый! ("Время"), Оскудевают дни мои, Свершайся надо мною, тризна! Оскудевайте, дни мои! Паду, отверстая отчизна, В темнот извечные рои ("Ночь-отчизна"), Перемелькала Жизнь, Пустой прохожий рой — Исчезновением в небытие родное. Исчезновение, глаза мои закрой Рукой суровою, рукою ледяною ("Больница").

Белый расширяет круг способов повествования. Помимо традиционных способов повествования он использует конструкции, перенесенные из других сфер употребления, переосмысливая их роль. Повествование основано не на обычных для него глаголах прошедшего времени, а на глаголах совершенного вида будущего времени. Благодаря этому повествование строится не как рассказ, а как предсказание. Например, в стихотворении "Бегство": Шоссейная вьется дорога. По ней я украдкой пошел ... А ветер обшарит кустарник. Просвистнет вдогонку за мной. Колючий, колючий кустарник Протреплет рукой ледяной. Развернутые фрагменты, выдержанные в будущем времени, содержат стихотворения "Северный марш", "Тройка", "Ты": У могил, дрожа, из келий Зажигать огни Ты пройдешь — пройдешь сквозь ели: Прошумят они. На меня усталым ликом Глянешь, промолчишь. Золотое небо криком Остро взрежет стриж.

В некоторых стихотворениях применено повествование в форме вопросов. Так строится часть стихотворения "Безумец": Усмиренный, хороший, / пробираясь к воде, / бьет в ладоши. // Что ты ждешь у реки, / еле слышно колебля / тростники, / горьких песен зеленого стебля? // Что, в зеркальность глядясь, бьешь в усталую грудь ты тюльпаном? / Всплеск, круги... И смеясь, / утопает, закрытый туманом. Вопросы без ответов используются как способ изображения и в стихотворении "Тройка". Строфу: Кони встанут. Ветер стихнет. Кто там встретит на крыльце? Чей румянец ярче вспыхнет На обветренном лице?, содержащую вопросы, продолжает повествование: Сядет в тройку. Улыбнется. Скажет: "Здравствуй, молодец...".

Функции повествования берут на себя обращения к неодушевленным предметам в сочетании с повелительным наклоне-

нием. Повелительное наклонение играет роль изъявительного, "обозначая не ирреальное действие, желаемое и целиком относящееся к плану будущего ..., но реальное действие, которое уже происходит в момент речи" (Ковтунова 1986, 120): Так рдей, вечеровое рденье, Вечеровая полоса ("Вечер"), Пролейся, лейся, дождь! Мятись, суровый бор! ("Ночь"), Ветер, плачущий брат мой,— здесь тихо. / Ты пролей на меня свою сонь ("В полях"), Меня коснись ты, цветик нежный, Кропи, кропи росой хрустальною! ("Изгнанник"), Холмами пространства вдали Изгорби, равнина, изгорби! ("Русь"), В туман окрестных мест дымись, Моя свеча! ("Голоса прошлого"), Сверкай в незыблемые хмури, О месяц, одуванчик бурь! ("Первое свидание").

Сходные обращения включаются и в сказ условного повествователя в сборнике "Пепел": Веселей ходите, ноги, Лейся, говор струн ("Убийство"), Заливайся, песня, звонче! Вдаль лети же, взор! ("Виселица"). Стихи от имени подставного рассказчика содержат обращения к нетрадиционным адресатам: Ждут: голод да холод — ужотко; Тюрьма да сума — впереди. Свирепая, крепкая водка, Огнем разливайся в груди! ("Бурьян"), Выше, виселица, вздерни в голубую твердь! ("Виселица").

Обращения, вопросы и восклицания придают стихам Белого повышенную экспрессивность. Такой же эффект дают и многочисленные повторы. Они не только входят в состав обращений, образуя "заклинательные формулы" (И.И.Ковтунова), но распространяются и на собственно повествование, которое также приобретает характер заклинания. Удваиваются подлежащие: Бирюза, бирюза заливает окрестность; удваиваются и утраиваются сказуемые: Горит заря, горит — И никнет, никнет ниже; И понял я — замкнулся круг, / и сердце билось, билось, билось; другие члены предложения.

В некоторых стихотворениях повторы, осложняющие повествование, обусловливают характер текста:

И опять, и опять, и опять -
Пламенея, гудят небеса...
    И опять,
    И опять,
    И опять -
Меченосцев седых голоса ...
Из расколотых старых гробов
Пролетает сквозною струей -
    Мертвецов,
    Мертвецов,
    Мертвецов -
Воскресающий, радостный рой!

С повторами разных типов прежде всего и связано впечатление кружения, о котором писали разные исследователи.

ЧУЖАЯ РЕЧЬ

В мире Белого звучит мистический зов, призыв, напев: И вновь летит / вдоль желтых нив волнение святое, / овсом шумит: / "Душа, смирись: средь пира золотого / скончался день. / И на полях туманного былого / ложится тень. / Уставший мир в покое засыпает, / и впереди / весны давно никто не ожидает. / И ты не жди...; Звучало мне: "Пройдет твоя кручина, / умчится сном"; Звучало мне: "И времена свиваются, как свиток... И все — во сне..."; И звучит этот вечный напев: "Объявись — зацелую тебя..."; Слышен зов: "Не смущайтесь... я с вами... за мной!.." В поле зов: "Близок день, В смелых грезах сгори!".

Даром речи наделена природа: Рыданий / полон крик альбатросов: "Дети солнца, вновь холод бесстрастья! Закатилось оно — / золотое, старинное счастье — / золотое руно!" ("Золотое руно"); Раздался вздох ветров среди могил: — "Ведь ты, убийца, / себя убил,— / убийца!" ("Осень"), Дерева шелестят: "То не сон, не обман..." ("Раздумье"). В стихотворении "Бурьян" говорит бурьян: Ликует, танцует: "Скитальцы, ища свой приют, припадут Ко мне: мои цепкие пальцы их кудри навек оплетут. Вонзаю им в сердце иглу я... На мертвых верхах искони. Целю я, целуя-милуя, Их раны и ночи, и дни ...".

Кроме того, не только человек наблюдает, воспринимает внешний мир, но и внешний мир изображается как лицо, действия которого обращены к человеку: И суровый свинцовый наш край Нам бросает с холодного поля — Посылает нам крик: "Умирай — Как и все умирают..." ("Родина").

Зову противостоят земные звуки. Для Белого важен отклик персонажа на изображаемую ситуацию. Уже в "Золоте в лазури" круг персонажей, чья речь в большей или меньшей степени отражена в тексте, довольно широк, и с социальной, и с возрастной, и с временной точки зрения. Стихотворения "Золота в лазури" содержат отдельные реплики разных персонажей: гувернантки: Строгий голос гувернантки: "Злые дети, вас накажут!.." ("Ссора"), старушки: Старушка несмело / шепнула: "День зноен, приятен..."; Шептала / старушка: "Как вечер приятен!"; Вздохнула старушка: "Все это уж было давно!..", мальчика: Кудрявенький мальчик / в пикейной матроске к лазури протягивал пальчик: "Куда полетела со стен, ты, зеленая мушка?" ("Сельская картина"), маркиза: "Я вас обожаю, кузина! Извольте цветок сей принять..." ("Объяснение в любви"), вельможи ("Опала").

Стихотворение "Отставной военный" включает несколько фрагментов рассказа генерала-завоевателя, отделенных друг от друга отрезками повествования: "Приехали в Яссы... Приблизились к Турции"; кричал / генерал: / "И под хохот громовый / проснувшейся пушки / ложились костьми батальоны"; "Не тот,

так другой / погибал, / умножались / могилы",— / кричал, / от вина огневой... Наливались / на лбу его синие жилы. / "Нам страх был неведом... Еще на Кавказе сжигали аул за аулом..."

В стихотворении "Незнакомый друг" отражена реакция на события современности: В огромный фулярово-красный / сморкается громко платок он. / "Китаец дерется с японцем... / В газетах об этом писали... / Ох, что не творится под солнцем... / Недавно... купца обокрали...". Кроме людей в стихах действуют и говорят мифические существа: гном, кентавры.

В цикле "Прежде и теперь" одна из важных задач — стилизация языка XVIII в. Речь героев насыщена архаическими словами и оборотами: "Вы — радости, кои Фортуна несла — далеко!..", "Коль будет противник, его, как гишпанец, / с отвагою, шпагой проткну", "Любовь тебя свяжет и сетью опутает вервий. Гаси сантимента сердечного жар ты".

В стихотворении "Опала" изображена речь временщика, включающая канцелярские обороты: "Для вас, государь мой, не тайна, / что можете вы пострадать: / и вот я прошу чрезвычайно / сию неисправность изъять ... Коль вы не исправны, законы / блюсти я доверю другим... Повсюду, повсюду препоны / моим начинаньям благим!..". Белый воспроизводит и факты чужого языка, вошедшие в обиход людей определенного круга: Взглядом мертвым, как у трупа, / смотрит классная их дама. "Mademoiselle Nadine, tenez vous Droit...".

От отдельных вкраплений прямой речи в некоторых стихотворениях "Золота в лазури" Белый переходит к прямой речи как основной и самодовлеющей форме повествования. Стихотворение "Свидание", снабженное подзаголовком "На мотив из Брюсова" и навеянное его "Песнями", построено как монолог неназванного персонажа, отдельные приметы речи которого должны воссоздать его социальный облик: Время плетется лениво. Все тебя нету да нет. Час простоял терпеливо. Или больна ты, мой свет? День-то весь спину мы гнули, / а к девяти я был здесь... Иль про меня что шепнули?.. Тоже не пил праздник весь... В "Пепле" одной из распространенных форм повествования становится монолог от лица персонажа, который не совпадает с автором. Стихотворения: "Арестанты", "На скате", "Купец", "На откосе", "Убийство", "Бегство", "В городке", "Виселица", "С высоты", "Калека", "В полях" представляют собой развернутые монологи.

В цикле "Паутина" чередуются монологи от лица героя и героини, так что в результате их взаимодействия возникает своего рода диалог.

В стихотворения от третьего лица ("Телеграфист", "Каторжник", "Горе", "Старинный дом" и др.) включена внутренняя речь персонажа: А в мыслях — то и се. Жена болеет боком, А тут — не спишь, не ешь, Прикованный потоком Летающих депеш ("Телеграфист"), Отуманен, в сердце ранен, Стар отхо-

дит прочь, Пал на камень бездыханен: "Ты пролейся, ночь! Борода моя — лопата; Стар купчина я. Все — мое: сребро и злато, Люба — не моя! И богатство мне — порука ль?", Тяжело дыша от зноя, Сел в густую рожь: "Отточу-точу ужо я,— Отточу я нож" ("Стар").

Как внутренняя речь оформлены перечислительные ряды. В стихотворении "Старинный дом" перечислительный ряд обращен к прошлому и передает воспоминания персонажа: В полуослепшем взоре Воспоминаний дым, Гардемарин, и море, И невозвратный Крым, Поездки в Дэрикоэ, Поездки в Учан-Су... В стихотворении "Весна" перечисления фиксируют непосредственные впечатления: "Я говорю себе: "Друг, взор полуживой закрой: Печален кругозор сырой, Печален снеговой простор. И снеговой сосновый бор, И каркающий в небе грач, И крыши отсыревших дач, И станционный огонек, И плачущий вдали рожок...".

Воспроизводя чужую речь, А.Белый решает разные стилистические задачи. Уже в "Золоте в лазури" определяются разные стилистические ориентиры — литературная речь, сближающая повествователя с автором, с одной стороны, просторечие, с другой. В стихах "Пепла" отражаются некоторые особенности живой речи, в частности, отдельные просторечные элементы: Покалякаем маленько Мы с тобою, брат; К ясным девкам, к верным любам Не придет авось; Мы пойдем с тобою в баню Малость поиграть; хошь я черный вор-мерзавец; Миловались вы, любились С девкою надысь и т.п.

В сборнике "Урна", где чужая речь уже не играет столь существенной роли, как в "Пепле", уступая ведующее место речи авторской, все же встречаются отдельные своеобразные ее проявления, а именно иронически освещенная философская терминология: На робкий роковой вопрос Ответствует философ этот, Почесывая бледный нос, Что истина, что правда...— метод; "Жизнь,— шепчет он, остановясь Средь зеленеющих могилок,— Метафизическая связь Трансцендентальных предпосылок. Рассеется она, как дым: Она не жизнь, а тень суждений..." ("Мой друг").

Характерологическое слово играет важную роль в поэме "Первое свидание". Разные персонажи поэмы, реальные исторические лица, привносят свои речевые краски. Белый обращается к нетрадиционному лексическому материалу. При воспроизведении речи профессора Умова используется научная лексика: Над мглой космической он пел, Развив власы и выгнув выю, Что парадоксами Максвелл Уничтожает энтропию, Что взрывы, полные игры, Таят томсоновые вихри, И что огромные миры В атомных силах не утихли, Что мысль, как динамит, летит Смелей, прикидчивей и прытче, Что опыт — новый ...

Передавая речь отца, А.Белый делает акцент на просторечии: "Да, мой голубчик,— ухо вянет: Такую, право, порешь чушь!". Иной лексический пласт отражен в стихотворении "Н.В.Бугаеву": Ты говорил: "Летящие монады В эонных волнах

плещущих времен,— Не существуем мы; и мы — громады, Где в мире мир трепещущий зажжен. В нас — рой миров. Вокруг — миры роятся. Мы станем — мир. Над миром встанем мы. Безмерные вселенные глядятся В незрячих чувств бунтующие тьмы. Незрячих чувств поверженные боги,— Мы восстаем в чертоге мировом".

Поэма "Первое свидание" воспроизводит разговоры в семье Соловьевых. Белый сохранил слова Владимира Соловьева: Над чайной чашкою склонен, Сердит, убит и возмущен Тем, что природа не воскресла, Что сеют те же господа Атомистические бредни, Что декаденты — да, да, да! — Свершают черные обедни (Они — пустое решето: Козлят не с Музой — с сатирессой, И увенчает их за то Патриотическая пресса), Что над Россией — тайный враг (Чума, монголы, эфиопы), Что земли портящий овраг Грызет юго-восток Европы .... В поэме передана своеобразная фразеология, опирающаяся на представления Вл. Соловьева: О Логосе мы спорим с ним, Не соглашаясь с Трубецким, Но соглашаясь с новым словом, Провозглашенным Соловьевым О "Деве Радужных Ворот", О деве, что на нас сойдет, Овеяв бирюзовым зовом...

Иронически сталкиваются два понимания одного и того же, два отношения к одному и тому же человеку: — "Надежда Львовна Зарина! Как?! Воплощение Софии?.." "В ней мне пророчески ясна Судьба священная России: Она есть Львовна, дочка Льва; Лев — символический, Иудин..." — "Зарин, Лев Львович,— пошлый франт? Безусый, лысый коммерсант?" "Вопрос гностически не труден: Серапис, или Апис,— бык, Таящий неба громкий зык, Есть только символ чрезвычайной Какой-то сокровенной тайны..." — "Ну хорошо, а что есть Лев?" — "Иудин Лев — веков напев".

Вспоминая о юношеских увлечениях, Белый пользуется соответствующей фразеологией: Глаза, вперенные в закат: Выходишь в Вечность... на Арбат; И разговор о сем, о том, О бесконечности, о Браме, О Вечности, огромной даме, Перерастает толстый том; И на Арбате мчатся в Вечность: Пролеток черных быстротечность...

В стихах Белого отражаются не только разные стилистические средства, но и разные способы передачи чужой речи. Слова персонажа передаются по преимуществу прямой речью. Но используются и другие возможности. В стихотворении "Средь туманного дня..." речь великана передает косвенная речь, которая переходит в несобственно-прямую: Он кричал, *что* один, / что он стар, что немые годины / надоели ему ... Он — почтенный старик, / а еще не видал теплой ласки. / Ах, он только велик... Ах, он видит туманные сказки.

Некоторые стихотворения Белого содержат фрагменты диалога. В стихотворении "Полунощницы" отражены реплики двух девиц и старушки графини, которую "обучал Калиостро". Диалог двух персонажей содержится в стихотворении "Старинный

друг", Ты говорил: "А если гном могильный / из мрака лет нас разлучить вернется?" А я в ответ: "Суровый и бессильный, / уснул навеки. Больше не проснется..." Более условный характер имеет диалог в стихотворении "Горе". Разговаривают паренек и горе-гореваньице.

В стихотворении "Опала" использован диалог с пропущенными репликами одного из персонажей. Они восстанавливаются по вопросам-переспросам другого персонажа: Идет побледневший придворный... / Напудренный щеголь в лорнет / глядит — любопытный, притворный: / "Что с вами? Лица на вас нет... / В опале?.. Назначен Бестужев?". Так же воспроизводится диалог в стихотворении "Утро": Открой занавески: в алмазах, в огне, в янтаре Кресты колоколен. Я болен? О нет — я не болен.

Внутренний монолог осложняется вкраплениями чужой речи. Так в стихотворение "Калека" дважды включается неперсонифицированная живописная косвенная речь: Там мне кричат издалека, Что нос мой длинный, взор — суровый, Что я похож на паука И страшен мой костыль дубовый, Что мне не избежать судьбы, Что злость в моем потухшем взгляде, Что безобразные горбы Торчат и спереди и сзади. Во втором фрагменте косвенная речь содержит и косвенную конструкцию второй ступени, передающую речь жены: И вслед летят издалека Трусливые и злые речи, Что я похож на паука И что костыль мне вздернул плечи, Что тихая моя жена, Потупившись, им *рассказала*, Когда над цветником она, Безропотная, умирала, Как в мраке неживом, ночном Над старым мужем — пауком — Там плакала в опочивальне, Как изнывала день за днем, Как становилась все печальней...

Чужая точка зрения и речь вводится при помощи неопределенно-личного предложения: Но, сестра: говорят, я безумен; Говорят, что безумна и ты ("Побег"), Мне говорят, что я — умру, Что худ я и смертельно болен, Но я внимаю серебру Заклокотавших колоколен ("В темнице").

Чужую речь содержат воспоминания персонажа в повествовании от третьего лица: Припоминает младость Над нотами: "Любовь, Мечта, весна и сладость — Не возвратятся вновь. Вы где, условны встречи И вздох: Je t'aime, Poline...".

Как приметы изображаемой жизни в стихи включаются отрывки из песен: "Стонет сизый голубочек" — / льется звонкое сопрано ("Ссора"), И голос болгара иль серба / гортанный протяжно рыдает... / И слышится: "Шум на Марица..." ("Из окна"), Россия, увидишь и любишь Твой злой полевой небосклон, "Зачем ты, безумная, губишь" Гармоники жалобный стон ("Бегство"); Там несется издалека, Как в былые дни — "Распрямись ты, рожь высока, Тайну сохрани" ("С высоты").

Воспроизведение чужой речи характерно скорее для прозы, чем для поэзии. Фрагменты чужой речи разрушают одноплановость речи повествователя. Чужая речь в стихах Белого — одно из проявлений прозаизации стиха.

СИНТАКСИС

Синтаксис Белого отражает две противоположные тенденции — с одной стороны, расчленение высказывания на составные части, с другой — объединение разнообразных, в том числе и однотипных конструкций. На одном полюсе — однословные предложения, которые могут быть и именными, и глагольными: Вопросы... Ответы; Один; Тише...; И жалко; Иду; Сижу; Не возродить. На другом — развернутые сложные предложения с подчинением и сочинением. Длина предложения колеблется от одного слова до нескольких строф. Как единое целое оформляются развернутые фрагменты текста. В стихотворении "Отчаянье" пять строф представляют собой единое синтаксическое целое, в котором трижды повторяется союзное слово *где*, связывающее три однородных сложноподчиненных предложения, и дважды наречие *туда*:

Позволь же, о родина мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать: -
Туда, на равнине горбатой, -
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой подъятой,
В косматый свинец облаков,
Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом,
Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков, -
Туда,— где смертей и болезней
Лихая прошла колея, -
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

Обе названные тенденции сочетаются в одном стихотворении. Например, в стихотворении "Каторжник" отделены друг от друга точкой однородные члены: Огни показались. И долго Горели с далеких плотов. В этом же стихотворении шесть отрезков начинаются словом *где*. Разные по величине отрезки текста контрастируют друг с другом.

Один из распространенных в поэзии начала XX в. способов синтаксического расчленения текста — номинативные и другие безглагольные предложения (Иванов Вяч.Вс.1979; Гаспаров 1979; Панченко 1989, 1993).

В стихах А.Белого сильно описательное начало. С этим связано широкое использование безглагольных предложений двух типов. Это номинативные предложения, которые имеют самостоятельный характер: Ветер; Ночь; Тяжелые плиты или объединяются как однородные члены: Туманы, пропасти и

гроты; Лампад пунцовый блеск и тихий возглас: "Боже...". Одиночные именные конструкции восходят к подобным конструкциям в поэзии XIX в.: Глухая полночь; Глухая ночь (Баратынский), Ночь; Утес (Фет), Славный мороз (Полонский), Ночь; Полдневный час; Полдень декабрьский (Случевский).

Кроме того, в стихах Белого распространены конструкции, в которых существительные сочетаются с указанием на место: На клумбах левкои; На дворе луна; А в окнах для взора угодный, Прилежно разбитый цветник; А в полях — золотые снопы Беззакатного света; У лошади в челке эгретка ("Променад"), На белом атласе сапфиры, На дочках — кисейные шарфы ("Менуэт"), В огнях этажерка и мраморный бюст ("Прощание"), Над ними мраморный амур, У ног — ручной, пуховый кролик ("Мать"), Над Мертвым переулком Немая каланча ("Старинный дом"), Вдоль оград, тротуаров,— вдоль скверов, Над железной решеткой,— Чистый, короткий Треск Револьверов ("Похороны"). Оба типа безглагольных конструкций объединяются: Уединенный кабинет, И Гете на стене портрет; Декабрь. Сугробы на дворе; Косматый, далекий дымок. Косматые в далях деревни. Туманов косматый поток. Просторы голодных губерний. Просторов простертая рать.

Экспозиция некоторых стихотворений представляет собой номинативное предложение или несколько предложений. Они указывают на время: Вечер ("Вечер"), Сентябрьский, свеженький денек ("Прошлому"), Рой отблесков. Утро ("Утро"), место: Заброшенный дом. Кустарник колючий, но редкий ("Заброшенный дом"), Заснувший дом ("Поджог"), Вокзал ("Станция"), Сырое поле, пустота. И поле не знакомо мне ("Жалоба"). Начала стихотворений изображают природный фон, на котором развертывается действие, мир вещей, приметы городского пейзажа: Холодная, зимняя вьюга. Безрадостно-темные дали ("Незнакомый друг"), Веселый, искрометный лед ("Отчаянье"), Кресла, Чехлы, Пьянино ("Перед старой картиной"), Кладбищенский убогий сад И зеленеющие кочки ("Ночью на кладбище").

Стихотворения начинаются и с безглагольных предложений другого типа: Даль — без конца ("Закаты"), Горы в брачных венцах ("На горах"), На столике зеркало, пудра, флаконы, / что держат в руках купидоны, / белила, / румяна ("Полунощницы"), За мною грохочущий город На склоне палящего дня ("Шоссе").

Безглагольные конструкции содержатся не только в абсолютном начале стихотворения, но и в середине первой строфы: Я забыл. Я бежал. Я на воле. Бледным ливнем туманится даль. Одинокое, бедное поле, Сиротливо простертое вдаль ("В полях"), Шоссейная вьется дорога. По ней я украдкой пошел. Вон мертвые стены острога, Высокий, слепой частокол ("Бегство"). Безглагольные предложения могут быть отодвинуты в середину стихотворения, перебивая фрагменты повествования. Они за-

канчивают некоторые стихотворения: Утра первые огни... Чу! Свирель... ("Разлука").

Номинативные предложения обрамляют стихотворения. В стихотворении "Прошлому" начало и конец соотнесены: Сентябрьский, свеженький денек — Холодный, темный вечерок. Не одинок, и одинок ("Прошлому"). В стихотворении "Попрошайка" связаны начало: Крыши. Камни. Пыль, вторая строфа: Стен горячих вечный груз, конец: Стены. Жар. В зубах песок. Люди. Тумбы. Гром пролеток. Шелест юбок. Алость щек Размалеванных красоток.

Стихотворение может содержать несколько безглагольных предложений, оторванных друг от друга. В стихотворении "Вот отчетливо спит в голубом..." три вкрапления безглагольных предложений: Бой часов об одном / неизменно-старинный; Над могилой венок / голубых незабудок; На заре черных ласточек лет, Шум деревьев и грустный, и сладкий.

Номинативные конструкции объединяются в ряды: Палата номер шесть, предметов серый ворох, Больной, бессонный стон, больничный мой халат; И ноющая боль, и мыши юркой шорох ("Больница"). Как однородные объединяются слова, связанные смысловой близостью, например, слова, передающие звуковое сопровождение изображаемой ситуации в стихотворении "Вечный зов": Гром пролеток, и крики, и стук, / ход бесшумный резиновых шин... И,напротив, перечисляются принципиально разнородные предметы, которые рисуют единую ситуацию: Жандарма истертая форма, Носильщики, слезы. Свисток ("В вагоне"), Вокруг — Невеста, любовница, друг И цветов малиновый пук ("Отпевание"), И кабак, и погост, и ребенок, Засыпающий там у грудей ("Из окна вагона"), Вагон, тюки, брезенты Да гаснущий закат ("Телеграфист"). Развернутые перечисления включают и конкретное и отвлеченное: Те же росы, откосы, туманы, Над бурьянами рдяный восход, Холодеющий шелест поляны, Голодающий бедный народ; И в раздолье, на воле — неволя... ("Родина"), О,незабвенные прогулки, О,незабвенные мечты, Москвы кривые переулки... ("Первое свидание").

Безглагольные предложения в некоторых случаях существуют в единстве с глагольными. Часть конструкций связывает лексический повтор: И ночи темь. Как ночи темь взошла, Так ночи темь свой кубок пролила ("Волна"), Как встарь, в лазури бури токи: В лазури бури свист и ветра свист несет ("Буря"). Безглагольные предложения предшествуют глагольным: Окна настежь — и крик, разговоры, / и цветочный качается стебель, / и выходят на двор полотеры / босиком выколачивать мебель ("Весна"), Лихие шепоты во мгле с лихих полей, Сухие шелесты слетают с тополей ("Раздумье"), В окнах месяц млечный, Дышит тенями тишь ("Близкий"), Те же — приречные мрежи, Серые сосны и пни; Те же песчаники; те же — Сирые, тихие дни; Те же немеют с отвеса Крыши поникнувших хат

("Асе"). К номинативным предложениям примыкает глагольное, в котором глаголом выражен признак: Железная ограда; Старинный барский дом; Белеет колоннада Над каменным крыльцом ("Старинный дом"),

В других случаях глагольное предложение предшествует безглагольному. Их связывает лексический повтор: Все те же стоят у ворот / чугунные тумбы. И нынешний год / все так же разбитые клумбы ("Воспоминание"), Уж оттепельный меркнет день, Уж синяя на снеге тень ("Весна"), И опять, и опять, и опять — Пламенея, гудят небеса... И опять, И опять, И опять — меченосцев седых голоса ("И опять...").

В стихотворении могут чередоваться именные и глагольные предложения. Стихотворение "В полях" начинается с безглагольного предложения: Солнца контур старинный, / золотой, огневой, / апельсинный и винный / над червонной рекой. Часть этого предложения в пятой строфе включена в глагольное предложение: Солнца контур старинный, / золотой, огневой, / апельсинный и винный / убежал на покой. Вторая и четвертая строфы содержат и именное и глагольное предложения: От воздушного пьянства / онемела земля. Золотые пространства, / золотые поля — От всего золотого / к ручейку убегу — / холод ветра ночного / на зеленом лугу. Начало и конец стихотворения "Премудрость" связаны перекличкой между глагольным и именным предложением: Вон — ряд неутомимых лбов Склоняется на стол зеленый — Ряды прославленные лбов.

Одна и та же ситуация или картина передается то именной, то глагольной конструкцией. Например, в стихотворении "Звон вечерний гудит, уносясь...": Над сверкнувшим крестом дружный визг / белогрудых счастливых касаток — Там касатки кричат, уносясь.

Увеличение роли существительных в поэзии XX в. (Красильникова 1993, 219) выражается и в распространении других конструкций — это конструкции, которые можно истолковать как именительный представления: Тоска. О,внимайте тоске, мои братья ("Священные дни"), Душа: в душе — в душе весной весна ("Да не в суд или во осуждение"), Душа. Метет душа,— Взметает душный полог, Воздушный (полог дней Над тайной тайн дневных) ("Прости").

Конструкции тождества, также выражающие тенденцию к расчленению (И слова его — гром, / потрясающий мир / неразгаданным сном), имеют в стихах А.Белого не только единичный характер, но и организуют отдельные фрагменты текста: Поле — дом мой. Песок мое ложе. Полог — дым росянистых полян ("Полевой пророк"), Ты, Любовь — как роза, Ты, Вера,— трепетный восторг, Надежда — лепетные слезы, София — горний Сведенборг! ("Первое свидание"). Конструкции тождества лежат в основе целого стихотворения "Мои слова".

Синтаксическая расчлененность выражается в стихах Белого и по-иному. Белый членит предложение с однородными сказуе-

мыми на самостоятельные отрезки, отделенные друг от друга точкой: Из чащи вышедший погреться, фавн лесной, смешной / и бородатый, / копытом бьет / на валуне. / Поет / в волынку гимн весне, / наморщив лоб рогатый; Вспомни: нежный твой любовник У ограды ждал. / Легкий розовый шиповник В косы заплетал ("Вспомни!"), Я фонарь Отдаю изнемогшему брату. / Улыбаюсь в закатный янтарь. / Собираю душистую мяту. / Золотым огоньком Скорбный путь озаряю. За убогим столом С бедняком вечеряю.

Отделяются друг от друга и однородные члены, связанные повторяющимся союзом:

И не знаешь, кто там.
И стоишь, одинок.
И боишься довериться радостным снам.
И с надеждой следишь, как алеет восток.

Сегментация распространяется и на однородные существительные:

Среди многоверстных равнин
Скирды золотистого хлеба.
И небо.
Один.

Действия персонажа изображаются не только однородными членами, но и самостоятельными предложениями, в результате чего расчлененность изображения увеличивается:

Над речкой кентавр возмущенный зовет.
Уставшую землю копытами бьет.
Он вытянул шею. Он лиру разбил.
Он руки в безумстве своем заломил ("Песнь кентавра"),
Я забыл. Я бежал. Я на воле ("В полях").

Расчлененность текста создают и смысловые пропуски: Пролетаю: так пусто, так голо... ("Из окна вагона"), Очнулся — в окне суетня: Платформа — и толстая дама Картонками душит меня ("В вагоне"), Бежит на воле: холмы, избенки, Кустарник тонкий Да поле ("Горе").

Как средства членения текста используются не только точка, но и двоеточия и тире:

Улегся на рельсах железных,
Затих; притаился — молчу ("На рельсах"),
Несется за местностью местность -
Летит: и летит — и летит ("В вагоне").

Так отделяются друг от друга синонимы: Привязанность, молодость, дружба Промчались: развеялись сном ("Телеграфист").

Графическое оформление повторяющихся фрагментов текста варьируется. Белый по-разному членит главные члены простого предложения:

Бегут года. Летят: планеты,
Гонимые пустой волной, -
Пространства, времена -

Текут года, летят планеты
В твоей несчастной глубине ("Маг");
Плачут в соснах совы
(Поняла роковую весть) -
Плачут -
В соснах
Совы:
"Было, будет, есть!",
Поет
    Глубина
        Напевно:
            "Будет,
                Было,
                    Есть!" ("Близкой").

Самостоятельные предложения одного отрезка текста в другом объединены бессоюзной связью:

Плачу: мне жалко
Былого -
Плачу. Мне жалко
Света дневного.

В стихотворении "Шут" по-разному членятся повторяющиеся фрагменты в начале и конце (Гаспаров 1988, 455-456).

Белый пробует разные способы членения текста и, наконец, превращает в самостоятельную строку каждое слово, вплоть до предлога:

А
Из
Темных
Бездомных
Далей

На
Косматых,
Черных
Конях.

Помимо членения на отдельные слова Белый использует и знаки препинания, которые стоят в необычных местах. Они отделяют друг от друга однородные члены:

Из
Раздвинутых
Рамок
Опять
Позвали:
    "Вернись!"
    Утес,
    Забытый
    Замок -
Лес,
Берега -
    И высь!..

Явно выражена в стихах Белого и противоположная тенденция. Белый нагнетает глаголы, с разных сторон характеризующие предмет: Солнце меркнет, виснет, гаснет, Пав в семью ракит ("Вечерком"), Закружатся, заплещут, заблещут, Затрепещут сухие листы ("Побег"), Прозябли чахлою травой Много-

гребенчатые скаты, Над ними облак дымовой, Ворча, встает, как дед косматый. В полях плывет, тенит, кропит И под собою даль означит. На бледной тверди продымит. Уходит вдаль — дымит и плачет ("На скате").

Перечислительные конструкции осложняют повторы: Твой вопль глухой гудит, летит, твердит,— Твердит в поля, лиет елей и стынет ("Полевое священнодействие"), Безбурный царь: Как встарь, в лазури бури токи: В лазури бури свист и ветра свист несет, Несет, метет и вьет свинцовый прах, далекий, Прогонит, гонит вновь; и вновь метет и вьет ("Буря"), в стихотворении, написанном в плясовом ритме:

Что там думать, что там ждать:
Дунуть, плюнуть — наплевать:
Наплевать да растоптать:
Веселиться, пить да жрать ("Веселье на Руси").

Наряду с безглагольными предложениями Белый использует и безличные предложения: Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет, Хворостом шуршит ("Вечерком"). Так же нагнетаются и определения: На тусклой, никлой, блеклой Траве гуляет ветр ("Ночь"), обстоятельства: По полям, по кустам, По крутым горам, По лихим ветрам, По звериным тропам Спешит бобыль-сиротинка Ко святым местам — Бежит в пространство Излечиться от пьянства ("Осинка").

В стихотворении "Каторжник" — целая строфа занята однородными деепричастиями:

Одежду в клочки изрывая,
Треща и плеща по кустам; -
Визжа и виясь — обвивая, -
Прощелкав по бритым щекам.

Важное место в стихах Белого занимают бессоюзные предложения. Между разными частями предложения устанавливаются непроясненные ассоциативные связи: Ты горем убит, / измучен страданьем — Медведица в небе горит / бесстрастным сияньем ("Северный марш").

Между частями предложения или соседними предложениями, связанными союзом, существуют не логические, а ассоциативные связи: Ночь, цветы, *но* ты В стране иной ("Разлука"), Ты отошла: ни слова я... *Но* мгла Легла суровая, свинцовая — легла. Ни слова я... И снова я один Бреду, судьба моя, сквозь ряд твоих годин ("Раздумье").

СИММЕТРИЯ И АСИММЕТРИЯ

Как и другие символисты, А.Белый тяготеет к симметричным синтаксическим конструкциям. Приемы организации отдельных фрагментов текста имеют повторяющийся характер.

Строка распадается на два однотипных полустишия, связанных лексическим повтором:

Старик лихой, старик пуговый;
Мой звездный брат, мой верный гений;
Снега синей, снега туманней.

Лексический повтор связывает однотипные конструкции в соседних строках:

Разорванные тучи!
Разорванная твердь ("Смерть"),
Безмерная, немая грусть!
Холодная, немая ласка! ("Я это знал"),

В симметричных анафорических конструкциях повторяющаяся часть разделяет однородные члены: Уныло поднимаю взоры, Уныло призываю смерть; с изменением порядка слов: Прости, мой бедный друг! Прости, мой друг влюбленный! ("Когда...").

Полустишия состоят из однотипных конструкций:

Свет лучезарен. Воздух сладок ("Искуситель"),
В очах — нет слез, в груди — нет вздохов ("В темнице"),
Взор опустишь, руки сложишь ("Созидатель"),

Однотипные отрезки текста представляют собой часть предложения:

Зову людей, ищу пророков,
о тайне неба вопиющих ("Маг"),
В строфах — рифмы, в рифмах — мысли
Созидают новый свет ("Созидатель"),
Раскатам мстительного смеха,
Раскатам бури снеговой
Ответствует громами эхо... ("Встреча").

Симметричные конструкции содержатся в начале некоторых стихотворений:

Хотя бы вздох людских речей,
Хотя бы окрик петушиный ("Ночь"),
В годины праздных испытаний,
В годины мертвой суеты -
Затверденей алмазом брани
В перегоревших углях — Ты ("Родине").

Симметричные конструкции отнесены в конец стихотворения:

Приемлю молча жребий свой,
Поняв душою безглагольной
И моря рокот роковой,
И жизни подвиг подневольный ("Карма").

Соседние строки связывает не лексический, а звуковой повтор:

Блещут темные одежды,
Плещет темный плат ("Ты").

Стихотворение или его часть организует лексический повтор, вводящий однотипные конструкции. Через стихотворение "Огонечки небесных свечей...", о котором уже шла речь, проходит повторяющийся глагол *говори*.

Соседние строфы связывают анафоры. В стихотворении "Каторжник" воспоминания персонажа изложены в девяти строфах. Начинаются они строфой: Навек распростился с Сибирью: Прости ты, родимый острог, Где годы над вольною ширью В железных цепях изнемог. Три следующие строфы связаны анафорой: *Где годы...* Две строфы связаны союзом *где*:

Где жизнь он кидал, проклиная... -
Где до крови ... Кусал его бешеный бич.

В стихотворении "Паук" анафоры связывают и следующие друг за другом строфы и строки внутри строф:

Пусть надо мной, где блещет нить,
Звенит комар в паучьих лапах,
Пусть на войне и стон, и крик,
И дым пороховой — пусть едок: -
Зажгу позеленевший лик
В лучах, блеснувших напоследок.
Пусть веточка росой блеснет;
Из под-нее, горя невнятно,
Пусть на меня заря прольет
Жемчужно-розовые пятна...

В стихотворении "Осинка" сочетаются анафора и эпифора:

"Сломи меня в корне", -
Осинка лепечет листвяная -
Лепечет ветром пьяная -
Над откосами
В ветре виснет;
Слезными росами
Праздно прыснет -
"Сломи меня в корне", -
Осинка лепечет.
Осинка — кружев узорней -
Лепечет
В лес, в холод небес,
В холод горний -
"Сломи меня в корне", -
Осинка лепечет.
Листики пламенные
Мечет
В провалы каменные, -
Все злей, все упорней
- "Сломи меня в корне".

Переделывая старые стихи, Белый пользуется симметричными конструкциями там, где их не было. Исходные строки:

Под ослепительной луною
Часовня белая, как днем,
Горит серебряной главою

превращаются в два симметричных построения:

Часовня бледная
Серебряной главой сметает
Иней, —
Часовня бедная
Серебряной главой — блистает
В сини.

В то же время Белый последовательно разрушает симметрию. На фоне симметричных конструкций существует множество конструкций, в которых разные несимметричные части предложения отделены друг от друга анафорой: Прости, не увижу я боле — Прости, не увижу тебя! ("В вагоне"), Шатался детина — Шатался дорогой кривой ("Осинка"), Тоску любви, любовных дней — Тоску рассей: рассейся, ревность! ("На скате"), Душа, от скверны,— Душа — остынь! ("Пустыня"), Остынь — страстей рабыня, Остынь, Душа моя! ("Пустыня"), Где-то там рыдает звуком, Где-то там орган ("В городке") и т.п.

Анафора связывает предложения разных типов: в строфе: Уж оттепельный меркнет день, Уж синяя на снеге тень ("Весна"), в соседних строфах:

Я был меж вас —
Я был меж вас печально неземной ("Блоку").

В стихотворении "Вспомни" повелительное наклонение заглавия входит в предложения разных типов: первая и третья строфы содержат сложное предложение: Вспомни: ароматным летом В сад, ко мне, любя, Шла... Третья строфа: Вспомни: нежный твой любовник... Четвертая строфа содержит простое и сложноподчиненное предложение, связанные анафорой:

Вспомни ласковые встречи —
Вспомни: видит Бог, —
Эти губы, эти плечи
Поцелуем жег.

В стихотворении "Когда..." три строфы начинаются с заглавного слова, вторая строфа содержит еще один повтор — в третьей строке.

Тенденция к асимметрии проявляется не только в строке или соседних строках, но и в развернутых фрагментах текста. Во многих стихотворениях А.Белого членение на предложения и членение на строфы не совпадает. На фоне строф замкнутых существуют строфы разомкнутые. Граница между строфами проходит через предложение. Предложение, начатое в одной строфе, может продолжаться за ее пределами. Граница между строфами разделяет предложение на самые разные отрезки. По разным строфам распределены разные члены предложения. Одни из построений имеют более или менее устойчивый характер. Таковы соседние строфы, в одну из которых входит подлежащее, в другую — глагольное сказуемое:

В бутылках натыкана верба.
Торчат ее голые прутья.
На дворике сохнут лоскутья...

И голос болгара иль серба /
Гортанный протяжно рыдает... ("Весна"),

И желтые огни селений, /
Как очи строгие, глядят... ("В поле"),
И катится над головой — /
Тяжеловесная лавина ... ("Встреча"),
Там в одеянии убогом
Надменно выступал вдали
С трескучим, с вытянутым рогом — /
Герольд, предвозвещавший смерть ... ("Арлекинада"),
Суровым отблеском покрыв,
Печально мертвенной и блеклой
На лицах гаснущих застыв,
Влилось сквозь матовые стекла — /
Рассвета мертвое пятно ("Пир"),
Над ним склонилось, пролилось
Атласами в сиянье алом — /
Немое домино ("В Летнем саду"),
... В туманный сумрак, в блеск свечей
Мой безымянный брат, мой гений /
Сходил во сне и наяву,
Колеблемый ночными мглами ("Демон").

Между разными строфами распределены однородные члены:

Им отдал все, что я принес:
Души расколотой сомненья,
Кристаллы дум, алмазы слез,
И жар любви, и песнопенья, /
И утро жизненного дня ("Совесть"),
Бродя, бывало, в полусне,
В тумане городском, меж зданий, -
Я видел с мукою ко мне
Его протянутые длани, /
Мрачнеющие тени вежд,
Безвластные души порывы,
Атласные клоки одежд,
Их веющие в ночь извивы ("Демон"),
Средь молодых, весенних чащ,
Омытый предвечерним светом,
Он, кутаясь в свой черный плащ,
Шагает темным силуэтом; /
Тряхнет плащом, как нетопырь,
Взмахнувший черными крылами ("Мой друг").

В стихотворении "Вакханалия" предложение, содержащее перечисление действий, занимает две строфы и переходит в третью.

Отделены друг от друга главные и второстепенные члены:

И облако знакомых грез
летит беззвучно с вестью милой,
Блестя сквозь ряд седых берез,
лампада светит над могилой /
пунцово-красным огоньком ("Призыв").

От главных членов отделено обстоятельство места:

... И волки, голодая, бродят /
В серебряных, сквозных полях ("В поле").

Относительную самостоятельность приобретают деепричастные обороты:

Гость придворный непритворно
Шепчет даме мадригал,— /
Контредансом, контредансом
Завиваясь в "chinoise" ("Праздник"),

ср. стихотворения "Пир", "Вакханалия", "Арлекинада". К разным строфам относятся разные части сложного предложения:

То был обман. И знали мы с тобой, /
что навсегда в тот вечер мы прощались ("Любовь").

В некоторых стихотворениях строка, кончающая строфу, нарочито незакончена:

Когда над восковым челом
Волос каштановая грива
Волнуется под ветерком,
Взъерошивши ее, игриво /
На робкий роковой вопрос
Ответствует философ этот,
Почесывая бледный нос,
Что истина, что правда...— метод ("Мой друг"),
Глядят — невеста и жених
Из подвенечной паутины,
Прохаживаясь вдоль куртины,
Колеблемой зефиром; их — /
Большой серебряный дельфин,
Плюющийся зеркальным блеском,
Из пурпуровых георгин
Окуривает водным блеском ("После венца").

Граница между строфами разрывает словосочетание:

Рисуясь роковой игрой,
Паяц коснулся бледноалой — /
Камелии ("Арлекинада").

Таким образом, строфы теряют замкнутость. Такие незамкнутые строфы существуют на фоне традиционно организованных строф.

* * *

Для некоторых стихотворений Белого характерна кольцевая композиция. Это может быть полное совпадение первой и последней строфы. Например: Поздно уж, милая, поздно... усни: / это обман — в стихотворении "Поздно уж...", Как пережить и как оплакать мне Бесценных дней бесценную потерю? в стихотворении "Да не в суд или во осуждение...".

Кроме того, последняя строфа в большей или меньшей мере варьирует первую. В разных стихотворениях разное соотношение устойчивого и изменчивого. В стихотворениях "Поет облетающий лес...", "Подражание Вл. Соловьеву", "С.М.Соловье-

ву", "Опала", "Из окна вагона", "Хулиганская песенка", "Успокоение" преобладают совпадающие элементы. Например, в стихотворении "Подражание Вл. Соловьеву":

Тучек янтарных гряда золотая
в небе застыла, и дня не вернуть.
Ты настрадалась: усни, дорогая...
Вечер спустился. В тумане наш путь. <...>
Здесь отдохнем мы. Луна огневая
Не озарит наш затерянный путь,
Ты настрадалась, моя дорогая,
Вечер спускается. Время уснуть.

Варьирование может иметь и более последовательный и глубокий характер. В стихотворении "Весенняя грусть" последняя строфа перекликается с первой:

Одна сижу меж вешних верб.
Грустна, бледна: сижу в кручине.
Над головой снеговый серп
Повис, грустя, в пустыне синей.

Как снег, бледна, меж тонких верб,
Одна сижу. Брожу в кручине.
Одна гляжу, как вешний серп
Летит, блестит в пустыне синей.

В стихотворении "Звон вечерний гудит..." в двух первых строках совпадает одно слово, две другие строки отличаются друг от друга одним словом:

Звон вечерний гудит, уносясь
в вышину. Я молчу, я доволен.
Светозарные волны, искрясь,
зажигают кресты колоколен —
Там касатки кричат, уносясь,
Ах, полет их свободен и волен...
Светозарные волны, искрясь,
озаряют кресты колоколен.

Кроме того, полностью или почти полностью совпадающие строфы располагаются не в первой и последней строфе, а более свободно и произвольно. Почти полный повтор характеризует не кольцо, а первую строфу и строфу в центре стихотворения.

В стихотворении "В полях", состоящем из семи строф, почти совпадают первая и четвертая строфы. В стихотворении "Битва кентавров", состоящем из 12 строф, почти совпадают первая и седьмая строфы: Холодная буря шумит. Проносится ревом победным. Зарница беззвучно дрожит Мерцаньем серебряно-бледным. (Третья строка седьмой строфы: И снова зарница дрожит...).

Первая строфа стихотворения "Горе" имеет соответствие в середине стихотворения. При почти полном лексическом совпадении строфы характеризует разное пунктуационное оформление, в результате чего меняется степень расчлененности текста:

Солнце тонет.
Ветер: — стонет,
Веет, гонит
Мглу.

Солнце тонет.
Ветер стонет,
Ветер мглу
Гонит.

Начало стихотворения "Вечерком" повторяется в предпоследней строфе, при этом меняется пунктуационное оформление третьей строки:

Взвизгнет, свистнет, прыснет, хряснет,
Хворостом шуршит.
Солнце меркнет, виснет, гаснет,
Пав в семью ракит; ср.: Солнце: — меркнет, виснет, гаснет.

Особая роль в композиции стихотворения принадлежит последней строфе. В стихотворении "Предчувствие" соотнесены третья и последняя строфы:

Паренек, сверни с дороги, -
Паренек, сверни!
Ближе черные отроги,
Буераки, пни.

Ветер ближе. Солнце ниже.
В облаках — огни,
Паренек — сверни, сверни же,
Паренек, сверни!

Во второй части стихотворения "Осень" ("В небесное стекло...") последняя строфа варьирует вторую:

И я стоял,
как вольный сокол.
Беспечно хохотал
среди осыпавшихся стекол
За мной пришли. И я стоял,
побитый бурей сокол -
молчал
среди осыпавшихся стекол.

В стихотворении "Ожидание" конец стихотворения соотнесен со второй строфой стихотворения. Вторая строфа стихотворения "Пустыня" соотнесена с последней строфой. В стихотворении "Станция" первая строфа почти полностью повторяется в конце (третьей от конца строфе), кроме того совпадает седьмая и последняя строфа:

Дождливая окрестность,
Секи-секи их мглой!
Прилипни, неизвестность,
К их окнам ночью злой!

"Возмездие" состоит из четырех фрагментов. Вторая строфа первого соотносится с четвертым фрагментом: Горький вздох полусонного кедра. Грустный шепот: "Неси же свой крест..." Черный бархат истыкан так щедро / бесконечностью огненных звезд — Черный бархат, усеянный щедро / миллионами огненных звезд. Сонный вздох одинокого кедра. Тишина и безлюдье окрест.

Кольцо характерно для строения некоторых строф:

Огромное стекло
в оправе изумрудной
разбито вдребезги под силой ветра чудной -
огромное стекло
в оправе изумрудной
("Осень"), ср. "Знаю", "Одиночество".

Как писал М.В.Панов, в поэзии младших символистов "синтаксический геометризм сменяется синтаксической подвижностью и контрастностью" (Панов 1962, 102). В стихах Белого симметричные и асимметричные конструкции не только сочетаются. Асимметричность распространяется и на построения, заданные как симметричные (кольцевая композиция).

СМЕЩЕНИЕ СИНТАКСИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ

Для Белого характерны разного рода смещения ракурсов изображения. Грамматические средства играют в этом не последнюю роль.

"Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей Под морозную пыль образуемых вновь падежей",— писал о Белом О.Мандельштам. Белый преобразил мир прежде всего при помощи одного падежа — творительного. Усилия Белого направлены на то, чтобы раскрыть потенциальные возможности этого падежа. Необычные конструкции с творительным падежом перестраивают отношения между предметами, характерные для реального мира, и выдвигают на первый план иные. Вместо того, что есть в реальности, передается то, что кажется. Разные составные части предложения меняются местами: творительный падеж передает реальный субъект действия, но он отодвинут на второй план. На первый план выдвинуто и представлено как деятель время: Ночь играла над их головами — Переливчатым Блеском Звезд; общая характеристика ситуации: Там темень протопала скоком; место.

Наименее обычен творительный падеж с субъектным значением у обозначений живых существ: Рожь тюкает *перепелами*; Заманя, Помаргивает *светляками* На нас — Скат...; Вот гнезда, как черные очи, Зияя в откосе крутом, В туман ниспадающей ночи Визгливо стрельнули *стрижом*. Обозначения живого существа может и не быть, но оно легко угадывается: Злое поле жутким *лаем* Всхлипнет за селом. Субъектное значение имеют и другие существительные: И гуще пенилось вино, И щелкало взлетевшей *пробкой*; Там в берега плеснет *волной* — Молниеносною блесной...; Прозябли чахлою *травой* Многогребенчатые скаты.

В стихах А.Белого в основе конструкции с творительным падежом лежат отношения части и целого. Целое обозначается именительным падежом, часть — творительным. Часть отделена от целого и показана крупным планом. Так изображается человек или другое живое существо: Теперь над волной молчаливо Качался он желтым *лицом*; Гость: — немое, роковое, Огневое домино — Неживою *головою* Над хозяйкой склонено; И зверь испуганный проскачет Щетинистым своим *горбом*.

Так же расчлененно рисуется предметный мир — строения: Там *ставнею* сорванной Хлопнет окно; Над зарослями из

дерев, Проплакавши *колоколами*, Храм яснится, оцепенев В ночь вырезанными крестами; Есть край, где старый Замок В пучину бьющих Вод *Зубцами* серых *башен* Глядит — который Год!; Но в далях деревни, усадьбы *Стеклом* искрометным грозят; ср. В далях селенье *Стеклами* блещет надгорное; деревья: И клены в чугунные жерди Багряными *листьями* бьют; *Листвой* своей поблеклой шушукнут тополя; Прошушукнет поздним *класом* Стебель у окна; ... только кустик хилый Облетевшей *веткой* кивал; вода: Отхлынет прочь волна, разбившись бурной Шипучей *пеной* О камень; Поток рыдает *пеной*. Творительный падеж, обозначающий часть целого, сочетается с глагольной метафорой: Картонным *циферблатом* Стенник ему кивнет; Там: — газовый в окне фонарь Огнистым дозирает *глазом*.

Нормативное значение творительного падежа приобретает нетрадиционное лексическое наполнение. Например, творительный орудийный: *Конем* Кидаясь В солнце Над пенистым ручьем,— Гремит трубою в ветер, Блистает Вдаль Копьем; творительный места: Паук ... Слетает с легкой быстротой, Качается,— и вновь слетает, И *нитью* бледно золотой Качается,— а нить блистает; Но взвоет *улицей* зима; *Мостом* прогремели колеса; ср. нормативное лексическое наполнение: Бегу *Пречистенкою* — мимо; творительный с объектным значением: Ветер *пылью* крутит за окном; Сухою *пылью* Ветер в выси взвил; в сочетании с глагольной метафорой: Вдали уездный город Кидает *светом* в ночь; *Бородою* взметал / вихрь метельно-серебряных бурь. Творительный падеж передает причину: Иссыхают избы *зноем*; Осинка лепечет листвяная — Лепечет *Ветром* пьяная...

Белый преобразует некоторые предложно-падежные конструкции в падежные, опуская предлог. Существительное в творительном падеже обозначает звучание: Из воздуха падая *свистом*, Кусал его бешеный бич; Железные обручи *звоном* Упали над склоном речным; И *шелестом* комья сухие Летят, рассыпаясь в откос; Вытрясает *треском* зерна; И ветра черные мечи Прохладным *свистом* взрежут клочья; Ветер листья с земли Взвеет *шелестом* в уши...; ... Змея Из трав В лицо — / Взвилась — / — Сердитым *Свистом*...

Творительный падеж в стихах А.Белого совмещает несколько значений. Он сочетает в себе значение причины и субъекта действия: Искрометной *росою* блистала трава; ... блестит *росой* шиповник сонный; Пусть веточка *росой* блеснет; Изгорбились *бурей* озера; значение места и объекта: Ветер ночной // *деревами* шумит; И вновь летит / вдоль желтых нив волнение святое, / *овсом* шумит.

Необычные конструкции включают существительное в творительном падеже в сочетании с глагольными метафорами: Неопалимов переулок *Пургой* перловою кипит; Железнодорожная Линия. Убегающая в сети Туманов — Голосит *свистками*

распропагандированного Паровика Про невозможное; Злая, лающая тьма Прилегла — Нападает *Пулеметами* На дома,— И на членов домового комитета; Едва *серпом* юнели Небеса; *Цифрами* оскалились версты полосатые; Уставился столб полосатый Мне *цифрой* упорной в лицо. Творительный падеж в некоторых случаях имеет метонимический характер: *Лес багрянцем* шумит; Я помню: зал белоколонный Звучит *Бетховеном*, волной.

Разные значения творительного падежа сочетаются в небольших фрагментах текста. Строфа основана на переходе от одного значения творительного падежа к другому. В строфе сочетается несколько конструкций с творительным падежом с разными значениями:

Трещит заискренным забором
Сухой рождественский мороз;
И где-то ветер вертким вором
Гремит заржавленным запором
И сад сугробами зарос.

В некоторых стихотворениях существительные в творительном падеже стоят в конце строк и рифмуются друг с другом.

В строфе могут сочетаться две нормативных конструкции с творительным падежом с разными значениями: Растяжелым *утюгом* Обжигаешься и гладишь. Жарким, летним *вечерком* Песенку наладишь...; Голосил / низким *басом*. / В небеса запустил / *ананасом*; Я в бокалы вина нацедил / и, подкравшися *боком*, / горбуна окатил / светопенным *потоком*.

Один из творительных падежей в строфе имеет значение места: Плещет бэби дымным *тюлем*, Выгибая стройный торс. И проносят *вестибюлем* Ледяной, отрадный морс; Бегу во ржи, межой, по кочкам Необозримыми *равнинами*. Перед лазурным василечком Ударюсь в землю я *сединами*.

Один из творительных падежей в строфе имеет значение времени: Как *зарей* вечернею, зеленою,— Как поет восторг, поет в груди! Обрывутся *полосой* студеною Надо мной хрустальные дожди; Вспомни: ароматным *летом* В сад ко мне, любя, Шла: восток ковровым *светом* Одевал тебя.

Один из творительных падежей в строфе передает образ действия: Старушка графиня сказала им *басом*... И все восклицали: "Нет, вы погадайте..." И все приседали, Шуршали *атласом*; Иду вперед я быстрым *шагом*. И вот — утес, и вы стоите / в венце из звезд упорным *магом*, / с улыбкой вещею глядите.

Наиболее устойчив в таких построениях творительный сравнения. Он сочетается с творительным, имеющим другое значение: А к телу струя ледяная Прижалась колючим *стеклом*. Лишь глыба над ним земляная Осыпалась желтым *песком;* *Алмазом* сверкнет / покров твой морозный. / Медведь над могилой пройдет / *походкою* грозной; Жизнь в безвременье мчится / пересохшим *ключом*: / все земное нам снится / уто-

мительным *сном*; От тоски в жажде снов нежно *крыльями* плещут. / Меж цветов светляки *изумрудами* блещут; В небе туча горит *янтарем*. Мглой курится. На туманном утесе забила *крылом* / белоснежная птица; И было небо вновь пьяно — *улыбкой* брачною *закатов*. // И рдело *золотом* оно / и темным *пурпуром* гранатов; Над пыльною *листвою*, Наряден, вымыт, чист,— Коломенской верстою / Торчит семинарист.

Особенность части конструкций с творительным падежом в том, что они легко преобразуются в обычные. Творительному падежу соответствует в норме конструкция с винительным падежом: Там колкой *Елкой*,— там *можжевельником* Бросят На радость прохожим бездельникам. Творительному падежу соответствует предложная конструкция с родительным падежом: Осинка лепечет листвяная — Лепечет *Ветром* пьяная; ср. от ветра. Конструкция с творительным падежом совмещает два его значения и может быть развернута двумя способами: *Зарей* Багрянеет куст — на заре, от зари.

И, напротив, некоторым конструкциям с творительным падежом трудно подыскать одно нормативное соответствие. Скорее они соответствуют двум нормативным высказываниям. Одно из них констатирует наличие у человека какой-то особенности или принадлежности, другое — указывает на действие или состояние этого человека. Творительный падеж спрессовывает два высказывания в одно: *Атласом* мягким *рвало* / одежды наши в дуновенье пьяном; И - ша-ша-ша: шуршат, спеша, *Атласами спускаясь* с хоров; Как шли переулком горбатым, *Глядел*, пробегая, в песок Знакомый *лицом* виноватым, Надвинув на лоб котелок; Пятно все то же щурым ликом На руку нервную легло: *Склоняет* Скрябин бледным *тиком* Необъяснимое чело, И - пролетит скрипичным криком В рои гностических эмблем; И Богоматерь в переулок *Слезой* перловою *глядит*. Есть и конструкции, еще более редкие и трудно объяснимые: Средь розовых шапок левкоя Старушка *тонула забытым мечтаньем*. И липы былое Почтили вздыханьем.

Таким образом, А.Белый не только использует возможности падежных значений, заложенные в языке, но и расширяет их. Творительный падеж, и без того переобремененный значениями, приобретает новые. В стихах Белого два вида конструкций с творительным падежом. В одном из них один тип языковых связей заменяется другим — перестраиваются отношения между заданными элементами, перемещаются акценты с обычного на необычное. Другие конструкции могут быть развернуты только в несколько более простых построений. В них не только перемещаются обычные отношения между предметами, но и как бы создается синкретический образ мира, который объединяет разные планы изображения.

* * *

На соединении разных плоскостей изображения основан и эффект другой ненормативной конструкции. Некоторые глаголы приобретают в стихах А.Белого несвойственное им управление. Глаголы разной семантики начинают сочетаться с указанием на направленность действия в форме винительного падежа с предлогом "в". Существительные в винительном падеже обозначают пространство, время, явления природы (*ветер, дым, туман, мгла*). То, что в реальном мире существует самостоятельно и независимо от субъекта действия, включается в стихах Белого в круг реалий, испытывающих его воздействие.

Среди глаголов, приобретающих в стихах А.Белого ненормативное управление, четко выделяются глаголы звучания. Глаголы звучания сочетаются с обозначениями пространства: Старик аргонавт призывает на солнечный пир, / *трубя* / *в* золотеющий мир; Там Смерть *протрубила* вдали *В* леса, города и деревни, *В* поля моей скудной земли, *В* просторы голодных губерний; Осинка — кружев узорней — *Лепечет В* лес, *в* холод небес, *В* холод горний...; Века нищеты и безволья, Позволь же, о родина мать, *В* сырое, в пустое раздолье, В раздолье твое *прорыдать*...; *Рыдало* и *гремело* в твердь Отверстие глухого рога; Твой вопль глухой гудит, летит, твердит,— *Твердит в* поля, лиет елей и стынет; Где *в* шершавые, ржавые травы *Исчирикался* летом сверчок.

Глаголы звучания сочетаются с обозначениями явлений природы: Да горькая песнь прорыдала Там в синюю, синюю муть; В дымы седые Трубят / — Аргонавты; С вершины мшистой Башни Гремит в закат Труба; Как змеи, Шелестели В тяжелый Зной Листки; Они кричали в желтый прах. Белый расширяет круг обстоятельств места: И скажет в пепел папиросы.

Указания на направленность сочетаются не только с пространственными характеристиками, но и с временными: Где-то там — на скате — тройка В отходящий день Колокольцем всхлипнет бойко: Тень-терень-терень! Один и тот же распространитель приобретают разные глаголы. Повторяющееся слово в винительном падеже — *в ночь* — сочетается с глаголами разной семантики, в том числе и с глаголами звучания, о которых уже шла речь: Похрустывает *в ночь* валежник; Там искры, провеяв устало, Взлетали, чтоб *в ночь* утонуть; А дальше — мертвые стремнины В *ночь* утопающих веков; И разольется над лугами В *ночь* умножаемая тень...; Вспыхнул свет из оконца В звездную, В синюю В *ночь*; Благоухающее Поле,— / Рожь,— / В *ночь* Улетающие волны, ветер...; Над толпами знамена *в ночь* Кровавою волной взлетали.

Повторяется и глагольный распространитель *в ветер*: Где по полю Оторопь рыщет, Восстав сухоруким кустом, И в ветер пронзительно свищет Ветвистым своим лоскутом; У рельс лениво всхлипнул Дугою коренник. И что-то в ветер крикнул

Испуганный ямщик; Струею красной В ветер Атласный плащ Летит; Так в молодой, Весенний ветерок Надуется белеющий барашек; Так над водой пустилась в ветерок Летенница растерянных букашек.

Один и тот же глагол приобретает разные распространители: Золотая свеча дымится в глухую мглу; В туман окрестных мест Дымись, моя свеча!

Белый не только возвращается к глаголам одной группы, но и расширяет круг глаголов с необычным управлением. Это видно из только что приведенных примеров. К ним можно прибавить такие: Уж *алеет* алый ситец Там в дверной косяк ("Свидание"), Сердце мое, / Замолчи и *замри*: — / В золотоокие, долгие ночи, В золото-карие Гари Зари; В бездны звездные — / — Сердце — / — ты — Крики дикие *Мчишь; Взираю*: в серые туманы; стрекозы, *рдеющие* в иней. Часть глаголов имеет метафорический характер: Туда, на равнине горбатой,— Где стая зеленых дубов *Волнуется* купой подъятой, В косматый свинец облаков; Одиноко *плещет* ива В голубую твердь; Тяжелый дуб, как часовой, Печально внемлет Звукам муки: — Косматый снегами,— в суровый вой *Подъемлет руки*; Дерево — / — Там — / — *Пляшет* Листвой Оголтелою — / — В гам.

Некоторые глаголы сочетаются с косвенным объектом, который передается местоимением в дательном падеже. Эта конструкция также имеет ненормативный характер: В бирюзу немую взоров *Ей* пылит атласный шарф; Блистают *им* свечи: в метафорах: Смеялись *нам* лазурные чертоги; Небесною коронкой Цветок Смеется *ей*; Замелькал *нам*, искрясь, / из-за тучи платок его алый; Веют *мне* родные глубины Лепестками персикова цвета; Твои глаза *мне* станут Две звезды. *Тебе* в тумане глянут — Две звезды; Из фиолетовых — Там — Расстояний — Молний малиновых *нам* Миготня.

Необычное управление имеет и иной характер, например, глагол *греметь* в строках: Пока над мертвыми людьми Один ты не уснул, дотоле Цепями ржавыми *греми* Из башни каменной *о воле*; *вздрагивать: На меня Вздрагивают* глаз — Твоих — / — Умерки; *дрожать*: Выходят из столовой На волю погулять. Прильни из мглы свинцовой *Им* в окна *продрожать*! ("Станция").

Правя ранние стихи, Белый в некоторых случаях заменяет нормативные конструкции ненормативными: Из каменных трещин торчат Проросшие мхи, как полипы. Дуплистые липы Над домом шумят ("Заброшенный дом", "Золото в лазури") — Из каменных трещин *торчат* Проросшие мхи — *В* дуплистые *липы* И *в шелест ольхи* ("Заброшенный дом").

В стихотворении "Отпевание" (1906) содержится ненормативная конструкция с указанием на направленность действия: Без слов *Вознес* мой друг — Меж искристых блесток Парчи — Малиновый пук Цветов — *В* жесткий *блеск свечи*. В поэме

"Мертвец" она сохраняется и появляется еще одна, ей подобная: Разрешаю вам Смех истерический И даже — чиханье... *Улыбаюсь — В венок* металлический, ср.: Чтоб услышать мне смех истерический, Возложите венок металлический ("Отпевание").

В стихотворении "А.М.Поццо" такие конструкции нагнетаются: Глухой зимы глухие ураганы *рыдали нам. Вставали нам* — моря, народы, страны... *Мелькали нам* — Бунтующее, дующее море Пучиной злой, Огромные, чудовищные зори над мерзлой мглой. В этом же стихотворении использована и другая ненормативная конструкция: В глухие тьмы хладеющие дали Бросали мы. В глухие тьмы братоубийств и браней Рыдали мы. В стихотворении "Асе" обе ненормативные конструкции сочетаются: И снова в ночь чернеют мне чинары.

В результате таких смещений между составными элементами новой картины возникают более тесные связи, нежели в описании, которое могло бы ей соответствовать. Так возникает синкретический образ со смещенной перспективой изображения.

Смещение перспективы изображения передается в стихах А.Белого и использованием определительных наречий, которые характеризуют и существительное и глагол. Так строятся характеристики человека: Глазки *вылупили глупо*, Спины вытянули прямо; Он *пойдет* на нас *сердито*; Прошел, нацепив ярко-огненный бант, / *мастито присев* на какой-то обрубок, / от бремени лет полысевший гигант / и тянет вина изумрудного кубок; вот шарканье туфель *доносится грубо; Стрельнул* в нее взором *нескромно*. Так передается впечатление от предметов внешнего мира: Тускло Мне Открылись С башни два огня; Уставился Остро, Грозно Злой клювовидный шлем; Месяц — в просерень матово встал.

Установление необычных связей между словами идет у Белого в разных направлениях. Нестандартные преобразования нормативных конструкций, сколь бы они ни отличались друг от друга, передают кажимость, непосредственное впечатление, создающее синкретический образ мира, при котором совмещаются разные планы изображения.

СЛОВАРЬ, СЛОВОУПОТРЕБЛЕНИЕ

Словарь поэзии Белого неоднороден и изменчив. В стихах Белого сочетаются две противоположные тенденции — тяготение к абстрагированию и тяготение к конкретности. Они в значительной мере определяют характер словаря А.Белого. На одном полюсе — отвлеченные существительные, на другом — слова быта. А.Белый думал крупномасштабными категориями: Вселенная, космос, мир, вечность, время, пространство, хаос, жизнь, смерть, рок, судьба, душа. Важное место занимают в его стихах обозначения чувств и состояний: восторг, страх, сомне-

ние, счастье, грусть, ужас, тоска, горе, любовь, злоба, кручина, одиночество, грезы, мечта, надежда, безумие, обман, забота, стремленье, нетерпенье, сон. Присутствует в них и родовое обозначение: *Чувства* снова как прежде огнисты.

Часть этих существительных выносится в заглавие стихотворения: "Вечность", "Душа мира", "Одиночество", "Утешение", "Жизнь", "Тоска", "Грезы", "Отчаянье", "Горе", "Судьба", "Рок", "Дух".

Отвлеченные понятия концентрируются в небольших отрезках текста: И кто-то плачет, охвачен дрожью, / охвачен страхом слепым: "Ужели / все оказалось безумством, ложью, / что нас манило к высокой цели?"; Вздыхая спину клонит; Зевая над листом, В небытие утонет, Затянет вечным сном Пространство, время, Бога И жизнь, и жизни цель — Железная дорога, Холодная постель.

Некоторые общие идеи передают субстантивированные прилагательные среднего рода: Старина, в пламенеющий час / обуявшая нас *мировым*; ... не замоет к *былому* возврат; Точно выплеснут кубок вина, / напоившего *вечным* эфир; В *голубом* / все застыло, искрясь; Вот отчетливо спит в *голубом* / контур башни застывший и длинный; Суровый гном, весь в *огненном*...

Круг отвлеченных существительных пополняют образования на *-ость: бирюзовость, лучезарность, ослепительность, воздушность, зеркальность, беззакатность.*

В некоторых стихотворениях важную роль играет изображение внешнего мира, перечисление вещей. Если у И.Анненского названия предметов реального мира вытеснены метафорами, если Блок окружает названия вещей тропами, которые превращают в символы не только эти вещи, но и их окружение ("сжимал меня, как змей, диван"), Белый последовательно называет вещи словами в прямом значении:

Посмотришь в окно -
Часы из фарфора с китайцем.
В углу — полотно
С углем нарисованным зайцем.

Старинная мебель в пыли,
да люстры в чехлах, да гардины...
И вдаль отойдешь... А вдали -
Равнины, равнины ("Заброшенный дом").

Стихи цикла "Прежде и теперь" в "Золоте в лазури", многие стихи "Пепла", поэма "Первое свидание" наполнены названиями вещей: *шпага, трость, лорнет, очки, табакерка, трубка, портсигар, хлыстик, гребень, скатерть, веер, маска.* В стихи включены названия музыкальных инструментов: *клавесин, клавикорды, шарманка, гармоника, трубы, арфа, гитара, орган, пьянино, рог, флейта*; мебели: *стол, этажерка, скамейка, кресло, стул*; светильников: *канделябры, свечи, люст-*

ры, лампада, фонарь, лампа; украшений: *перстень, браслет, сережки, эгретка*; средств передвижения: *карета, пролетка, санки, тройка, телега, шхуна, корабль*; посуды: *жаровня, таз, тарелка, нож, бутылка, кубок, чаши, хрустальные вазы*; средь *горшков*, помой *корытец*; еды и питья: *вино, водка, вишневка, гренадин, квас, сардинка, хлеб, варенье*; тканей: *муар, шелк, тюль, атлас, валансьен, кружева*; строений и их частей: *балкончик, колонны, колоннада, терраса, оконные стекла, забор, ворота, каменное крыльцо, железная ограда.*

Как неизменная составная часть в характеристику человека входит одежда. Появление персонажа сопровождается указанием на то, во что он одет. Так в стихи Белого включается множество предметных обозначений: Претолстый помещик, куривший сигару, Напяливший в полдень *поддевку*...; цепью вытянулись длинной, / идут медленно и чинно / в скромных, черненьких *ботинках*, / в снежнобелых *пелеринках*; в *шинели*, отделанной выцветшим мехом; Вот мальчишка в *рубашке из ситца*; Сам хозяин в черном *фраке* Открывает котильон; Вея веером пуховым, С ним жена плывет вдоль стен; И муаром бирюзовым Развернулся пышный *трэн*; Задрожал над бледным *бантом* Серебристый *позумент*; Уйду я раннею весной В линючей, в пламенной *порфире*; Жандарма потертая *форма*; Закутался в серый *халат*.

Деталь одежды может выдвигаться на первый план, превращаясь в символ, как *домино* в маскарадных стихах "Пепла". Вещи несут на себе печать социальной среды и становятся источником противопоставления разных персонажей и социальных кругов. Таковы вещи в разных циклах сборника "Пепел": Средь горшков, помой корытец Роет землю хряк; Проходят в окнах светы: — И выступят из мглы Кенкэты и портреты, И белые чехлы.

Мир цикла "Город" изображен иноязычными словами, представленными в густой концентрации. Это названия предметов обихода (паркет, портьеры, лорнет), названия одежды и тканей (атласный пеньюар, в ночном дезабилье, папильотки, корсаж, фрак, трэн, муар, позумент, атласный шарф, домино, тальма, хитон и т.п.), названия танцев, которые связаны с мотивом маскарада, иллюзорной, призрачной жизни (менуэт, мазурка, вальс, качуча, кек-уок, па д'эспань и т.д.).

Центральная тема "Пепла" — Россия. Вместе с ней в стихи Белого входят географические названия — Волга, Дон, Сибирь, Воронеж, Киев.

Разные циклы сборника "Пепел" организуют не только смысловые, но и стилистические контрасты: с одной стороны — иноязычные слова, с другой — просторечие. Так подчеркивается противопоставление западного и восточного начал. В некоторых стихотворениях сталкиваются контрастные средства изображения.

Конкретное уходит из поля зрения Белого в "Звезде", где он пользуется словарем и символикой антропософии, но возвращается в "Первом свидании".

От цикла к циклу и от сборника к сборнику меняется роль славянизмов. В сборнике "Золото в лазури" Белый обращается к славянизмам по преимуществу тогда, когда рисует поэта — безумца и пророка: Я шел домой согбенный и усталый, / *главу* склоня; Капля крови огнистой слезой / застывала, дрожа над *челом*; Я стар — *сребрится* / мой ус и темя; *Сирый*, убогий в пустыне бреду; *Се*, кричу вдохновенный и дикий; Так сказав, наклонил / он свой *лик* многодумный. Я в тоске *возопил*...

Славянизмы создают высокий колорит и в некоторых других стихотворениях, например, в стихотворении "Преданье": *чело, глава*, в *глаголах* несказанных.

Славянизмы приобретают актуальность в сборнике философской лирики "Урна", ряд стихотворений которого выдержан в высоком ключе ("Буря", "Ночь (Как минул вешний пыл...)", "Рок", "Просветление" и т.п.). Это прежде всего существительные, обозначающие части человеческого тела: *лик, власы, чело, длани, персты, десница, вежды*. Кроме того, Белый использует глаголы: *зрю, браздя, воскинь, возлетают, низринулся, отверзают*, прилагательные: *звездоочитые* убранства; наречия: *вотще, окрест*; союз: *зане*: "Теперь склонись, люби, *лобзай*...", "*Вотще*!", "Зарю я *зрю* — тебя", "Сквозь сень *древес* — я *зрю* — *очес* мерцанье".

Белый обращается к стилистически окрашенным синонимам нейтральных слов. Наряду с полногласными словами используются и их неполногласные варианты: и ветра дальний *глас*; вздыхающих стенаний *глас*; клоня венчанную *главу*; *сребро* метет, и рвет, и гонит; где бьет с разбегу ток листвяный О *брег* лазурный и пустой; *браздя* юдольный свет; гуще сень *древес*. Повторяются неполногласные прилагательные — *хладный*: сеет перлы *хладная* роса, в покой сих *хладных* мест, какие *хладные* места; *младой*: *Младых* Харит *младую* наготу, над жизнию парят *младой; златой*: кружевом *златым, златистый*, чистый неба склон; вы — горние краи златые и т.п. Слово *млечный* используется и в фразеологически связанном, и в свободном сочетании: Как млечный дым, как млечный дымный путь; В окнах месяц млечный.

К неполногласным словам примыкают другие синонимические варианты нейтральных слов: *ветр* (На тусклой, никлой, блеклой Траве гуляет ветр; Но всходит ветр в воздушной вышине и др.), *вкруг, крыла, облак, пламень, дщерь, нощь* (последнее слово — в цитате: покров угрюмой нощи, от которой отталкивается целое стихотворение).

В стихотворении сочетаются полногласные и неполногласные слова: Метнет *златые* зерна *Златистая* заря — Зрю отблеск *золотистый* закатных янтарей. Сходная ситуация рисуется в разных стихотворениях разными средствами: *Власы* над нежи-

вым челом — Когда над восковым челом *Волос* каштановая грива волнуется под ветерком.

В 20-е гг. Белый обращается к словарю В.И.Даля. Зависимость Белого от Даля лежит на поверхности в его романе "Крещеный китаец" (Кожевникова 1992, 159-166). Следы этого увлечения есть в стихах и в поэме "Первое свидание". Из словаря Даля почерпнуты слова *бабень, бебень, безутолочь, быстрь, верть, выспрь, мельк, туск, гарево, зубрина, жегло, немень, обстояния, гранный, зарный, одуванный, плесенный, пнистый, прищурый, снежить, дедерючить, жужукать, лепестить, пепелеть, росеть, запламенеть, исплакаться, передроблять, переплеснуться, пересиять, летком* и т.п.: Долдонит *бебень* барабана, Как пузо выпуклого жбана; Пройдет с раскосым стариком, С курносым, с безволосым *бабнем*; Свет,— как *жегло* и т.п. Слова из словаря Даля концентрируются в небольших фрагментах текста:

Тропой обрывистой меня
Из дня уводит в прелый тинник -
Глухая, хрусткая *лазня*
Сквозь сухорукий *хворостинник*;
Журчит железистый *ржавец*;
И — *моховатое* болото,
Где из гнезда шипит птенец, -
Слепой, *бесперый*, желторотый ("Лето").

Большая часть этих слов имеет ясную внутреннюю форму. Они отличаются от общеупотребительных необычным морфологическим оформлением, необычными приставками и суффиксами или их отсутствием. Часть слов в словаре Даля имеет другие значения, нежели у Белого, например, слова *адит, ветропляс, клочень, синерод, торчина, просерень*. Белый осмысливает их в соответствии с их внутренней формой, в то время как у Даля они скорее терминологичны.

Белый не только обращается к словарю Даля, но и сам создает слова, более последовательно, чем раньше. В раннем творчестве основное место среди новообразований принадлежит сложным прилагательным. В "Золоте в лазури" сложные прилагательные с основой *золот-* соотнесены с другими сложными прилагательными: *чернопыльные* комья, в *волнисто-сером* парике, в *лазурно-атласном* камзоле, *лучесветная* даль, плащ зари *вечерне-темный* и т.п.

Одна из составных частей сложного прилагательного повторяется: кубки *пенно-пирной* влаги, вина каскады *пенно-золотые; воздушно-черный, воздушно-серебряный* блеск, волной омыт *воздушно-голубой*, золотом *воздушно-бледным; бледно-белый* мрамор, на фоне неба *бледно-золотистом*, в слезах вечерних *бледно-золотистых, бледно-пепельные* складки, *бледно-лазурный* атлас, И горизонт стал *бледно-изумруден*, мерцанье *серебряно-бледное, напудренно-бледный*. Сложные прилагательные образуются от окказионального слова *безмирный: безмир-*

ноогненная струя, свод *лазурно-безмирный*, вечность — *безмирно-бледная*.

Часть сложных прилагательных содержит метафорический элемент: водоворот *фонтанно-белый; небесно-бледная* тога, *бронзорозовые* скулы, облик *каменно-белый*, в одежде *снежнольняной*, на лошади *взмыленно-снежной*, бород *снеголещущих* клоки. Сложные прилагательные с метафорической частью в позднем творчестве включают обозначения частей тела человека, животного, птицы: *крылорукие* духи; *быкоголовый*, пегий леший; змееногий; рассудок, *свинорылый* комик; *темнолонная* ночь.

В поздних стихах расширяется круг моделей, по которым образуются окказиональные слова: *ангеленок, громарь, жужелжень, лепетай, людогон, шарах, верч, клянч, взвой, разрой, выбрызг, вывизг, вычернь, издроги, перещелк, перевопросить, перемокревший, переблиставший, перемелькали, переблеклый, перезеркаленный, перепениваться, перегудевший, звененье, биноклить, хрусталеть, тенеть, духоветь; алмазить; тепленеть, звезденеть; запламенеть, затверденеть, проблекнуть, протопырить, пустовороты, пустоплюи, миголеты, свистоломы, чернодум; цветоблеклый, воздухолетный, звуколивный, живоблещущий, снеголещущий и* т.д.: Плач переблеклых огоньков И *клянч* фарфоровых венков; Рассудок — розблеск искряной; *Пустовороты* бытия; неразрывные *миголеты; Снеговерченье* ясных далей, *Светомолений* светлых весть; Глаза, открытые без меры В междупланетную *ледынь*; Двоякий, *многоякий*, всякий / Иль просто окончанье "ий".

Новообразования Белого в большинстве своем так же, как и слова, почерпнутые из словаря Даля, имеют иное морфологическое оформление, нежели общеупотребительные слова. Их невозможно отделить от слов, содержащихся в словаре.

Сквозные слова поэзии Белого становятся центрами словообразовательных гнезд, в которые включаются и окказиональные слова: *мгла, мглеть, замглеть, мгловый; молния, молнийный; молнить, омолнить (омолнен), омолненное, омолнится, тысячемолнийный; огнить, взогнить, прооогнить, огневеть*; едва серпом *юнели* небеса; мне *юностно; бирюза, бирюзовый, бирюзовость, бирюзеть, бирюзить*.

Большое гнездо образуют слова разного происхождения с корнем *злат-, золот-: золотистый, золотеющий, золоченый, озолотить, золотеть, позолота*, а кроме того сложные прилагательные: *златосветный* луч, закат *златомирный, мирозлатный* шлем, в печали *виннозолотистой*, вина каскады *пеннозолотые*, огонь *небесно-золотой*, с *золотисто-янтарной* бородкой, *золотордяная* колесница, *золотокарие* гари зари, *золотокосмый* ореол, *золотокосых* Ореад, *златоколесых* Зодиаков. К этим словам примыкают прилагательные, почерпнутые из словаря Даля: *золотоокие* долгие ночи, с *золотохохлой* головой, с *золотохохлою* бородкой.

В тексте отражаются фрагменты словообразовательного гнезда, включающего окказионализмы Белого и слова из словаря Даля. В связи с широким использованием окказионализмов преобразуются некоторые излюбленные приемы Белого. На смену повтору общеупотребительных слов приходит корневой повтор общеупотребительного, окказионального слова или двух окказиональных слов или слова из словаря Даля в разных комбинациях: Она пройдет — *озарена*: Огней *зарней*, неопалимей. В частности, рядом стоят слова разного происхождения, образованные по одной модели: *порывы* пыли, *Вырывы* ковыли; В *тысячелетья* просиявший *тысячесветием* огней, два окказионализма, образованные по одной модели: *Утопатывать* Нам В ночи,— *Протопатывать* Там Годы — / — Суждено!; два окказионализма, связанные звуковой близостью: Целительно *расплещенные* силы И длительно *облещенные* дни. На столкновении однокоренных слов строится контраст: В *бессолнечные* шири Я *солнечно* простерт.

Новообразованиями наполнены не только стихотворения, для которых характерна ломка традиционных форм, но и самое "пушкинское" произведение Белого — поэма "Первое свидание". Наряду со словами из словаря Даля и новообразованиями, которые используются как экспрессивное средство, в поэме "Первое свидание" широко представлена научная терминология: *Интерферируя* наш взгляд И *озонируя* дыханье,— Мне музыкальный звукоряд Отображает мирозданье.

* * *

Одна из важных черт словоупотребления символистов — нетрадиционное использование множественного числа (Гофман 1937, Красильникова 1993). В поэзии XIX в. такие случаи единичны: Войдем и сядем под корнями Дерев, поимых родником,— Там, где, обвеянный их *мглами*, он шепчет в сумраке немом (Тютчев). С начала XX в. они приобретают распространение.

Необычное использование множественного числа встречается у Белого в самых ранних стихах. Постепенно круг таких употреблений расширяется. Некоторые слова употребляются двояко: сначала нормативно, в единственном числе, затем приобретают множественное.

Наиболее последовательно множественное число приобретают обозначения звучаний и звуков: *шопоты, шелесты, шорохи, зовы, ревы, гулы, свисты, визги, взвизги, трески, стуки, хрусты, щебеты, лепеты, плачи, пенья*; слова со значением света и блеска: *тьмы, темноты, мраки, мглы, мути, ясни, светы, блески, пламена, блистания, сверкания*; цветовые характеристики: *сини, лазури, багрянцы*; пространственные обозначения: *суши, краи, глубины, зыби, атмосферы, отдаления*;

обозначения чувств, состояний, качеств: *безумия, грусти, хмури, дури*; другие отвлеченные существительные: *жути, мороки, небыли, неизвестности, ерунды, отдыхи, великолепия, клокотания; хаосы*; В твои роковые разрухи, В глухие твои *глубины*; В *лазури* льются *иерархии*.

Множественное число приобретают и вещественные существительные, которые в обычном языке его не имеют. Они обозначают природные явления: *пыли, прахи, дымы, пены, плесени*; ткани: *атласы, бархаты, кисеи, тюли, вуали*; растения: *моркови, репы, мяты, полыни*; металлы: *свинцы, стали*; камни: *бирюзы* (... Блаженными блистают бирюзами; Я в полях надышался свинцами).

Ряд общеупотребительных слов дополняют окказионализмы во множественном числе: Маячат *трепы* туч На диком сизом небе; Улицы... Бледные *блесни*... Оторопь... Задержь... Замин... *Тресни* и дребезгень Пресни... *Гулы* орудия...— / — Мин!; Из непотухнувшего гула, Взметая *брызни*, взвой огня, Волною музыки меня Стихия жизни оплеснула; На меня Вздрагивают глаз — Твоих — / — *Умерки*...; Ах, много, много "*дарвалдаев*" — *Невнятиц* этих у меня.

Некоторые слова имеют и единственное и множественное число: Горели *славой* меркнущие *светы* — Назарея Прорезывалась *славами Света*; А колокольные кресты Сквозь зеленеющие ели — С непобедимой *высоты* На небесах заогневели — Лазоревые там *высоты*; И бездны изначальной *синь* — Глаза, открытые без меры,— В междупланетную ледынь, Свои расширенные *сини* Бросают, как немой вопрос, Под шапкой пепельных волос; Светлы, легки *лазури*... Они — черны, без дна ("Лазури") — *Лазурь* бледна; *Лазурью*, пурпуром и снегом Твои черты осветлены; Огромный шар, склонясь, горит над нивой / *багрянцем* роз — О пьянящих *багрянцах*; повсюду *фаянс* и фарфор — Искры прыщут по *фаянсам*, По краям хрустальных ваз; Жених, охватывая стан, Венчальную *вуаль* отцепит — Ее венчальные *вуали*; На белом *атласе* сапфиры — Над ним склонилось, пролилось *Атласами* в сиянье алом — Немое домино; Частый, короткий *Треск* Револьверов — ... В дующие Пространства И в сухие *трески* Револьверных взрывов; Шлют *шелест* тростники — Красы свои нагие Закрыли на груди, Как *шелесты* сухие Прильнули к ней...; Над *мглой* космической он пел — И разольется над лугами В ночь умножаемая тень — Там отверзаемыми *мглами*, Испепеляющими день; Возникнувши над *бегом* дней...— И - возникали *беги* дней, Существований перемены.

В некоторых стихотворениях используется и единственное, и множественное число одного и того же слова. Например, в стихотворении "Демон": Сходил во сне и наяву Колеблемый ночными *мглами* — Гонимые в глухую *мглу* Невыразимые страданья; в поэме "Первое свидание": Зальются слабнущие светы Под *мараморохом* зимы — Сквозь *мараморохи* и сны.

Стихотворение, называющееся "*Зов*", содержит заглавное слово во множественном числе: Сквозь фабричных гудков Сумасшедшие ревы, Мы в тиши городов Слышим тихие *зовы*.

В стихах "Бессонница" и "Больница", написанных в одно время, по-разному распределены единственное и множественное число слов *морок, ворох, шорох*. В стихотворении "Бессонница": Тень, тихий чернодум, выходит из угла, Забродит *мороком* ответов; Заводит *Шорохи*... Мутительная мгла Являет *ворохи* Разбросанных предметов. В стихотворении "Больница": Я в *мороках* томясь, Из *мороков* любя, Я - надышавшийся мне подаренным светом, Я,удушаемый, в далекую тебя,— Впиваюсь пристально ... Палата номер шесть, предметов серый *ворох*, Больных бессонный стон, больничный мой халат; И ноющая боль, и мыши юркий *шорох*.

Два слова во множественном числе, одно из которых имеет обычный, другое — необычный характер, сочетаются как однородные члены: Дыши, дыши Восторгом суеверий, Воздушных *струй* и *пьянств*; Обрушились *суши* и *горы*; Страна моя Есть Могила, Простершая Бледный Крест,— В суровые *своды Неба* И - В *неизвестности* Мест; *Во тьмы* и В *пещеры* Безверия; В глухих *Судьбинах*, В земных *Глубинах*, В *веках*, В *народах*, В сплошных *Синеродах* небес .... Кроме того, как однородные члены сочетаются существительные во множественном и единственном числе: Вода — *Мельк* Алмаза — / — И - *Блески* Червонца; Льет русые Росы — / — Диск Солнца — / — В тимпанные *Трески* И - В *визг*; В твоем Вызове *хмури* И *жути*, И *муть*.

В небольших отрезках текста сочетаются разные существительные во множественном числе. В поэме "Первое свидание" существительные во множественном числе приобретают густую концентрацию: В метафорические *хмури* Он бросил бедные мозги, Лия лазуревые *дури* На наши мысленные *зги*; Я вижу — дующие *зовы*, Я вижу — дующие *тьмы*.

Употребление форм единственного дистрибутивного смещает перспективу изображения — при изображении совокупности живых существ крупным планом показана их неотчуждаемая часть, названная при помощи единственного числа: Угодники со стен грозят *перстом* сухим; Плаксивые чайки лениво Его задевали *крылом*; Ей, помчались! Кони бойко Бьют *копытом* в звонкий лед.

При изображении совокупности лиц их принадлежность передана существительным в единственном числе: Стоят на запятках лакеи / в чулках и в *ливрее* зеленой; И знатные очень особы / Пред ней *треуголку* снимают; Да крестьянки *с коромыслом* Вниз из изб идут; Вот, под воротами,— в стену Вмятою *шапкой* вросли...

Формы множественного числа используются в тропах. При этом единственное и множественное число распределены поразному между предметом и образом сравнения. Предмет срав-

нения выражен словом во множественном числе, образ сравнения — словом в единственном: Заплели косицы *змейкой* / Графа старого две дочки; Тают в душе многолетние боли, Точно *звезды* пролетающей *след*; Как черный *бриллиант*,— глаза.

Предмет сравнения имеет единственное число, образ сравнения — множественное: ... бирюзовый, как *зовы*, мой сон. Если при одном предмете сравнения образов сравнения несколько, они могут включать существительные и в единственном, и во множественном числе: Меня онежили уайт-розы, Зеленосладкие, как *сон*, Зеленогорькие, как *слезы*. Стихотворение "Алмазный напиток" начинается метафорой: Сверкни, *звезды алмаз*. В конце содержится несогласованное употребление: Стихов эфирных зыбь Вскипит *алмазом звезд*...

ТРОПЫ

Тропы Белого относятся к семантическим полям "Огонь", "Вода", "Человек", "Зверь", "Птица", "Насекомое", "Растение", "Драгоценные камни", "Ткани", "Небесные тела" и т.п.

Часть этих полей представлена множеством слов. Например, поле "Вода" дает метафоры и сравнения со словами *море, волна, струя, ручей, поток, ток, брызги, пена, фонтан, водомет, течь, лить, литься, хлынуть, тонуть, топить, плескать, брызгать*.

Стихи Белого содержат длинный ряд слов, которые используются и как прямое обозначение реалии, и как составная часть тропа, сравнения или метафоры: *солнце, луна, звезда, луч, небо, снег, иней, облако, туча, заря, огонь, пепел, фонарь, свеча, зеркало, стекло, фарфор, браслет, гроб, молот, глаза, очи, руки, слезы, птица, зверь, стрекоза, шмель* и т.п. Прямое и переносное значение имеют глаголы: *бежать, спать, дремать, плакать, рыдать, всхлипывать, плясать, танцевать, петь, лететь, смеяться, смотреть, целовать, кидать*, прилагательные *золотой, седой, кровавый*.

Часть этих слов используется в тропе один раз: *шмель*: бархатный *шмель* / жужжал у колонны ("Воспоминание") — *шмели искряные* / Проносятся в красных роях ("В вагоне"), *фонарь*: Тускло горит *фонарь* ("Свидание") — И луна, как *фонарь*, / Озаряла нас отсветом красным ("Бальмонту").

Другие слова входят в разные тропы, часть которых может повторяться и варьироваться:

свечи: Потрескивают *свечи* — огонечки небесных *свечей*...; Иисус Христос безвременной *свечою* Стоял вдали в одежде снежно-льняной; И мы потухали, как *свечи*;

стекло: Но в далях деревни, усадьбы *Стеклом* искрометным грозят ("Путь"), В далях селенье *Стеклами* блещет нагорное ("В полях"); *стекло — вода*: Глядясь в дрожащее *стекло*

Качался лебедь сонный, белый ("Преданье"), Огромное *стекло* / в оправе изумрудной / разбито вдребезги под силой ветра чудной ("Огромное стекло..."), *лед*: На леденистое стекло Ногою наступил и замер ("Успокоение"), В стеклянный ток остывших вод ("Зима"), *небо*: В небесное *стекло* / с размаху свой пустил тяжелый молот ("В небесное стекло..."), *глаза*: Твои очи, сестра, *остеклели: Остеклели* — глядят, не глядят ("Побег"), Безумие в *стеклянном* взгляде... ("Судьба"), *стрекоза: Стеклянные* рои стрекоз Летят в лазуревые глади ("Судьба"), ср. у Пастернака: *стекло стрекоз*;

стрекоза: Чертя причудливый узор, / лазурью нежною сквозили / стрекозы бледные ("Преданье"), Трещат и цикают *стрекозы* ("Калека"), Отмахиваясь веткой От плещущих *стрекоз* ("Шут"), в тропах: Слетит веселый рой на стекла Алмазных, блещущих *стрекоз* ("Зима"), Между ресницами — *стрекозы*!; Костров каленые столбы Взовьются в кубовые сини Из-за редеющей толпы; *Стрекозы*, рдеющие в иней, Метаясь, гаснут всем, что есть; Так вьются бисерным туманом Над прудом крылья коромысл; Так мысли, легкие *стрекозы*, Летят под небом, стрекоча ("Первое свидание").

Распределение слов в прямом и непрямом значении в разных семантических полях не совпадает. В семантическом поле "Растения" ("Цветы") преобладают слова в прямом значении: *деревья, кустарник, куст, злак, ветлы, ель, береза, осина, тополь, клен (*есть *кленовая аллея), акация, черешня, азалия, кедр, кипарис, лавр, шиповник, виноград, сирень, роза, левкои, настурции, ландыш, незабудки, гвоздика, тюльпан, гиацинт, ромашка, василек, курослеп, вербена, лилия, татарник, бурьян, лопух, крапива, камыш, тростник, хмель, овес, рожь.* Названия растений сочетаются с метафорическими глаголами: *плескать, плясать, танцевать, всхлипывать.* Сравнение при обозначении растения: Там... далеко... среди равнин / старинный дуб в тяжелой муке / стоит затерян и один, / как *часовой*, подъявший руки — в стихотворении "Призыв" — скорее исключение, чем правило.

В то же время названия растений используются как опорные слова тропов неизмеримо реже. Они передают устойчивую смысловую связь "Человек — растение": Среди ландышей я — зазиявший, кровавый *цветок*; Ты вся как *ландыш*, легкий, чистый; Все помнит себя молодой — как *цветиком* ясным, лилейным гуляла весной...; Красавица с мушкой на щечках, Как пышная *роза*, сидит; Прекрасная поповна, прекрасная, как сон, Молчит,— зарделась, словно Весенний цвет *пион*.

С цветами сопоставляются части человеческого тела: Как *лилия*, рука сквозная ("Весенняя грусть") — Вот рук, благоуханных *лилий* — Браслеты бледные,— блестя, Снопы лучей озолотили ("Паук"), ... мои, как *маки*, яркие уста ("На буграх"), Пламень уст-багряных *маков* — Оттеняет бледность щек ("Созидатель"), На мраморе ланит Пунцовые *пионы*

("Жертва вечерняя"), Тает трепет слов медовых В трепетных устах,— В бледно-розовых, в вишневых, В сладких *лепестках* ("Свидание").

Названия цветов используются и в других ситуациях, обозначая свет, источник света и т.п.: На Западе сиял, / смарагдом окаймленный, / мне палевый привет / потухшей чайной *розы* ("Жертва вечерняя"), Ей под ноги луна Атласную *лилею* Бросает из окна ("Старинный дом"), месяц — *одуванчик* бурь ("Первое свидание"), Ночь, лиловая *фиалка*, Вейся Шорохом У ног.

Белый опирается на традиционную символику: любовь их, как *цветок*, / Горела *розами* в закатном фимиаме; Из багряницы *роз* многострадальных / страсти / творили *розы* / снега ("Преданье") и обновляет ее: Ты,— / *Одуванчик* — Счастье: / Пушинкой облетай.

Названия драгоценных камней, напротив, в прямом значении употребляются редко: На белом атласе *сапфиры* ("Менуэт"), На кружевах бархатной робы / все *ценные камни* сияют ("Променад"), Стоял я дураком в венце своем огнистом, в хитоне золотом, скрепленном *аметистом* ("Жертва вечерняя"), в прозаическом отрывке из "Золота в лазури": ... на заре стоял грядущий Царь, как ясное, утреннее солнце. Его ризы были, как огненная лава, струящаяся по горным вершинам. И грудь, и плечи, и ноги были окутаны кровавою ризой. И среди кровавых риз, как ясные очи, как далекие звезды, мерцали, блистали *топазы, смарагды, сапфиры, аметисты, гиацинты, карбункулы.* И Он был опоясан *алмазным* поясом.

Названия камней употребляются по преимуществу как опорные слова тропов. Это слова *алмаз, аметист, бриллиант, хрусталь, гранат, сапфир, рубин, изумруд, смарагд, опал, мрамор, оникс, лазулит, хризолит.* К ним примыкают *янтарь, бирюза, жемчуг, перл, страз.* Некоторые из этих слов характеризуют разные реалии. Например, *алмаз — слезы*: На щеках старика Заблистали *алмазные* слезы ("Великан"), И в *алмазах* ресницы ("Утро"), Ждет его друг далекий С Глубиной Голубою Глаз, Из которой бежит на щеки Сквозной Слезой *Алмаз* ("Шут"), *звезды*: Звезд разметанный *алмаз* ("Маг"), *Алмазная*, алмазная Венера ("Звезда"), Сверкни, звезды *алмаз*, Алмазный свет излей ("Алмазный напиток"), *снег*: Лазурным утром в снеге талом Живой *алмазник* засветлен; Но для тебя в *алмазе* малом Блистает алым солнцем — Он ("Асе"), *отражение света* на воде: Но бегает летучий луч звезды *Алмазами* по зеркалу воды И блещущие чертит арабески ("Дух"), *лицо*: И - восходит в тумане, Как прозрачный алмаз, Все из ярких блистаний,— Снеговое лицо На огнистом закате ("Зов"), *глаза: алмазно*глазый Спас ("Первое свидание"), *роса*: В светлоглазых *алмазах* роса ("Асе"), *вода*: Под шепот *алмазных* фонтанов проходит сквозь арку ("Менуэт"), отвлеченные понятия: За

www.ruslang.ru

тверденей *алмазом* брани В перегоревших углях — Ты ("Родина").

С бирюзой ассоциируются небо, глаза, лунный свет, вода, Вечность (*бирюзовая Вечность*), с хрусталем — лед, сосульки, небо, свет, вода, с изумрудом — трава, волны, светляки, мухи, с сапфиром — волны, васильки.

Названия некоторых камней характеризуют не только разные, но и однотипные реалии: звезда сравнивается с алмазом, лазулитом, роса — с перлом, алмазом, бриллиантом, хрусталем, жемчугом, серебром, диамантом, слезы — с алмазами, бериллами, жемчугами; ср. *Бериллы*, и *жемчуг* И *слезы* Зажгли ей ланиты.

В "Золоте в лазури" сконцентрированы названия драгоценных камней. В "Пепле" используются уже не названия драгоценных камней, а родовое слово — *камень*: По твердой, как камень, дороге Гремит таратайка, гремит ("Путь"), с библейской ассоциацией: Как камень, пущенный из роковой пращи, Бразда юдольный свет, Покоя ищешь ты... ("Кольцо"). Сквозное прилагательное этого сборника — *свинцовый* (Хмельницкая 1966).

Реалии и их образные соответствия могут меняться местами, но для стихов Белого этот прием не характерен. Такие соотнесенные тропы, как: *День* — жемчуг матовый, *слеза*; На ланитах заискрится пламень Самоцветной, как *день, слезой* — скорее исключение, чем правило. Неравномерно и несимметрично распределены слова, которые используются и как обозначения реалий, и как опорные слова тропов. Названия драгоценных камней используются как опорные слова тропов, но не имеют тропеических соответствий, если используются в прямом значении. Как будет показано ниже, небо имеет множество образных соответствий. Круг применений слова *небо* как образа сравнения ограничен: Чуть кивали во ржи васильков Голубые, как *небо*, коронки; Там за гранью небосклона — *Небо, небо* наших душ.

* * *

В статье "Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы" Белый выясняет отношение этих поэтов "к воде, воздуху, солнцу, небу и прочим стихиям природы" ("Поэзия слова", 1922, 9) и приходит к выводу: "Три поэта трояко дробят нам природу; три природы друг с другом враждуют в их творчествах; три картины, три мира, три солнца, три месяца; три воды; троякое представление о воздухе; и — троякое небо" ("Поэзия слова", 10). Эти реалии значимы и в поэтическом мире А.Белого.

Если вещный мир изображается словами в прямом значении, то мир космический и природный — *небо, солнце, луна, звезды, облака, тучи*, солнечный и лунный *свет, снег* — имеет множество тропеических соответствий, которые отчасти повто-

ряются в разных стихотворениях и сборниках Белого. Например, *звезды — Огонечки небесных свечей* Снова борются с горестным мраком; Сверкни, *звезды алмаз; звезды изыскренный алмаз; пена звезд; дым*; И звездочка — ясно *Слезит*, Мерцая из мглы Седовласой; Блистайте,— *Небесные руны!*; О,звезды — *елочные бусы*; Лишь, как магические *числа,— Огни* — / — магические — / — звезд...

Облака в "Золоте в лазури" показаны через сравнение с драгоценными камнями: Облака, как *рубины*, прошли, как тяжелые красные *льдины*; кучи облачные *льдов*; На фоне неба бледнозолотистом / вдруг облако туманное взошло / и запылало ярким *аметистом*; На башнях дальних облаков Ложились мягко *аметисты*. В "Пепле" их сменяет метафора *косматый свинец облаков*. Сравнение облаков с башнями, повторяющееся в "Золоте в лазури": Закат догорел среди *облачных башен* — ... с туманных *башен*; Бродил по *облачному городу* плывет *многобашенный город*, туманно-далекий, переходит в "Пепел": *Облаков башни* В выси высокие вылил,— Вылил из золота зодчий; Встало облако синими *башнями*; уподобление облаков змеям связывает сборники "Пепел" (Над золотой, вечернею рекой Свивают кольца *облачные змии*) и "Урна": Взлетит воздушный караван Златоголовых *облак-змеев*.

Троп повторяется в стихотворении. Таково сравнение *как барашки* в стихотворении "Весна": Вот плывут облачка, как *барашки* — Облачка, как *барашки*, волнисты. Несколько сравнений, в которые входят слова облака и тучи, не повторяются: в голубом, Как *бисер*, рассыпаны тучи, *облака-скитальцы, облака-фимиамы*; Над ними облак дымовой Ворча, встает, как *дед* косматый.

В то же время в каждом сборнике свое солнце, свой месяц, свое небо. Центральный образ "Золота в лазури" — солнце. Солнце — *щит*: А над морем садится / ускользающий, солнечный *щит*; Горел *щита* червонного остаток; *шар: шар* солнца почил; огромный *шар*, склонясь, горит над нивой / багрянцем роз; солнца *шар* янтарный; то огненным *шаром* / блистать / выплывает / руно / золотое, / искрясь; *диск: Диск* солнца пропал над лесною опушкой, / ребенка лучом искрометным целуя; солнечный *диск; диск* солнца грузно ниспадал; И солнца *диск* почил в огнях; *факел*: светило дневное, Что *факелом* вновь зажжено; *окно*: Солнце — к вечному стремительность. Солнце — вечное *окно* / в золотую ослепительность; *кольцо*: Горячее солнце — *кольцо* золотое — / твой контур, вонзившийся в тучу, погас. / Горячее солнце — *кольцо* золотое — / ушло в неизвестность от нас; И червонное солнца *кольцо*. Совсем иное солнце в сборнике "Пепел": Красное садится, *злое око*. В "Урне" солнце — *блещущий фазан*. Кроме того, солнце — *потир, кубок*: солнце — выбитый светом *потир*, / словно выпитый *кубок* вина; Мой *кубок* сверкающий — Солнце.

Основные образные характеристики неба сконцентрированы в "Золоте в лазури". Часть их переходит в другие сборники: Все тот же раскинулся *свод* / над нами лазурно-безмирный; *небесный свод; свод неба* синь; У *склона* воздушных *небес*; Пожаром *склон неба* объят; И бледный, бледный *неба склон*; Златистый, чистый *неба склон*; Шумит в лучезарности пьяной / вкруг нас *океан золотой*; Ты сказал: "*Океан голубой* / еще с нами, о братья!"; *лазурная пустыня, синяя пустыня, эфирная пустыня*; Уносимся в обитель нашу Эфиром плещущих *степей*; небо голубеет *степью*: неба голубые *степи*; И заластился к нам Голубеющий *бархат эфира*; Черный *бархат* истыкан так щедро / бесконечностью огненных звезд; В объятиях облака спит *Кусок голубого атласа*; Сияло небо *золотой парчою*; Касаток стаи в *бездны лазуревые* мчат; *бездна звездная*; старинная *бездна лазури; лазурные чертоги, воздушные чертоги, сапфирные чертоги*; И над землей, стремительно блистая, Приподнялась *зеркальность золотая* И в пятнах пепла тлела; *небесное стекло*: Проглядные, ясные *глянцы*, Стеклясь, зеленея, звездели; Стеклянно зеленеет *бирюза; эмаль*: Пронизал голубую *эмаль* / огневеющий пурпур снопами; В *небес* темнеющих глядят Мглу ниспадающей *эмали; неба* темная *эмаль; бирюза: неба бирюза*; в *эфире* бледно-*бирюзовом*; в просвете *бирюзовом* Яснеющих небес; Небо... бледно, бледно, бледно *бирюзеет; хрусталь; Хрусталея*, небо зеленеет; *амиант*: Небо — *камень амиант*...— Под *амиантовым* Небом Сгори; Только бледно сияющий круг В *безответности* синей; Простертые, как *сновиденья*, Воскуренные небеса.

Снег — сквозной образ сборника "Урна". Для его обозначения используются по преимуществу слова семантического поля "Ткани": на снежной *бархатной* пустыне; *бархат* хрустящий; нежное *руно*; Укрой меня *плащом* седым, Приемли, *скатерть* ледяная; *ризы* снежные; лег *ризой* снег; *атласный* снег; Ветер *кружева* вьюги плетет; *саван* зимы; *вуали* зимы, а кроме того, слова *сребро: Сребро* метет, и рвет, и гонит Над садом дикая метель; *волна*: А в окна снежная *волна* Атласом вьется над деревней.

Время — одно из центральных понятий поэзии Белого и герой нескольких его стихотворений. Для изображения времени используются традиционные сопоставления с водой: И била времени *волна*; у ног *поток* мгновений; Нас не зальет *волной* свинцовой *Поток* мятущихся времен; Как сон, мелькнет *поток* столетий быстрый; я в свисте временных *потоков*; мертвые *стремнины* В ночь *утопающих* веков; над *ливнем* лет; Как *ливень, потоки* дней; *звуколивные проливы* лет. Эти образы развивает троп: Ты,— незнакомое / Время, Обдай мне лицо / своей *Пеною*! Повторяется сравнение времени с водопадом: Старина, окружившая нас, / *водопадом* летит голубым; И веков струевой *водопад*, / вечно грустной спадая волной, / не замоет к былому возврат, / навсегда засквозив стариной; Наш

серебряный путь / зашумел временным *водопадом*. Используются глагольные метафоры: Века *текут; Текут* века в воздушной вышине; Чредою тягучей / *года протекали*; Мгновеньями *текут* века. Мгновеньями *утонут* в Лете; Крылатое время блаженно *утонет* в лазури; В ночь *утопающих* веков.

Повторяется и традиционное представление о полете времени: *полет* столетий; Ловлю *полет* таинственных годин; *Слетают* бешено в стремнины,— В тьмы безглагольные краи — За годом горькие годины; *полет* минут; А дни *летят, летят*: их нет; За гранями *летящих* дней. Его развивает метафорический эпитет *крылатое время*; сравнение: неслись Времена,— / — Как *летучие мыши* — / летучими Тучами. Стершийся троп — *время идет, бежит* — лежит в основе метафор *бег дней, беги дней, Время плетется* лениво.

Атрибуты, которые по традиции приписывались Паркам, которые прядут нить жизни, Белый приписывает времени: Времени *прялка* Вить Не устанет *нить Веретена* рокового; Пусть за плечами *нити* роковые Столетий старых ткет *веретено*. Время имеет и другие метафорические соответствия: *тьма веков; бездна времени*; Ты — был: и канул в холод, В немую *бездну лет*; Только сохнущие Души — / — В *бездне лет; бездна Безвременья; чаша времен; чаша дней*; Тот же *ветер столетий* плеснул, Отмелькал *ожерельями дней...*; Истают быстрые Года, Как *искры* Золотого *льда; дымка дней*; Закатится время. Промчатся, как *лист* золотистый, / последние в мире, безвременьем скрытые дни.

В стихотворении "Время" в сборнике "Урна" на основе традиционного представления *жизнь — пахота*, как его развитие и конкретизация, возникает образ времени-пахаря. Белый персонифицирует время, наделяя его атрибутами крестьянина и помещая в конкретную обстановку, луг, за которой встает обобщенный образ земного луга: Все тот же топчет дед сутулый Рассыпчатый цветов ковер. Проходит дед стопою лютой. Пройди — но цвет полей не тронь... Идет: на плуг ложится круто Шершавая его ладонь. Постепенно изображение утрачивает свою конкретность и обнажается второй план: Для прозябанья мыслям-зернам! Воскинь секущим острием Над луговым, корнистым дерном Хаоса мрачный чернозем! Косматые склонил седины. Прости же, непопранный луг! Взрезает мягко дерновины Лениво лязгающий плуг. Онучею истопчет хворост И гребни острые кремней.— Время выступает уже не как персонификация, не как персонаж стихотворения, но как абстракция, хотя и тяготеющая к олицетворению: Так лет мимотекущих бремя Несем безропотные мы, Когда железным зубом время Нам взрежет бархат вечной тьмы. В стихотворении "Время" из сборника "Пепел" время, представленное в виде старика, имеет две основные характеристики — косы и полета: С косой воздетой Укрылся в дымы: Летит, покрытый Туманным мохом. Хотя этот образ опирается на разные традиционные представления,

одно из которых графического происхождения: время, как и смерть, изображалось с косой, другое языкового — *летит время*, третье — литературного — *седое время*, он связан и с образностью цикла, как бы вырастая из нее и подытоживая ее развитие. Многократно повторенные слова *коса, косить*, характеризующие время: *Подкосит* ноги Старик и сбросит В овраг глубокий; С *косой* воздетой и т.п.,— отсылают к соответствующим образам, характеризующим смерть в других стихах "Пепла": Те же стаи несытых смертей Над откосами *косами косят*, Над откосами косят людей. Смерть с косой — один из маскарадных персонажей городских стихов. В то же время *коса* — это и предмет деревенского быта: Вдали над косарями Огни зари горят. А косы лезвиями — Горят, поют, свистят.

Время изображено в разных стилистических ключах — бытовом: Много ему, родненькому, лет: Волосы седые, как у тучек, и высоком: Власы в лазури — Как туч седины. Эпитеты, которые характеризуют время-смерть,— *седой, косматый*, имеют опору в эпитетах, сопровождающих разные реалии предметного мира в предшествующих стихотворениях: *седая персть, в седой ковыли*, пылит *дождем седым, косматые дымы*, Плещут *облаком косматым* По *полям седым, Косматый*, далекий *дымок. Косматые* в далях *деревни.* Туманов *косматый поток* и т.п. Так характеристики отдельных понятий и реалий вписываются в образный строй цикла и сборника.

Отвлеченные существительные употребляются и как предмет, и как образ сравнения. Отвлеченное существительное в роли предмета сравнения: *Сомненье*, как *луна*, взошло опять, / и *помысл* злой / стоит, как *тать*,— / Осенней мглой; *Горе* далекою *тучею* бурной / к утру надвинется; Как *тучи, невзгоды* проплыли; И мнится — я этой мечтой / всю *бездну восторга* измерю; И мучительным *ядом* / *сожаленья* отравлена грудь; Вызывал я на бой / ослепленных *заразой неверья*; Не внемлет упорной мольбе, / горит весь *огнем неприязни.*

Отвлеченные существительные как образ сравнения: Как невозвратная *мечта*, / сверкает *золото листа*; Висят далекие *дымки*, Как безглагольные *печали*; Так,— в звуколивные проливы лет Бежит серебряным *воспоминаньем: парус*; простертые, как *сновиденья*, воскуренные *небеса*; Прекрасная *поповна*, Прекрасная, как *сон; Провалы, кручи, гроты* Недвижимы, как *сон; Жизнь* распыляется *сном.*

Повторяющиеся глагольные метафоры сочетаются и с однородными, и с разнородными предметами речи. Например, глагол *кипеть* (и однородные) сочетается с обозначениями растений: ... в тени туч свинцовых *Вскипят кусты*; Вершиной в ночи черной *Вскипайте*, как моря (о березах); *Вскипело* у ног медно-ржавое *просо; Вскипают сосны; Кусты, вскипая*, мне на грудь Хаосом листьев изревутся. Кроме того, он характеризует широкий круг разнородных реалий: Уж и кипнем *закипала степь* зеленая; *Вскипела равнина; Кипит сугроб*; Свеваясь

пылью в зеркало бассейна *Кипит*, клокочет *кружево фонтана*; И темный, темный, темный *ток* окрест Омоет грудь, *вскипая* пеной звезд; Пусть грудой золотых каменьев *Вскипит* железный мой *камин; Кипя*, слетают Потоком мои *седины*; Когда дневных *лучей* Слезящий *ток*, червленый, Клоня кленовый лист, По купам *прокипит; Прокипев, хрустали* золотые Разбежались от пляшущих весел; Пусть ризы снежные в ночи *Вскипят*, взлетят, как брошусь в ночь я.

В стихах Белого традиционные тропы сочетаются с новыми, необычными. На одном полюсе такие метафоры, как *зеркало воды, серп, рог месяца, пустыня неба, ковер луга, слезы — жемчуг, время — вода, струны души*, на другом — синэстетические сочетания, получившие распространение в литературе начала XX в.: Всклубился дымом *черный грохот*; Браунинг *Красным хохотом* Разрывается в воздух; Слышу — желтые *хохоты* рыси; Неисчисляемые Орбиты *серебряного* прискорбия...; Ваши молитвы — *Малиновые* мелодии; Из *фиолетовых* Там — расстояний; *Черней*, упорней гром в валторне и т.п.

Белый не только не избегает формул, но, напротив, возвращается к ним: *снеговый серп, кровавый серп, Серп луны* был и снежен, и тонок; О ночь, молю,— Да бледный *серп* заблещет...; Чуть прозиявший белый *серп* Летит лазурною пустыней; Да меркнет *серп* умерший, Висящий в облачках; Едва *серпом* юнели небеса; Восходит *серп*, как острый нож; Он — / — Бодался — / С *серпом Полумесяца.*

Помимо традиционных предметов речи и образов сравнения в стихи Белого включены и необычные реалии, и необычные образы сравнения: Провеял кризис философий, Как некий *гейзер снеговой*; Докучное, как *бор-машина*, Сплошное, мировое все,— Шипит, как лопнувшая *шина*, Жужжит, как злое колесо.

* * *

Хотя Белый пользуется всеми возможными тропами, основанными на сравнении, некоторые он предпочитает другим. Именительный сравнения у него редкая конструкция: караван... *облак-змеев, облака-скитальцы, мысли-зеленя, день-малютка, бородан-туман.* Более частая конструкция — слово в прямом значении, которое сопровождает метафорическая перифраза: Струились завитки кудрей — // *вина каскады* // *пеннозолотые*; Подули зефиры — / воздушный *аккорд* Эоловой арфы; Мой посох *Во слезах* — Во серебряных росах; По сорным косогорам Течет ручей,— *Замерзнувшая ртуть...*; Тень, *тихий чернодум,* выходит Из угла, Забродит Мороком ответов. Метафорическая перифраза сопровождает не слово в прямом значении, а метафору: *Пламень уст* — багряных *маков* — Оттеняет бледность щек. Перифраза представляет собой метафору-сравнение: Нет, не мысли — *иглы молний* — Возжигаешь в мозг

врага. Кроме того, Белый пользуется конструкцией тождества, иначе — предикативной метафорой: *Наши души зеркала*, // отражающие золото; *Жизнь — бирюзовою волною Разбрызганная глубина.*

Важную роль играют в стихах А.Белого метафоры-загадки, которые привносят в текст эффект неопределенности: Ласковый, розово-матовый Вечер. В небо вознесся агатовый Блещущий *глетчер*; Исступленно сухая гречиха Мечет под ноги яркий *огонь*. Как метафоры-загадки используются названия драгоценных камней и металлов: *Бирюза, бирюза* заливает окрестность; *Серебро, серебро* / омывает струей нас звенящей; Прокурит над дальним курганом Тяжелого *олова слой*; Я в полях надышался *свинцами*; В высь стреляют *бриллиантом* Там церквей кресты; А небо — камень амиант — Бросает первый *бриллиант*; А лампа бросит в занавески Свои литые *янтари.*

Значение слова в метафорах-загадках изменчиво. Например, в стихотворении "Предание" слово *берилл* в одном случае обозначает солнечный свет, в другом — слезы: Диск солнца грузно ниспадал, / меж тем как плакала сибилла. / Средь изумрудов мягко стлал / столбы червонные берилла; По беломраморным щекам / струились крупные бериллы.

В основе некоторых метафор-загадок лежат традиционные формулы. Превращение метафоры-сравнения в метафору-загадку — способ обновления формул: И смеясь, росяные цветы я В бирюзовое зеркало бросил; Огромное *стекло* / в оправе изумрудной / разбито вдребезги под силой ветра чудной; Глядясь в дрожащее *стекло*, / качался лебедь сонный, белый.

Одни и те же синтаксические модели заполняются не просто разным лексическим материалом, но по-разному распределенными словами в прямом значении и метафорами.

Атрибутивная конструкция может содержать слова в прямом значении, метафорический эпитет при существительном в прямом значении, метафору-сравнение, в которой прилагательное указывает на предмет речи, метафору-загадку в сочетании с метафорическим эпитетом. В стихах А.Белого в атрибутивной конструкции прилагательное имеет метафорический характер. Часть метафорических эпитетов преобразуется в сравнение: Я брожу Средь *иглистых чертополохов, хрустальные дожди, сапфировая синь, бирюзовые взоры, перловая роса, ковровый свет, атласный снег, шелковый огонь, темноты бархатные, березка кружевная, месяц млечный, снеговое чело.* Другой тип метафорических эпитетов основан на том, что характеристики человека приписывают предмету, явлению, понятию: *застенчивая весна, задумчивый киот, сонные волны, белобокие дома, слепое оконце.*

Хотя метафора-сравнение облекается в стихах А.Белого и в генитивную, и в атрибутивную конструкцию, на первом месте стоит именно атрибутивная. Прилагательным передается пред-

мет речи, существительное же представляет собой метафору: *леденистое стекло, травные атласы, туча льдяных игол, лучевые копья, кометный меч, пурговый конь, ризы снежные, снежная волна, скатерть ледяная, поток снеговой, осколок месячный, закатные янтари, полог мглистый, дымная вуаль, туманные сети.* Поскольку прилагательное в некоторых случаях включено в метафору-сравнение и содержит указание на предмет речи, некоторые конструкции — перечисления только по видимости. В строках *на снежной, бархатной пустыне* предмет речи — *снежная пустыня, снег, а бархатная* — определение к нему.

Атрибутивная конструкция представляет собой метафору-загадку: Когда пойду в ночную ярь, Чтоб кануть в *бархате хрустящем.* В метафорах Над *морскими сапфирами* рыбьим хвостом / старец старый трясет, грозовой и сердитый; *звездная пелена, небесные руны, вечеровая багряница, подвенечная паутина* — прилагательное имеет прямое значение, но оно не обозначает реалию, а содержит указание на область ее существования, на то, к чему она имеет отношение.

Одно и то же сочетание может быть и метафорой-сравнением, и метафорой-загадкой, в зависимости от того, как в нем распределены прямое и непрямое обозначения. В строках: И после — улицам московским Не доверяя в ноябре, Томились в снежном серебре — *снежное серебро — снег.* В строках: Я помню в снежном серебре Стыдливо дрогнувшие плечи. В марсельских белых кружевах Вы замечтались у портьеры ("Воспоминание") *снежное серебро — кружева.*

Метафору-загадку осложняет метафорический эпитет: Ей под ноги луна *Атласную лилею* Бросает из окна; Пусть за стеною, в дымке блеклой, Сухой, сухой, сухой мороз,— Слетит веселый рой на стекла *Алмазных*, блещущих *стрекоз*; На каланче в туманной мгле Взвивается *звезда рубинная*; Вот яростно с крыши железной / *рукав серебристый* взметнулся. Метафора-загадка сочетается с двумя метафорическими эпитетами: Там вечером,— И нем, и строг — Вставал над крышами пустыми *Коралловый, кровавый рог* В лазуревом, но душном дыме.

Если в предложении две атрибутивные конструкции, то распределение прямого и переносного может быть таким: обе атрибутивные конструкции имеют прямое значение: Задымят *сырые росы* Над *сырой травой*; В поля моей *скудной* земли, В просторы *голодных* губерний; Но топчет *истрепанный* лапоть Упорнее *жидкую* грязь; в одном из сочетаний оба слова в прямом значении, в другом содержится метафорический эпитет: ... грызя *золотую солому*, / *духовный* цитируя *стих*; Тому, кто пил из *кубка огневого*, Не избежать *безмолвия ночного*; С *гвоздик* / *малиновых*, / с *бледнорозовых* / *кашек* — / ты *рубиновых* / гонишь / *букашек*; Вон там: — из *серебряной лужи* Пьет воду *взлохмаченный грач*; В моей руке *бокал хру-*

стальный Играет *пеной кружевной; Сердитая* черная *туча. Тревожная мысль* о былом. Оба атрибутивных сочетания содержат метафорические эпитеты: *Тучек янтарных гряда золотая.* Одно из сочетаний включает метафорический эпитет, другое представляет собой именную метафору и прилагательное в прямом значении: По *беломраморным щекам* / струились *крупные бериллы.* Одно из сочетаний имеет прямое значение, в другом прилагательным обозначен предмет речи, существительным — его метафорическое соответствие: В *небесное стекло* / с размаху свой пустил *железный молот.* Белый не только не стремится отделить этот тип метафор от других, но, напротив, пользуется формальным совпадением конструкций с разной семантикой.

В стихах А.Белого не только уподобляются друг другу разные по распределению прямых и непрямых слов конструкции, но и одно и то же содержание передается разными средствами. Наряду с атрибутивными сочетаниями Белый использует так называемое "отвлечение эпитета" (Жирмунский 1928, 41), в котором место прилагательного занимает существительное и признак приобретает большую самостоятельность. Такие конструкции могут содержать не только слова в прямых значениях: *шелк одежд*; И плывет *серебро катафалка*; И в *рдяность* шелковистых *риз* Обвился и закрылся маской; Мне проблистала *бледность дня; Пролеток* черных *быстротечность*, но и метафоры: *шелк ресниц, шелк теней, золото листа.* Кроме того, для стихов А.Белого характерно варьирование формы тропа, о чем речь пойдет ниже.

Некоторые реалии в стихах А.Белого характеризуют два или несколько тропов. Сложный троп образуют две перифразы: День — *жемчуг матовый — слеза* — Течет с восхода до заката, два сравнения, которые характеризуют предмет речи с разных точек зрения: облака, *как рубины*, прошли, / *как* тяжелые, красные *льдины*; Нет, лучше не кричать, не трогать То бездыханное жерло: Оно черно, *как кокс, как деготь...; Как* веющие, тающие *маки*, Мелькающие мне,— *Как бабочки*, сияющие знаки Летят на грудь ко мне; *Точно сон* из забвенья, *Точно хитон* Фиолетовый — / — Флейты — / В день Трепетный Пение. Сочетаются перифраза и сравнение: О тень моя: о *тихий братец*, У ног ты — вот, *как* черный *кот*; перифраза и два сравнения: рассудок, *свинорылый комик* ... прячет голову, *как страус*, Отскочит в сторону, *как пес.*

Разнотипные тропы взаимодействуют друг с другом. Совмещение тропов в стихах Белого имеет множество проявлений. Сочетания разного характера осложняет метонимия признака. Метонимия признака сочетается со словом в прямом значении: вся *черная* ее *семья* — о ласточке; Броня из крепких *льдин.* Их *хрупкий, хрупкий* хруст; с *бокалом пенистым рейнвейна*, с метафорой: *косматый свинец* облаков; *зеленая россыпь огней; злые горсти мух; клиник белый рой*; Над нами *глаз лазоревая*

сила. Метонимия признака осложняет метафорическую перифразу: *золотое, злое ожерелье* (о змее), сравнение: И легкий шелк одежд За ней летел *багряной тучей*; Огонек заползал *синей, жгучей пчелкою*.

Разные типы тропов осложняет метафора. Метафору сопровождает метафорический эпитет. Это может быть метафора-сравнение: *кровавая лента зари;* метафора-загадка: *янтарные копья заката; "Алмазный напиток"*.

В сравнительном обороте предмет сравнения выражен метафорой: Как ливень, *потоки дней*; А в окна *снежная волна* Атласом вьется над деревней; Восходит *серп*, как острый нож; Как в ужасе застывшая зарница, / *луны* осенней *багряница*; над рестораном *сноп ракет* Взвивается струею тонкой.

Метафорой выражен образ сравнения: Всклубились прошлые годины Там *куполами облаков*. И предмет и образ сравнения выражены метафорой: И возникают *беги дней*, Существований перемены, Как *брызги* бешеных *огней* В водоворотах белой пены.

Метафору в роли предмета сравнения сопровождает метафорический эпитет, в результате этого сопрягаются три разнотипных образа: И в небе бледный и *двурогий*, Едва замытый синью *лед Серпом* и хрупким и родимым Глядится в даль иных краев.

Предмет сравнения, выраженный словом в прямом значении, осложнен метафорическим эпитетом, образ сравнения представляет собой сгусток разнонаправленных метафор. Метафорой выражено и основание для сравнения: А из камина *Стреляет шелковый огонь Струею жалящей рубина*.

Целое обозначено словом в прямом значении, часть — метафорой: Мельница с поля *Руки* безумные вскинула; Колючий, колючий татарник Протреплет *рукой* ледяной; Печей раскаленный *зевы*; Злая *пасть* орудий; Пусть дробят приовражные *ребра* Мою черную, легкую тень; Из / Блещущих / Травинок, / Из росянистых пней,— / Небесною *коронкой* / Цветок / Смеется / Ей.

Глагольная метафора имеет одиночный характер и сочетается со словом в прямом значении: И в предутренний час / *запылали* пророчества снова; Разбитое пьянино *Оскалилось* — вон там; Осинка *лепечет*. Глагольная метафора сочетается с метафорой-сравнением: *Шар солнца почил; Летают фейерверки фраз* Гортанной, плачущею гаммой; И *подъемлет* тонкий месяц *Неба бирюза*, с метафорой-загадкой: На западе *горит* / *смарагд бледнозеленый; Моргнули* на туче летучей, Текуче блеснув, *бриллианты*.

В сочетании именной и глагольной метафор глагол согласован со словом в прямом значении: Но в звезд разметанный алмаз С тобой *вперил* твой верный филин Огонь жестоких, желтых *глаз*; Луч денницы *гасит* иглы *звезд*.

Глагольная метафора не согласуется с именной и вызывает дополнительную ассоциацию: Черный бархат *истыкан* так щед-

ро / бесконечностью огненных звезд; Черный бархат, *усеянный* щедро / миллионами огненных звезд.

Глагольная метафора согласована с образом сравнения или перифразой. Глагол обращен к разным существительным и совмещает в себе прямое и непрямое значение: Пламенем желтым сквозь ветви магнолий / ярко *пылает* священный обет.

Прилагательное в прямом значении сочетается с метафорическими эпитетами разных типов: Туда грозит моя рука, Сухая, *мертвая... паучья*; душистым, *янтарным* вином; в весеннем, *мертвенном* тумане; *ласковый*, розовоматовый вечер; *Крылатый*, легкий челн, тенью *бархатной* и черной; над далью нив вознесся златосветный *янтарный* луч; Старик лихой, старик *пурговый; золотоокие*, долгие ночи; из-под *атласных*, темных вежд; белые, *атласные* сугробы.

По этому же принципу объединяются однородные сказуемые: Согбенный викинг встал над скатами, Над темным бором, *Горел* сияющими латами И *спорил* с Тором; Внимаешь с тоской, / обвеянный жизнию давней, / как *шепчется* ветер с листвой, как *хлопает* сорванной ставней; Но *подошла*, но *обожгла* Лобзаньем пламенно-текучим; Золотея, эфир *просветится* И в восторге *сгорит; Гремит* и *плачет* колесо; *Искусает* едкий щелок, *Смоет* кровь и пыль; Отблеск зарницы лилово-пурпурной / *вспыхнет* на небе и грустно *заснет*. В перечислительный ряд включено три разнотипных сказуемых: Яркие стяги *свиваются, плещутся, пляшут*. Глагольная метафора распространяется именной: Подул зефир, надулся парус, помчался челн и за собой / *рассыпал огненный стеклярус*; Не внемлет упорной мольбе, Горит весь огнем неприязни.

Однородные члены представляют собой метафоры, основанные на разных смысловых признаках: *пылит и плачется*: расплачется пурга; Ручек матовый мрамор муаром *Задымишь, запылишь*; Но мгла легла *суровая, свинцовая* — легла; средь *медвяных*, средь *медовых*, средь *шелковых* трав; В *алмазах, в огне, в янтаре* Кресты колоколен; В *поток* быстротекущей *жизни, В житейский* грозовой *туман; золотых, лучезарных* дерев; *золотой янтареющий* час; Месяц *серебряный, юный* Поднимается ("Похороны").

В конструкциях с деепричастным оборотом сказуемое передано глаголом в прямом значении, деепричастие — метафорой: И лист за листом, / *тоскуя* о неге вчерашней, *Кружится* под тусклым окном / разрушенной башни; Диск солнца *пропал* над лесною опушкой, / ребенка лучом искрометным *целуя; Никнет, споря*, ряд седых берез; Извивы лапчатого пламени, / *танцуя*, / *блещут*. И,напротив, глагол-сказуемое представляет собой метафору, деепричастие — слово в прямом значении: И на фарфоровые плечи, *Переливаясь, бросят взгляд* — Все электрические свечи; *Блестя, запели* воды...; Ты кисейным, заоблачным мифом *Пропылишь* мне на грудь кружевами, *Изгибаясь* стеклярусным лифом; Над углями *склонясь, горишь* Ты

жарким, ярким, дымным пылом. Кроме того, глагол-сказуемое и деепричастие выражаются метафорой: Кусты, *вскипая*, мне на грудь Хаосом листьев *изревутся*.

Опорное слово тропа согласуется со своим ближайшим контекстным окружением. Оно обусловлено сочетаемостью метафоры или образа сравнения. Именная метафора сочетается с глагольной: Вдали над косарями *Огни зари горят*; Над крышею *пурговый конь*, Железом громыхая, *скачет; Взойди, звезда воспоминанья; Блести, звезда* моя, из дали.

С глагольной метафорой сочетается опорное слово перифразы: Лишь песня, *ласточка* Господня, Горюче *взвизгнула* в окно; Ты, сердце,— неумолчный *стриж* — Кого зовешь, о чем *визжишь*?; Так мысли, легкие *стрекозы, Летят* над небом, стрекоча; сравнения: Как *овцы*, пленные планеты, Все *бродят* в орбитах пустых.

Глагольная метафора может сочетаться с глагольных распространителем, который содержит метафору этой же семантики: В *волнах* фиолетово-мглистых / луна золотая *плывет*; ... *Горит* весь *огнем* неприязни.

А.Белый тяготеет к развертыванию тропов, в результате чего возникают построения разной степени сложности. Центральная метафора развертывается через несколько частных: Пусть я *паук* в пыли библиотек: Я просвещенный, книжный человек. Людей, как *мух*, в *сплетенья* слов ловлю: Встаю чуть свет: читаю, ем и сплю; "*Крылатая* душа" — Вот вешним щебетом она В голубизну *перепорхнула*.

Контекстное окружение тропа реализует сочетаемость обеих составных частей тропа. Слово в прямом значении приобретает характеристику, свойственную метафорическому соответствию, и, напротив, метафорическое соответствие приобретает характеристику слова в прямом значении: Там солнце — *блещущий фазан — Слетит*, пурпурный *хвост* развеяв; ср.: *солнце — блещущее, фазан — слетит, хвост; Взвизгни* ж, Сердце Мое, Дикий *Вырванный Стриж* (ср. *вырванное сердце, взвизгни — стриж*), Стой — ты, как *конь, заржавший* стих — Как *конь, задравший хвост* строками — Будь прост, четырехстопен, тих: Не *топай* в уши мне веками.

Помимо развертывания тропа у Белого встречается и реализация тропа, при которой исходная ситуация, содержащая троп, превращена в реальную. Так строится стихотворение "В *небесное стекло...*". Первая его строфа содержит троп: В небесное стекло / с размаху свой пустил железный молот... И молот грянул тяжело. Казалось мне — *небесный свод расколот*. В следующей строфе место кажимости занимает реальность. Развеществленное слово тропа возвращает себе первоначальную вещественность: И я стоял, / как вольный сокол. / Беспечно хохотал / *среди осыпавшихся стекол*.

В сложных образах объединяются два или несколько разнотипных тропов: *светозарные волны*, искрясь, *зажигают* кресты

колоколен; над рестораном *сноп ракет Взвивается струею* тонкой; ... из камина *Стреляет шелковый огонь Струею жалящей рубина; Отцветших, отгоревших* дней / Осталась *песня недопета; Стеклянно* зеленеет *бирюза.*

Глагольная метафора не согласуется ни с именной метафорой, ни со словом в прямом значении: *Пылит кисей* кисейный *дым*; Уже с небесной высоты *Слезятся* в вечер *лазулиты*; Как из развернутых портьер *Лизнул* нас *сноп* кровавых *зарев.* Рассогласованность существует между признаком сравнения и его предметом и образом: *Воздушность мчалась тканью* вечнопьяной.

Не менее характерно для Белого отсутствие согласования между частями сложного образа, объединяющих слова, принадлежащие к разным семантическим полям. Контекстное окружение метафоры или сравнения сориентировано на сочетаемость слова в прямом значении: По беломраморным щекам *Струились* крупные *бериллы*; Но я *внимаю серебру* Заклокотавших колоколен; Красное садится, злое око; Костров каленые столбы Взовьются в кубовые сини Из-за редеющей толпы; *Стрекозы*, рдеющие в иней, Метаясь, *гаснут* всем, что есть; *Блистайте*, небесные *руны*; И запад *гас*, как полосатый *Тигр*, Заоблачные лапы Распластавший.

В стихах А.Белого по-разному — словом в прямом значении или метафорой — выражены разные члены предложения. Субъект действия слово в прямом значении, место — метафора-сравнение: *Закат* догорел среди *облачных башен; Над бархатами* свежих *борозд* Да всходит *свежесть зеленей*; Но *в море золотого льда* Падет бесследно *солнце* злое.

Субъект действия выражен метафорой-сравнением, место — словом в прямом значении: А *над морем* садится / ускользающий *солнечный щит*; Пусть *в окнах шмели искряные* Проносятся в красных роях; В *пространство* бежит-убегает Далекая *лента шоссе*; Там... *над домами...* далеко / узкая *лента зари*; субъект действия — метафора-загадка, место — слово в прямом значении: У *склона воздушных небес* // протянута *шкура гепарда; В бассейны ленты серебра* Бросали мраморные морды; Опять золотое *вино* // На *склоне небес* потухает; Живой *хрусталь в пруду*; субъект и место — метафора-загадка: Над головой *снеговый серп* Повис, грустя, в *пустыне синей*; Одна гляжу, как вешний *серп* Летит, блестит в *пустыне синей*; Чуть прозиявший белый *серп* Летит *лазурною пустыней*; субъект — метафора-загадка, место — метафора-сравнение: На *мраморе ланит* / пунцовые *пионы; На башнях* дальних *облаков* // ложились мягко *аметисты*; и субъект и место — метафора-сравнение: Встали *груди утесов* / средь трепещущей *солнечной ткани*; субъект действия и место — метафоры, приписывающие свойства одного предмета другому: Глухие *стоны урагана* Упали в *пасти пропастей.*

Субъект действия передан словом в прямом значении, объект метафорой: *Серебро* летит, и рвет, и гонит Над садом дикая *метель*; И сеет *перлы* хладная *роса*; ... помчался *челн* и за собой / рассыпал *огненный стеклярус*; холодные *глаза* — лазури,— Льют матовые *жемчуга*; Как ночи темь взошла, Так *ночи темь* свой *кубок* пролила ...; Над жнивою тогда *лазурь* Опустит *облачные веки*; Все тот же топчет *дед* сутулый Рассыпчатый *цветов ковер*.

Субъект действия передан метафорой, объект — словом в прямом значении: Там тяжкий *месяца коралл* Зловещий *вечер* к долам клонит; Сковали матовую *шею Браслеты* солнечных *огней*.

Субъект действия передан словом в прямом значении, прямой и косвенный объекты — метафорой: *Алмазом* полуночным *вечность* Свой темный *бархат* изоткет.

Подлежащее одной из частей сложного предложения выражено словом в прямом значении, другой — метафорой: С листа на лист в окошке прыснет, Переливаясь, *бриллиант*... В моих руках бессильно виснет Тяжеловесный *фолиант*.

Сказуемое одной из частей сложного предложения выражено метафорой, остальные главные члены — словами в прямом значении: *Звенят* их браслеты, *горят* их сережки; Я все узнал. На скате ждал. Внимал: и *всхлипнула* осинка; Едва Она Сломала Высокий стебелек, "О Королевна, Вспомни",— *Пролепетал* Цветок.

Сочетание и взаимодействие по-разному организованных отрезков текста обусловливает сложный и изменчивый характер текстов Белого.

В поэзии Белого нашли применение многие приемы, характерные для поэзии начала XX в. вообще и для поэзии символистов, в частности. Они прежде всего представляют собой формы выражения принципа неполной определенности. Этот принцип считается одной из существенных особенностей поэтического языка вообще и языка поэзии XX в. в особенности (Ковтунова 1990, 9). О неполной определенности как свойстве символического произведения в конце XIX — начале XX в. размышлял Брюсов (Гиндин 1993, 87-116). А.Белый писал о неопределенности как свойстве поэтической речи в статье "Магия слова": "Поэтическая речь и есть речь в собственном смысле; великое значение ее в том, что она ничего не доказывает словами; слова группируются здесь так, что совокупность их дает образ; логическое значение этого образа неопределенно; зрительная наглядность неопределенна также. Мы должны сами наполнить живую речь познанием и творчеством" (Символизм, 433).

Эффект неопределенности создают субстантивированные прилагательные, неопределенные местоимения и наречия, личные местоимения, не соотнесенные с существительными, неполные предложения, безличные и неопределенно-личные предложения, придающие субъекту речи неопределенность и т.п.

Помимо синтаксической неопределенности для Белого характерна семантическая неопределенность. Она создается густой концентрацией тропов, в частности, метафор-загадок, использованием необычных сочетаний.

В поэзии Белого сочетаются прямо противоположные тенденции — абстрагирование и конкретизация, дискретность и связность, симметричность и асимметричность, нормативность и ненормативность, новизна и традиционность.

ПОВТОРЫ И ЛЕЙТМОТИВЫ

Как писал Белый, "лирическое стихотворение, взятое со стороны формы, являет собою замкнутое и сложное, как мир, целое" ("Символизм", 399).

Для текстов Белого характерно удвоение обозначений определенных реалий. Прямое обозначение предмета сменяется метафорическим обозначением этого же предмета: Все тот же раскинулся *свод* над нами лазурно-безмирный — Опять золотое вино // на склоне *небес* потухает ("Все тот же..."); Пронизал голубую *эмаль* // огневеющий пурпур снопами — В чистом *небе* так ясно, так ясно ("Звон вечерний гудит..."); На *небесах* восторженно пылало // все в золоте лиловом и багряном — Смеялись нам *лазурные чертоги*, Озарены пурпуровым огнем ("Разлука"); Глядясь в дрожащее *стекло*, Качался лебедь сонный, белый — Плясали бешено на *влаге*,— // на хризолитовых *струях* // молниеносные зигзаги ("Преданье"). Переход от прямого обозначения к метафорическому используется и в стихах от лица подставного рассказчика: И всадил я ножик вострый В грудь по рукоять — Как его *стальным* я *зубом* Просадил насквозь ("Убийство").

Между прямым и метафорическим обозначением сохраняется связь, если существительному в прямом значении соответствует прилагательное при метафорическом обозначении. Метафора распадается на две части — метафорическая часть и слово в прямом значении. Прямое обозначение связано с метафорой словообразовательным повтором: А над морем садится ускользающий, *солнечный щит* — *Солнце* село ("Золотое руно"); ветерок Стелет травные атласы — Задымят сырые росы Над сырой *травой* ("Стар"), Так Взбрызни Же В Очи *Водою забвения*!; Взбрызни В очи — / — *Забвение*! ("Маленький балаган на маленькой планете "Земля").

Для стихов Белого характерны разные типы повторов. В некоторых стихотворениях одно и то же слово используется в двух ролях: оно называет реалию, оно же в других условиях представляет собой опорное слово тропа. Образ сравнения отталкивается от соответствующей реалии. Например, в стихотворении "Вечность": Безмирно-бледная, увитая хитоном воздушно-черным, с головой поникшей / и с *урной* на плечах —

С душой больной над *жизнию* разбитой — над старой, опрокинутою *урной* — Она стоит у пропасти туманной. В стихотворении "Калека" сначала речь идет о пауке: И плещется там мотылек На кружевных, сребристых блестках В косматых лапах *паука*, затем слово *паук* становится характеристикой человека: ... в мраке неживом, ночном Над старым *мужем* — *пауком* — Там плакала в опочивальне. Реалия предваряет троп в стихотворении "Шут": *Бубенчики* запели: "Забудь, Забудь, Забудь!" — Разбейся же,— / — О *сердце*! Трескучий *бубенец*... И,напротив, троп предваряет реалию: *Река, что время*: / летит — кружится... Мой челн сквозь *время*, / сквозь мир помчится.

Обозначение реалии и троп представляют собой не повторящиеся, а однокоренные слова: В небе свет предвечерних *огней*. Чувства снова, как прежде, *огнисты*. Так же соотносятся существительное и прилагательное в стихотворении "В Летнем саду": Над лошадиною спиной Оголена в *кисейной пене*,— Проносится — ко мне, за мной! ... Осанистый лакей С шампанским пробежал пьянящим. И *пенистый бокал* поднес, в стихотворении "Зима": Ломает хрупкие подвески Ледяных, звонких *хрусталей* — В моей руке бокал *хрустальный* Играет пеной кружевной.

Троп связан с реалией и по-другому. Между тропом и реалией существуют отношения рода — вида: между *ландышей я* / зазиявший кровавый *цветок*; разных видов, подчиненных одному родовому обозначению: Над морем крики *чаек* раздавались. ... Мелькал *корабль, Как лебедь* белый, крылья распластавший...; целого — части: Веселый искрометный *лед*. Но сердце — *ледянистый* слиток. Соотнесенные слова связаны смежностью: Чирикнула *птица*. В *порыве бескрылом* девица / грустила о милом.

В более сложных случаях троп связан не с определенным словом стихотворения, а с его темой или ситуацией. С темой, ситуацией связан весь образный строй стихотворения. В стихотворении "Ссора" цепь однотипных образов начинается с обозначения реалии — угли: Над *углями* склонясь, *горишь* Ты *жарким, ярким, дымным* пылом ... Устами *жгла* давно ли ты До боли мне уста, до боли ... В тенях за *пламенной* чертою.

Второй тип повторов в тексте — два тропа с одним и тем же опорным словом. Слово или однокоренные слова повторяются в небольшом фрагменте текста, так что одно как бы перетекает в другое: Ты, *колокольчик* белый,— день! Ты, *колокольчик* синий,— ночи! Соотнесенные тропы имеют дистантное расположение: Над головой *снеговый* серп Повис, грустя, в пустыне синей — *Как снег* бледна, меж тонких верб, *Одна сижу* ("Весенняя грусть"), *Полог — дым* росянистых полян — *Дымным дымом* от вас *пронесусь* ("Полевой пророк"), Песчанистою *пылью слов* Часами прядает ученый — В потоке солнечных *пылинок* ("Премудрость"), *Лучевые копья* предзакатные — На

сухие *стебли* узловатые, *Как на копья* острые, паду ("Жизнь"), Кроет *крыло* серафимов Пламенно очи мои — Бегом развернутых *крылий* Стала *крылатая* кровь ("Асе") и т.п.

Соотнесенные тропы связывают синонимические отношения, отношения рода — вида: *лучей* наточенные *копья* — *иглы света* ("Отчаяние"), Над крышею *пурговый конь* Пронесся в ночь — А два крыла в углу тенистом *Из углей* красный, ярый *зверь* Развеял в свете шелковистом ("Зима"), части — целого: Колючий, колючий кустарник / протреплет *рукой* ледяной — Шлагбаум свой *палец* Приподнял в холодную высь ("Бегство"). Одну из именных метафор в таких построениях развивает глагольная метафора: У окна вскипают *волны* / разлетевшихся *портьер* — *Плещут струи* красной *тальмы* ("Праздник"), Легких воздухов крутят / легкие *моря* — Это я *плесну волной* Ветра в голубом ("Все забыл..."). Опорные слова перекликающихся тропов представляют собой разные видовые обозначения, восходящие к одному родовому. Некоторые стихотворения содержат не отдельные перекликающиеся слова, а фрагменты образных полей.

Связи, существующие в тексте, повторяются и как межтекстовые. А.Белый осознавал свои стихи как некое единство. Предваряя сборник стихов "Урна", он писал: "Озаглавливая свою первую книгу стихов "Золото в лазури", я вовсе не соединял с этой юношеской, во многом несовершенной книгой того символического смысла, который носит ее заглавие: лазурь — символ высоких посвящений. Золотой треугольник — атрибут Хирама, строителя Соломонова храма ... Мир, до срока постигнутый в золоте и лазури, бросает в пропасть того, кто его так постигает, минуя оккультный путь: мир сгорает, рассыпаясь Пеплом; вместе с ним сгорает и постигающий, чтобы восстать из мертвых для деятельного пути.

"Пепел" — книга самосожжения и смерти; но сама смерть есть только завеса, закрывающая горизонты дальнего, чтоб найти их в ближнем.

В "Урне" я собираю свой собственный пепел, чтобы он не заслонял света моему живому "я". Мертвое "я" заключаю в "Урну", и другое, живое "я" пробуждается во мне к истинному. Еще "Золото в лазури" далеко от меня... в будущем. Закатная лазурь запятнана прахом и дымом; и только ночная синева омывает росами прах... К утру, быть может, лазурь очистится" ("Стихотворения и поэмы", 224).

Такое понимание собственного творчества определило лейтмотивный характер стихов Белого, который создается повторами разных типов. Разные предметы речи и планы изображения связывают сквозные слова и мотивы, в результате чего возникают разнообразные переклички в стихотворении, в цикле, в сборнике, в разных сборниках.

Стихотворения соотносятся при помощи уже рассмотренных типов связи, характерных для структуры стихотворения. Слово, которое в одном стихотворении имеет прямое значение, в другом стихотворении представляет собой опорное слово тропа. Так соотносятся соседние стихотворения. В стихотворении "Мой друг" слово *нетопырь* включено в сравнение как его образ: Он, кутаясь в свой черный плащ, Шагает темным силуэтом; Тряхнет плащом, *как нетопырь*, Взмахнувший черными крылами. В стихотворении "Ночью на кладбище" оно обозначает реалию: В колеблющемся серебре Бесшумное возникновенье Взлетающих *нетопырей*. В одном стихотворении могут быть два тропа с одним и тем же опорным словом: Но синим, синим льдом Твои глаза *зеркалят* душу — Заутра твой уснувший друг Не тронется *зеркальным* телом ("Я это знал"). В другом — это же слово в прямом значении: Из *зеркала*, грустя, отображенье... Из зеркала кивает на меня ("Весна").

Подобные связи существуют и между стихотворениями цикла, сборника, всего творчества. Когда в "Первом свидании" Белый пишет: Лишь песня, *ласточка Господня*,— / горюче взвизгнула в окно, он как бы вспоминает о более ранних стихах "Золота в лазури": С тревожным визгом Ласточки, купаясь, в эфире тонут бледнобирюзовом ... Две ласточки с любовным трепетаньем / уселися к Спасителю на плечи. / И Он сказал: "Летите с щебетаньем / в страну гробов — весенние предтечи" ("Старинный друг").

Переход от реалий к тропу связывает стихотворения "Золота в лазури" и стихотворение "Все забыл" в сборнике "Пепел". Центральные образы "Золота в лазури" — заря и закат — источник тропов: *Мы — сияющий закат*, Взвеянный с земли; *Я*,как ты,— *заря*.

Соотнесенные тропы в разных стихотворениях связаны отношениями рода — вида: Взвизгни ж, *Сердце* Мое,— Дикий Вырванный *Стриж*; И *сердце* — обезумевшая *птица* — В немой мольбе Пусть из груди разорванной темницы — Летит к тебе; *Сердце*, ты — *птенчик*.

Связующее звено между текстами — повтор эпитета. Из стихотворения в стихотворение "Золота в лазури" переходит эпитет *золотой*. Один из источников этого эпитета — миф о золотом руне: Золотое, старинное счастье — золотое руно. Эпитет характеризует космический мир: в золотистой дали, горизонт золотой, восток золотой, золотые пространства, золотые поля, золотеющий мир. Метафорические обозначения неба, солнца, солнечного света, заката сочетаются с эпитетом *золотой*: В небе гас золотистый пожар; от солнца золотые дрожат языки, золотая ослепительность, океан золотой, золотое вино, Солнце — кольцо золотое; огонь небесно-золотой; мир природы: ветви золотых лучезарных деревь; листва золотая; лист золотистый; золото листа. Прилагательное имеет и прямое

значение: золотая корона, трон золотой, сосуды золотые, золотая труба.

Эпитет *золотой* сопровождает другие, земные реалии: Трубы гремят на бульваре, *Пыль золотая* летит ("Свидание"), *Золотой* мой *фонарь* / зажигает лучом ваши окна ("Безумец"), Грызя *золотую солому* ("Забота").

Сконцентрированный в "Золоте в лазури", эпитет переходит и в другие сборникки, где имеет свою судьбу. В сборнике "Пепел" эпитет *золотой* уступает ведущее место другим, но продолжает употребляться. Он существует на фоне контрастных эпитетов — *свинцовый, хмурый* и т.п., которые определяют общую тональность сборника:

> Ночь кинулась птицею *черной*
> На отсветы зорь *золотых* ("Бегство").

В сборнике "Пепел" эпитет *золотой* повторяется в цикле "Просветы". Золото также характеризует мир природный, космический: Облаков башни В выси высокие вылил, Вылил из *золота* Зодчий ("Город"), *Золотые, закатные угли* Уходящее солнце разбросит. Прокипев, *хрустали золотые* Разбежались от пляшуших весел ("В лодке"), А в полях — *золотые снопы* Беззакатного *света*. Дробный дождик в лазурь Нежным золотом сеет над нами ("Кроткий отдых"). Эпитет *золотой* употребляется в сборнике "Пепел" в сочетании с обозначениями вещей: И факел странно зачадит Над *золотой*, сверкнувшей каскою ("Поджог"), Загорится расписная *Золотистая дуга* ("Тройка"). Эпитет возникает как напоминание о прошлом: Мой гроб уплывет Золотой в *золотые лазури* ("Утро"), *Золотому блеску* верил, А умер от солнечных стрел ("Друзьям"), *Юность* моя *золотая*, Годы, разбитые втуне ("Город").

Один и тот же предмет в разных стихотворениях обозначается то словом в прямом значении, то метафорой: Но оттуда, где *хаос* великий, / раздался озлобленный вздох ("Возмездие"), ...*хаос* отверзает С отчизны хлынувшие сны ("Ночь-отчизна") — *хаоса* мрачный *чернозем* ("Время"), И громовые голубые В дверь возлетают *облака* ("Перед грозой") — *косматый свинец облаков* ("Отчаяние").

Стихотворения связывает повтор тропа. Повторяется глагольная метафора: Гремя, прошли вагоны, И им *пропел рожок* ("Телеграфист"), *Пропел* в отдаленье *рожок* ("В вагоне"), *Бушует рожь* ("Я") — Внемлю: *бушует рожь* ("Кольцо"). Повторяется генитивная метафора: Вокруг сжимается уныло *Теней кольцо* ("Эпитафия") — *Кольцом теней*, о ночь, покрой ("Я").

Переходя из стихотворения в стихотворение, тропы варьируются, используются то как сравнение, то как метафора. "Формы изобразительности,— как писал Белый,— неотделимы друг от друга, они переходят одна в другую..." ("Символизм", 141): Пусть *ризы снежные* в ночи Вскипят, взлетят ("Ссора") — Лег *ризой снег* ("Смерть"), кресты, как руки ("Мой друг") —

рукопростертые кресты ("Первое свидание"), перловая роса ("Искуситель") — И сеет перлы хладная роса ("Признание").

Повторяющиеся тропы связывают поздние, переделанные стихи с их ранними прообразами. В стихотворении "Разлука" три фрагмента. Конец первого: В твое окно *поток червонцев лился*, / ложился на пол золотым пятном — перекликается с концом третьего: Я долго ждал... *Поток червонцев лился* / в твое окно сияющим пятном. Образ имеет соответствие в более позднем стихотворении: И проливает солнечный червонец Мне пламенное на руку пятно (Н.В.Бугаеву).

Стихи Белого связаны развитием сквозных тем. Часть стихов объединяет мотив распятия и воскресения из мертвых. Стихи "Золота в лазури" и поэма "Христос воскрес" связаны этой темой. Стихи "Пепла", отчасти "Звезды" составляют размышления о судьбах России. На смену трагическим восклицаниям, наполняющим "Пепел", приходит новое осознание роли России. Образ Апокалипсиса — Жена, облеченная солнцем, волновавший Белого в молодости, прилагается к России. Завершает круг его мыслей о России пророчество: Россия, Россия, Россия — Мессия грядущего дня!

Разные сборники связывает мотив одиночества. В сборнике "Золото в лазури" мотив одиночества характеризует по преимуществу лирическое "я": Ты уйдешь, а я / буду вновь один ("Не страшно"); Сирый, убогий в пустыне бреду ("Одиночество"), Сердцу больно, больно... Я один ("Один"), Один, один средь гор ("Блоку"), Как ты, одинок я ("Песнь кентавра"). В "Пепле" одиночество связывает разных персонажей: Один... Стоит у стрелки ("Станция"), Я вновь один ("Калека"), Один. Многолетняя служба Мне душу сдавила ярмом ("На рельсах"), Один, во мгле Прошел с зажженною лучиною ("Поджог"). В "Урне" мотив одиночества характеризует Брюсова: Ты одинок; Но в мире — ты, и ты — один; Один — в потоке снеговом, а вслед за тем — вновь лирическое "я": Я шел один своим путем.

Между реалиями внешнего мира и их соответствием в мире отвлеченных сущностей устанавливаются ассоциативные связи: Даль без конца. Качается лениво, / шумит овес. / И сердце ждет опять нетерпеливо / все тех же грез. Картину природы сопровождает мотив зова: Вдали замирающий голос / в безвременье грустно зовет. В стихотворении "Вестники" повторяется, с еще большей определенностью, эта же связь: В безысходности нив / онемелый овес / дремлет, колос склонив, / средь несбыточных грез... Тишину возмутив, / весть безумно пронес / золотой перелив, / что идет к нам Христос. С зовом, вестью ассоциативно связан шум деревьев: Меж облетающих аллей / призывно-грустный, тихий шум / о близости священных дней ("Ожидание"), Ветер ночной / деревами шумит. Гасит в поле огни. Слышен зов: "Не смущайтесь... я с вами... за мной!.."; В окне дерева то грустят о разлуке / на фоне небес неизменно

свинцовом, то ревмя ревут о Пришествии Новом, / простерли свои суховатые руки ("Священные дни").

Хотя в каждом сборнике Белого есть свои темы и образы, они, во всяком случае первые три, объединены одними и теми же сквозными мотивами, которые в каждом из сборников имеют своеобразное преломление. Сквозные мотивы определяются в "Золоте в лазури". Эти мотивы затем пройдут, по-разному видоизменяясь и перегруппировываясь, через все творчество поэта. Это *горение, свет, путь, полет, пляска (танец), пенье, плач, пир, смерть.* В первом сборнике слова *огонь, гореть, пылать, пламя, костер, пожар* характеризуют прежде всего космический мир: Грядой пурпурной / проходят облачка все той же сменой. В них дышит *пламень*; В небе туча *горит* янтарем; На небесах восторженно *пылало* / все в золоте лиловом и багряном; на нас блеснул вечерний луч / *безмирноогненной* струей; Золотея, эфир просветится, / и в восторге *сгорит*; На небе *огнистый костер* / заблещет беззвучно; *Пожаром* склон неба объят; В небе *гас* золотистый *пожар*; луна *огневая*; Пунцовым *пламенем* зарделись небеса. Эпитеты *огневой, огненный, огнистый* соотносятся с эпитетами *золотой, солнечный, лучезарный*: В дали зеркальной, огненно-лучистой; Солнца контур старинный, / золотой, огневой. Огонь в сборнике "Золото в лазури" имеет не только космическое, но и бытовое измерение: Заводы, заводы, заводы... Заводы блестят уж *огнями.* Мир космический и мир земной рисуются сходными словами: В небе гас золотистый *пожар.* Я смеялся фонарным *огням.*

Существуют и другие преломления центрального слова-образа, рисующие разные области жизни: В небе свет предвечерних *огней. Чувства* снова, как прежде, *огнисты*; Не бойся: засветит суровая Вечность / полярное *пламя* свое; *огневые речи.* В стилизациях цикла "Прежде и теперь" образы попадают в другие контексты: *жар поцелуя; Пылали* в груди / ее сантименты. Кончается этот ряд образами дыма и пепла: Багрец золотых вечеров / закрыли фабричные трубы / да *пепельно*-черных *дымов* / застывшие клубы ("На окраине города"). Одновременно это и отправная точка для образов следующего сборника "Пепел": Свой купол нежной-снеговой Хаосом *пепельным* обрушит Тот облак, что над головой Взлетающим зигзагом душит; И вспучилась его *зола* В лучей вечеровые стрелы; И *пепел* серый сеет мгла, Развеивая в воздух белый; Чтоб неба темная эмаль В ночи туманами окрепла,— Там водопадом топит даль Беззвучно рушимого *пепла.* Образы этого ряда переходят в сборник "Урна": Мгла *пепельный* свой сеет свет; Вздохнешь, уснешь — и *пепел* ты, Рассеянный в пространствах ночи. В сборнике "Пепел" огонь и огни характеризуют быт: огни буфета, огни платформ, фонарь Огнистым дозирает глазом, огненным золотом дышит В поля паровозная печь. Утрачивает космический характер и образ пожара: Над Мертвым переулком Немая каланча. Людей оповещает, Что где-то — там — пожар,— Медлительно взвивает В тума-

ны красный шар. Эпитеты "Пепла", частично совпадающие с эпитетами "Золота в лазури", меняют сочетаемость: *огневое домино, огневой крюшон, огневой хитон, огненная качуча.* Появляются и образы противоположного ряда — *холод, лед, стужа*, которые объединяются с образами огня в оксюморонное сочетание: И едко там *стужа* стальная *Сжигала* ветрами в тайге.

Путь развития мотива *огонь* — от заревых пожаров ранних стихов — через "Пепел" и "Урну" — к огневой стихии, революции в "Звезде". Вспоминая прошлое, Белый обращается к старым образам. Повторяющийся в "Золоте в лазури" образ пожара, связанный с закатом,— вновь возникает в стихотворении "Сергею Соловьеву": ... вверяя *заревым пожарам* Мы души юные.

В сборнике "Золото в лазури" важное место занимает мотив пира: Старик аргонавт призывает на солнечный пир... И мир, догорая, *пирует*, / и мир славословит Отца. Его развивают метафоры со словами *вино, пьяный, пьянеть, пьянство*, которые вступают в необычный круг сочетаний: *Вино / мировое* / пылает / пожаром / опять; Опять золотое вино / на склоне небес *потухает*; И было небо вновь *пьяно / улыбкой* брачною закатов; От *воздушного пьянства* / онемела земля; Атласом мягким рвало одежды наши в *дуновенье пьяном*; о *пьянящих багрянцах*; Шумит в *лучезарности пьяной* / вкруг нас океан золотой. Столь же необычны и сочетания с прилагательным *винный*: в *печали* бледной, *виннозолотистой*; Белоснежный кусок кисеи / загорался *мечтой виннокрасной*; Солнца контур старинный, / золотой, огневой, / апельсинный и *винный*. От этих образов падает отсвет и на внутренний мир — *восторг* одиночества *пирный*; Опять заражаюсь мечтой, *печалью восторженно-пьяной*, и на некоторых персонажей: Он был пророк... Под дугами его бровей сияли взгляды пламенносвятые. Струились *завитки кудрей — вина каскады пеннозолотые.* Уподобление зорь и закатов вину, характерное для ранних стихов Белого, возвращается в стихотворении из сборника "Королевна и рыцари": Вы зори, зори! Ясно огневые, как старое, кровавое вино.

Слова этого ряда имеют и прямое значение. Ситуации, которые изображаются при их помощи, противостоят друг другу. Одни изображены в романтическом ключе: Поставил вина изумрудного кубки, развивают традиционную параллель *жизнь-пир* в традиционном же освещении: Мы сдвинули чаши, наполнив до краю, душистым янтарным вином. Другие ситуации выдержаны в бытовом ключе: Семейство, / чтя русский / обычай, вело генерала для винного действа к закуске...; кричал от вина огневой. Именно бытовое преломление мотива вина, пьянства выходит на первый план в сборнике "Пепел": Бежит в пространство Излечиться от пьянства; Россия, куда мне бежать От голода, мора и пьянства; буду водочкой опаивать; свирепая крепкая водка; Осанистый лакей С шампанским пробежал пьянящим. Образы огня и вина объединяются в сочетаниях *огнен-*

ная влага; булькая, *влага* Его *обожгла*. В то же время "Пепел" содержит отголосок образности "Золота в лазури": Песчаные, песчаные бугры,— Багряные от *пиршества заката*. Пространств моих восторги и *пиры* В закатное одеты злато.

В "Золоте в лазури" развивается мотив полета. Это полет аргонавтов к солнцу: Земля *отлетает; Летим* к горизонту; Мы *летим* к невозможному рядом; Это к Вечности мы / *полетели* желанной; полет мира: И летит мир предо мной; полет времени: Число столетий в безднах роковое / бесследным вихрем в Вечность *пролетело*; Над головой полет столетий быстрый. В "Пепле" мотив полета приобретает иное преломление: *Пролетают* поля росяные. *Пролетаю* в поля: умереть ("Из окна вагона"), В пустое, раздольное поле *Лечу*, свою жизнь загубя. В это же время развивается и мотив пути как передвижения в конкретном житейском пространстве. В стихах "Пепла" упоминается дорога, шоссе, большак, фольклорная путь-дороженька, стезя, железная дорога. Им соответствуют глаголы: *Иду*; Паренек *уходит* во скитаньице; Вот *прошел* леса и долы; Паренек *плетется* в волость. Мотив пути имеет и обобщенное преломление: Туда, где смертей и болезней Лихая прошла *колея*. Кроме того, дороге по традиции уподобляется жизнь: Всю-то жизнь вперед иду покорно я. Обернуться, вспять идти — нельзя. Вот она — протоптанная, торная, Жаром пропыленная стезя! Мотив полета возвращается в "Звезде".

Мотив пляски, танца заявлен в самом начале "Золота в лазури": Говори о безумье миров, / завертевшихся в *танцах*. В стихотворении "Пир" он преломляется как мотив плясок смерти: На мшистой лужайке *танцуют скелеты* / в могильных покровах неистовый танец. Есть в "Золоте в лазури" и метафора с глаголом *плясать: Плясали* бешено на влаге,— / на хризолитовых струях / молниеносные зигзаги. Дальнейшее развитие этот мотив приобретает в "Пепле", где он становится одним из центральных. В деревенских стихах сборника мотив пляски, танца имеет метафорическое преломление и характеризует природу: *Танцуют* курослепы; А вокруг *танцует* куколь; *Танцует* репье. В стихотворении "Веселье на Руси" глагол *пляшет* повторяется. Он имеет и прямое: Дьякон пляшет, и переносное значение: Раскидалась в ветре,— *пляшет* Полевая жердь. В цикле "Паутина" центральный образ паука объединен с мотивом пляски: И видит: Где зеленый сук Цветами розовыми машет Под ветром,— лапами паук На паутинных нитях пляшет.

Мотив плясок смерти развивается в цикле "Город", в центре которого — изображение маскарада. Гость на маскараде — смерть: Входит гостья, щелкнет костью, Взвеет саван: гостья — смерть. В стихотворении "В Летнем саду" связаны пляска и убийство: Немое домино... плеща крылом атласной маски, С кинжала отирая кровь, По саду закружилось в *пляске*. В этом же цикле метафоры связывают разные реалии внешнего мира: Сгибаются, *пляшут*, закрыли Окрестности с воплем мольбы,

Холодной отравленной пыли — Взлетают сухие столбы ("На улице"), Яркие стяги свиваются, плещутся, *пляшут* ("Похороны"), Метелицы же рев глухой Нас мертвенною *пляской* свяжет ("Пир"). В стихотворении "Успокоение" дело происходит в сумасшедшем доме: Безумства мертвые рабы Там мертвые свершали *пляски*. В мире природы у них есть соответствие: Но вихрь *танцующий* меня Обсыпал тучей льдяных игол.

По контрасту с плясками над бездной в маскарадных стихах цикла "Город" перекликаются некоторые другие преломления мотива, которые характеризуют человеческую жизнь: Рад заведенье Бросить свое полотерное. Жизнь свою муча, Годы *плясал* над паркетами.

В сборнике "Урна" мотив пляски связывает стихотворения "Созидатель" и "Маг", посвященные Брюсову. В стихотворении "Созидатель" слово *пляшет* входит во внешнюю характеристику: *Пляшет* черная бородка. В стихотворении "Маг" дважды упомянута пляска: Виси, повешенный извечно Над темной *пляской* мировой; Ты знаешь: мир, судеб развязка, Теченье быстрое годин — Лишь снов твоих пустая *пляска*. Мотив характеризует и некоторые реалии внешнего мира: И бледной стужей просечет Окно под *пляшущею* ставней ("Совесть").

Некоторые мотивы в "Золоте в лазури" только намечены. Например, мотив смерти: Взглядом *мертвым*, как у трупа / смотрит классная их дама. Смерть — сюжет некоторых стихотворений "Пепла", мертвец — герой нескольких стихотворений. Эпитеты *мертвый, мертвенный* связывают разные реалии и ситуации. Повторяющиеся или однотипные эпитеты концентрируются в стихотворении и даже в соседних строках: Про осеннюю *мертвую* скуку На полях я тебе пропою. Дай мне бледную, *мертвую* руку — *Помертвевшую* руку свою ("Побег"), Суровым отблеском покрыв, Печалью *мертвенной* и блеклой На лицах гаснущих застыв, Влилось сквозь матовые стекла — Рассвета *мертвое* пятно. День *мертвенно* глядел и робко ("Пир"), Безумства *мертвые* рабы Там *мертвые* свершали пляски ("Успокоение").

Лейтмотив "Урны" — *снег, метель*, лейтмотив "Звезды" — *свет*: Ты — *светлый свет*; Мой вешний *свет*, Мой *светлый цвет* ("Антропософии"), *Светлею светом* я ("Я"), "Я" и "Ты" — *светлых светов* яхонты ("Я" и "Ты").

Второй принцип организации единого целого — контраст, который имеет разные выражения — контраст внутри стихотворения, внутри сборника, контраст между сборниками. Так, "Пепел" противостоит "Золоту в лазури", "Звезда" противостоит "Пеплу", "Урне".

Лейтмотивы и контрасты создают единство стихов Белого, о котором он писал в предисловии к сборнику "Стихотворения" 1923 г.: "Все, мной написанное,— роман в стихах: содержание же романа мое искание правды, с его достижениями и падениями" (А.Белый 1994, 482).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Белый А. Символизм. М., 1910.

Белый А. Глоссолалия. Берлин, 1922.

Белый А. Поэзия слова. Пб., 1922.

Белый А. Стихотворения и поэмы. М., 1994.

А.Белый. Проблемы творчества. М., 1988.

Гаспаров М.Л. Об одном неизученном типе рифмованной прозы // Finitis XII lustris. Таллин, 1982.

Гаспаров М.Л. 1905 год и метрическая эволюция Блока, Брюсова, Белого // Блоковский сборник. VII. Тарту, 1986.

Гаспаров М.Л. Белый-стиховед и Белый-стихотворец // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.

Гиндин С.И. Программа поэтики нового века (О теоретических поисках В.Я.Брюсова в 1890-е годы) // Серебряный век в России. М., 1993.

Гофман В. Язык символистов // Литературное наследство. Т.27-28. М., 1937.

Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1977.

Жирмунский В.М. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Иванов-Разумник Р.В. Вершины. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1923.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX в. // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т.1. М., 1990.

Ковтунова И.И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т.2. М., 1993.

Кожевникова Н.А. Язык Андрея Белого.— М., 1992..

Красильникова Е.В. Референциальные аспекты употребления морфологических форм (функция форм числа существительных), Соотношение грамматики поэтического и общелитературного языка // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Т.2.

Крученых А. Кукиш прошлякам. М., 1992.

Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988.

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

Тарановский К. 4-стопный ямб Белого // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 10, 1966.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Хмельницкая Т.Ю. Поэзия Андрея Белого // Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М., 1966.

Хмельницкая Т.Ю. Литературное рождение А.Белого // Уч. зап. Тартуского ун-та. А.Блок и его окружение. Тарту, 1985. Т.IV. Вып.860.

4*

В.Н.Виноградова. ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН

И.Северянин (1887—1941) выступил в 1911 г. как эгофутурист и затем стал "нестойким попутчиком кубофутуристов" (История русской литературы, 715), стремившихся к обогащению языка на основе нового словотворчества. Пути этого обогащения у разных поэтов начала века, в особенности у футуристов, могли частично или даже почти полностью не совпадать (Григорьев, 1987, 51—54). В манифесте А.Крученых и В.Хлебникова провозглашалось, как известно, требование, "чтобы писалось туго читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостиной" (Цит. по: История русской литературы, 718). Эгофутуристы, напротив, считали, что язык надо "сделать приятным для всех, а не для меньшинства избранных", ориентировались на благозвучие.

Футуристам в целом было свойственно стремление к разрушению "условной системы литературных жанров и стилей... На базе живого разговорного языка футуристы разрабатывали тонический стих, фонетическую рифму, настаивали на неограниченном "словотворчестве и словоновшестве"..., предельно расширяя диапазон литературного языка... Их произведения отличались сложным семантическими и композиционными "сдвигами", резкими контрастами трагического и комического, лиризма и брутальности, фантастики и газетной злободневности, что вело к гротескному смешению стилей и жанров, которое, однако, в поэмах Хлебникова, Маяковского, Каменского, в лирике Северянина, Пастернака, Асеева приобретало статус нового конструктивно-стилистического единства" (Дуганов Р.В. Футуризм. // ЛЭС 1987, 480.)

Что касается И.Северянина, то, по-видимому, в его поэзии такое новое конструктивно-стилистическое единство можно констатировать далеко не всегда. Эпатирующая читателей и критиков чрезмерность стилистических смешений (обилие экзотических слов и варваризмов, газетизмов, сентиментальных красивостей) была не только отражением идей футуризма, но и личных пристрастий, а также, в начале пути, в известной мере искусственной, преследующей цели "литературного выдвига" (как он выражался). "Увы, я слишком хорошо изучил вкусы и компетенцию в искусстве рядового читателя",— писал И.Северянин (1990, 380), разбирая свое детское стихотворение.

По уверениям И.Северянина, его известность началась с отзыва Л.Толстого, разразившегося в 1909 г. "потоком возмущения по поводу явно иронической "Хабанеры II", об этом

мгновенно всех оповестили московские газетчики" (Там же, 383). В 1911 г. И.Северянина приветствовал В.Я.Брюсов (Строя струны лиры клирной, Братьев ты собрал на брань!)" по поводу провозглашенного,— вспоминал И.Северянин,— мною в России, по примеру Маринетти в Италии, футуризма. В отличие от школы Маринетти я прибавил к этому слову приставку "эго" и в скобках "вселенский". "Лозунгами моего эгофутуризма были: 1. Душа — единственная истина. 2. Самоутверждение личности. 3. *Поиски нового без отверганья старого* <курсив автора>. 4. Разнообразие метров". (Там же). От кубофутуристов И.Северянин отмежевывался по пункту 3-ему, (те отвергали "старое), а об их словотворчестве отозвался так: "в своем словотворчестве они достигали зачастую полнейшей нелепости и безвкусицы, в борьбе с канонами эстетики употребляли отвратные и просто неприличные выраженья". (Там же).

Уже через год И.Северянин отрекся от эгофутуризма:

Мой мозг прояснили дурманы, Душа влечется в Примитив. (Эпилог, 1912; 1988, 191). Однако упомянутым выше "лозунгам", впрочем, И.Северянин частично следовал и позднее в меру своих сил и таланта. Его язык не мог не отразить и господствующее в начале XX в. словоупотребление поэтов-символистов (Кожевникова 1987, 54—57).

Творческий путь Игоря Северянина, по общему признанию, делится на две части: шумная и "двусмысленная слава салонно-мещанского менестреля" (Бабичева, 1991, 5), в 1981 г. избранного королем поэтов в присутствии В.Маяковского, сменяется его забвением, долгими годами эмиграции в Эстонии, где стиль его стихов претерпевает серьезные изменения, становится более сдержанным, искренним и простым.

Освободясь от исхищрений
Когтистой моды, ожил стих —
Питомец чистых вдохновений
И вешних радостей живых.

— писал сам поэт.

Разумеется, деление это весьма условно: простые и искренние стихи встречались у него и в первый период, а элементы вычурности и безвкусия отмечаются и в более поздний период. Однако, несомненно, это тот случай, когда количество переходит в качество.

Наиболее талантливой и известной работой первого периода был сборник "Громокипящий кубок" (1913). Несмотря на то, что Северянин много печатался и в 1904—1912 гг., именно выход "Громокипящего кубка" принес ему успех и признание. Федор Сологуб написал в предисловии: "Когда возникает поэт, душа бывает взволнована".

Лучшей работой второго, позднего периода является сборник "Классические поэты" (Белград, 1931), по существу "Избранное" поэта 1922—1930 гг. Использованы также тексты сборника "Медальоны" (Белград, 1934), куда включены 100 сонетов и вариаций о поэтах, писателях и композиторах 1925—1927 гг. Именно эти три сборника положены в основу анализа в данной работе, хотя используется материал и других произведений поэта.

1. Своеобразие индивидуального стиля Игоря Северянина ярко проступает уже в заглавиях его стихов, которые отражают эволюцию тем и самого стиля поэта.

В 1918 г. (1923, 89—90) И.Северянин писал в стих. "Обзор":

Я, перечитывая главы
Невольно ими изумлен:
Они стрекозны и лукавы,
И шелковисты, точно лен.
Какая легкость и ажурность,
И соловейность, и краса!
И то помпезная бравурность!
И то — невинная роса.
Чего в них нет! в них пульс культуры
И ассонансовый эксцесс,
И стилевой колоратуры
Страна безразумных чудес...

Упомянутые в стихотворении качества, кроме прочего, проявились и в том, что И.Северянин в момент своего "литературного выдвига" свои стихотворения стал называть *поэзами* — словом, образованном путем усечения слова *поэзия* (возможно, заимствованным у Олимпова — см. Markov V., 393). Ср. "Четкая поэза", Прощальная поэза", "Опечаленная поэза", "Жуткая поэза", "Барбарисовая поэза", "Поэза вне абонемента", "Поэза о солнце, в душе восходящем", "Поэза о Карамзине", "Поэза голубого вечера", "Поэза моей светозарности", "Поэза лесной опушки", "Поэза сиреневой мордочки". (Можно отметить также необычность синтаксического построения заглавий, а также "персонификацию", выраженную в определении "опечаленная"). Потом, по аналогии к слову *поэза* появляются "*Героиза*" (заголовок стихотворения), подзаголовок *лириза* и, наконец в стихотворении "Прелюдия" использовано слово *соловьиза*: Я соловей: свои стихи / Я называю *соловьизы* (курсив автора). Таким образом, появляется как бы окказионнальный суффикс *-за, -иза.*

Окказиоален также подзаголовок к стихотворению "Над гробом Фофанова" — *интуитта* (1911; 1988, 174), ср. его же подзаголовок к стих. "В шалэ верезовом": *поэметта* (1910; 1988, 120).

Среди названий часты названия по редким стихотворным формам ("Рондели", "Кэнзель", "Секстина", "Virelai"), по

музыкальным формам ("Романс", "Примитивный романс", "Элегия", "Хабанера", "Эпиталама", "Nocturne" (фр.), "Nocturno" (ит.), "Prelude" (I, II, III и т.д.). "Berceuse осенний", "Элементарная соната", "Шампанский полонез", "Полонез "Титания", "Chanson coquette", "Chanson Russe"), по живописным формам ("Эскиз вечерний", "Июневый набросок", "Тундровая пастэль"). Нередки, как видим, названия с экзотизмами — иностранными словами (ср. также "В березовом коттэдже", "Боа из кризантем", "Фиолетовый транс", "В шалэ березовом") или с окказионализмами, образованными на их основе ("Качалка грезэрки", "Эксцессерка"). Названия по собственным именам также экзотичны: "Нелли", "M-me Sans-Qene", "Дель-Аква-Тор", "Балькис и Валтасар", "Мисс Лиль", "Зизи", "Грасильда".

Стремление к "изысканности" ощущается в таких наименованиях как "На реке фюрелевой", "Сказка сиреневой кисти", "Янтарная элегия". Сентиментальная направленность некоторых "поэз" отражается в таких названиях как "Это все для ребенка", "В парке плакала девочка", "Ты ко мне не вернешься". Некоторые из названий имеют оценочный характер: "Примитивный романс", "Четкая поэза".

Даже в названиях видно то смешенье культур, о котором писал О.Мандельштам: "Безнадежно перепутав все культуры, поэт умеет иногда дать очаровательные формы хаосу, царящему в его представлении". (Мандельштам, 1987, 248).

В языке этот хаос имеет отражение в виде "стилистической колоратуры", которой изумлялся сам автор.

Живя в вынужденной эмиграции в Эстонии, оторванный от столичной "когтистой моды", И.Северянин во многом пересматривает свои творческие принципы. Если в ранний период он преподносил читателям: "явный вызов условностям — в моих стихах И ряд изысканных сюрпризов В капризничающих словах", то теперь он приходит к мысли о том, что "Величье мира — в самом малом, / Величье песни — в простоте. / Душа того не понимала, / Нераспятая на кресте." (1918; 1975, 320)

Поэт стремится к "словарю простейших слов":

Да здравствует словарь простейших слов, / Которые сердца приемлют наши. / (1924; 1975, 349); ср.

Нет, на птицу, на синюю, не похожа ты, ласточка, / На палаццо надземное не похожа изба. / (1923; 1990, 108).

Новая тематика отражается и в названиях стихотворений поэта зрелого периода его творчества. В названиях стихотворений "Классические розы" ни разу не употребляется слово *поэза*. Названия просты — вместо "Увертюра" ("Соловей", 1923) появляется "Запевка", вместо *поэза* — стихи: "Стихи октябрьского заката", "Стихи сгоряча", "Стихи Москве".

Большое количество стихотворений названо по месту и времени: "В тот май", "9 октября", "Пасха в Петербурге", "Ночь на Алтае", "В снегах", "На закате", "На монастырском зака-

те", "У моря и озер", "В деревушке у моря", "В пути", "Накануне ледохода", "В лесах приволжских", "Встреча в Киеве", "Перед войной", "Мариинский театр", "У лесника", "Прага", Нарва", "Локарно". Некоторые из названий вообще звучат как разговорные: "Страничка детства", "Подругам милым", "Привет за океан", "Песенка о Настоящем", "Сколько раз!", "Чего-то нет", "Фиолетовое озерко".

Без претензий и названия стихотворений по собственным именам: "Куприн", "Чайковский" и т.п., как это свойственно циклу сонетов "Медальоны". Лишь изредка в "Классических розах" встречаются такие названия как "Антинэя", "Приама".

Многие из названий взяты из начала или середины текста: "И будет вскоре..." "Или это чудится?", "И тогда — ", "Дороже всех", "Не устыдись..." Окказионализмы также не слишком искусственны: "Предвоскресенье", "Предгневье" (хотя есть "моряка").

В упрек И.Северянину можно поставить слащавую метафичность некоторых наименований: "Орхидея", "Жемчужинка", "Зеленое очарованье", "Любовь коронная", "Закаты одиночества", "Слова солнца", "Купанье звезд", "Отрада приморья", "Ужас пустынь", "Серебряная соната", "Элегия небытия", "Мудрость, идиллии", "Озеро девьих слез", "Что шепчет парк".

В целом эти названия отражают движение И.Северянина в сторону большей естественности, простоты. Кроме всего прочего, это и результат отбора стихотворений — сб. "Классические розы" (1934 г.) — это избранное поэта (Интересно, что некоторые стихи, не вошедшие в окончательный текст, называются, как и в ранних сборниках, *поэзами* (см. 1991, 190—212: "Банальная поэза", "Поэза живых монеток").

Гораздо реже в этих сборниках представлены "пошлые словоновшества" (Рождественский, 1975, 17), хотя нельзя сказать, что поэт избегает их вообще. В ряде случаев он повторяет старые свои окказионализмы. Некоторые примеры: Вхожу в вагон *осолнеченный* в Киеве (1930; 1991, 108).

Я проснулся в слегка *остариненном* / И в *оновенном* — тоже слегка, жизнерадостном доме Иринином... / И покуда в окне *загардиненном* / Не сверкнут два веселых луча... / (1930; 1991, 109).

Доброглазой девушке (1928; 1991, 106); Упорно говоришь о верности *супружьей* — И это ты, чья жизнь — хронический падеж... (1930; 1991, 108); Хотя и не мог не почувствовать / Ее *пепелившего* зарева (1930; 1991, 110). Правда автобиографические поэмы И.Северянина, например, поэму "Роса оранжевого часа", написанную им в поздний период, по обилию окказионализмов можно сравнить с лирикой его раннего периода (поэмы И.Северянина заслуживают отдельного рассмотрения).

Стилистические смешения, как уже упоминалось, также в зрелом периоде не так контрастны. (Например, невозможны

такие сочетания рифм как "Христос воскресе" и "в огне экспрессий").

Возрастает число стихотворений, в котором поэта как будто нельзя упрекнуть в безвкусии. Например, в стихотворении "Тишь двоякая" (1929; 1991, 91) только слово *двоякая* не согласуется с лиричностью, композиционной законченностью и образностью его:

Высокая стоит луна.
Высокие стоят морозы.
Далекие скрипят обозы.
И кажется, что нам слышна
Архангельская тишина.

Она слышна — она видна:
В ней всхлипы клюквенной трясины,
В ней хрусты снежной парусины,
В ней тихих крыльев белизна —
Архангельская тишина.

2. Лексика поэзии И.Северянина отражает, пожалуй, все возможные стилистически маркированные пласты общелитературной и даже внелитературной лексики. Наибольшей экспрессивностью — вследствие своей необычности в лирике — выделялись его экзотизмы.

Ресторанно-будуарная тематика ранней лирики И.Северянина отразилась в "красивых", экзотичных названиях вин, экипажей, одежды: кларета грез отстой (1911; 1975, 178); О лилия ликеров,— о "Creme de Violette" (1911; 1975, 179). В *кабриолетах, ландолетах, авто* ездят *принцессы, виконты и виконтессы, эстеты* "с презрительным *лорнетом*", одетые в *туники, тальмы, пледы*, "в шумном платье *муаровом*" и живут они в *коттэджах и шалэ*.

Свое отталкивание от прозаических слов и вообще прозы жизни И.Северянин нередко объясняет тем, что все эти картины проходят перед ним в "грезовом царстве": Гулять же по городу — видеть автобус, Лицо проститутки, трамвай... Но это же гадость! Тогда я взял глобус И,в грезах, поехал в Китай (1912; 1988, 227).

Смешение культур и соответственно стилистические смешения также иногда оправдывается тем, что все происходит в грезах:

С тех пор она — в рядах моих принцесс. / Став одалиской в грезовом гареме, / Она едва ли знает мой пароль... / (1909; 1988, 121);

Во многих ранних стихотворениях подобное "безнадежное" смешение культур миров, эпох и стилей в образном строе И.Северянина производит впечатление стилистической какофонии:

Ты взглянула утонченно-пьяно, / Прищемляя мне сердце зрачком... / И вонзила стрелу, как Диана, / Отточив острие язычком... / И поплыл я, вдыхая сигару, / Ткя седой и качелящий тюль,— / Погрузиться в твою Ниагару, / Сенокося твой спелый июль... / (Эксцессерка, 1912; 1988, 112).

Интересно, что сам И.Северянин позднее отзывался иронически о стилистических смешениях в некоторых своих "великосветских" стихотворениях, что менее известно, чем его самовосхваления ("Я — гений Игорь-Северянин" и под.). Например, в ненапечатанном при жизни стихотворении (1918—1928 гг.):

<...> монету
Антрепренеры свято чли,
И живо вечер испекли
На пламени моих горений,
Чтоб эмигрантская толпа
Впивала звуковые [так!]
"Мороженого из сирени",
Ландо моторного Зизи,
Ленивой Нелли в будуаре
И той развратнице в муаре,
Какую, как ты ни грузи
В шампанское под ананас,
Не пустят все же на Парнас!
Но автору за мастерскую
Скульптурность вход всегда открыт,
Где Гейне Пушкин говорит:
— О Северянине тоскую. (1991, 192).

Во втором периоде творчества некоторые стилистические смешения оправданы в тексте: Хам — нувориш, цедя Мускат-Люнель, / Твердит вселенной: Покорись, старуха: / Тебя моею сделала разруха,— / Так сбрось капота ветхую фланель...

Во второй период своего творчества И.Северянин также часто использует нерусскую лексику и ономастику, но она имеет функциональное обоснование — это реальные эстонские названия (К востоку, вправо, к Удреасу, И влево — в Мартс и в Изенгоф, Одетый в солнце, как в кирасу, Люблю на лыжах скользь шагов. 1918, 1923, 15) или ономастика стран, где путешествовал И.Северянин. Тематика его "Медальонов" - сонетов, посвященных поэтам, писателям, композиторам разных стран, также функционально несколько оправдывала введение большого количества экзотизмов — нарицательных и собственных имен и географических названий (Мчитесь грезы, не боясь погони; Вас от прозы скроют Кордильеры. Поэза памяти Жюль-Верна):

Серьезное, без обыгрывания включение газетизмов характеризует лирического героя И.Северянина как не слишком образованного, не лишенного наивности и лишенного вкуса. В редких строках, посвященных политике, иногда "безнадежно" смешиваются газетизмы, разговорные слова и поэтизмы:

Не очень-то люб нам парламент / За то, что в нем партий очаг. / А мы беспартийные птицы / С природой в нептичьих очах... (1991; 207. Следует отметить и косноязычие: С природой в... очах).

В лирических стихотворениях включение газетизмов и лексики, свойственной деловой речи, особенно неуместно: И тогда — ветрятся паутинки Женской — *демонстративной* — косы...; (1926, КР, 51). Я *образцовой* женщиной любим, В моей душе будящей вдохновенье. (1924, 1975, 359); А в глазах *оздоравливающих твоих* — Ветер с моря и поле ржаное (1927; 1990, 109).

Высокая лексика, например, в "Эпилоге" к "Громокипящему кубку" (*Взорлил,* гремящий, на престол! Среди друзей я *зрил* Иуду. Там же: *зане, стезя, презреть, взалкать, мужать, вдохновитель*) и в ряде других произведений связана с темой жизненного пути поэта и поэтического творчества: И только изредка, налетом, / Врываться в жизнь, и как пчела, / Ее впитав, вернуться к "сотам" / С *бесстрастьем лика и чела?* / (1918; 1923, 35).

Традиционно-поэтическая лексика придает тексту, как правило, высокий характер. У И.Северянина нередко написание с большой буквы подчеркивает значительность поэтических слов-понятий, их персонификацию: Несказанной *Грезой* осиян... (1911; 1988, 162); Да, верю я глазам твоим, влекущим / Меня к *Звезде,* как верю я в *Звезду* (1909; 1988, 163); Прославляя *Сегодня* твое! <О молодежи.> (1914, 1975, 235). Влекусь к *Любви,*— заносит ржавый нож, Грозя гангреной, мстительная *Слава.* (1912; 1988, 175). Можно отметить стилистическую несообразность слова *гангрена* в подобном тексте. В сб. "Громокипящий кубок" высокая лексика часто используется в контрастном сопоставлении с разговорной лексикой: Вы помните *комичные опенки* Под кедрами, *склонившими чело*? (1911; 1988, 39).

Упоминание разного рода поэтических мифологических фигур часто является у Северянина лишь орнаментальной красивостью. В фиолетовом том озерке — Вдалеке! вдалеке! вдалеке! — Много *нимф, нереид, и сирен, И русалок,* поющих рефрен Про сиренево-белую кровь, И названье тем песням — Любовь. (1923; 1991, 50).

Поэтические цитаты и реминисценции составляют значительный пласт в поэтической речи И.Северянина. Например, в стихотворении "На смерть Фофанова" ощущаются реминисценции из Лермонтова: Не вам его винить: весь мир любить готовый И видя только зло,— в отчаяньи, светло Он жаждал опьянеть, дабы венец терновый, Как лавр, овил его чело!.. (1911; 1988, 173). В стих. "Эго-футуризм. Пролог" — из Пушкина: И льется он <стих> волною плавной В пустыне, чахлой и пустой (1909; 1988, 183).

В его произведениях часты обыгрываемые эпиграфы (Как хороши, как свежи будут розы Моей страной мне брошенные в гроб. Из Мятлева), названия — цитаты ("Громокипящий кубок"), иногда осознаваемые, а иногда, видимо, неосознаваемые цитаты и перефразирования из Пушкина, Некрасова, Блока, Фофанова. Цитаты и реминисценции иногда органически входят в текст его "Медальонов" — "сонетов и вариаций о поэтах, писателях и композиторах", ср. в сонете "Ахматова":

> Послушница обители Любви
> Молитвенно перебирает четки. ...
> Уж вечер. Белая взлетает стая.
> У белых стен скорбит она, простая.
> (1925; 1991, 140).

Фольклорные мотивы, в целом, мало характерны для И.Северянина. (Ср. стих. "Метелка-самопелка", 1914; 1988, 255, "Поврага" 1917; 1991[2], 166). Несколько усиливаются они в сб. "Классические розы" в цикле, посвященном России: О России петь — что весну встречать, Что невесту ждать, что утешить мать... (1925; 1991, 31);

Возникает гридница. Смотришь — ничего. Слышится,— не видится. Что за колдовство! Проплывает утица На призывный кряк. Или это чудится? Или это так? (1929; 1991, 33).

В последний период более органично выглядят некоторые вкрапления разговорной лексики — основной лексический пласт в лучшей его книге "Классических розах" можно было бы определить как нейтрально разговорно-литературный. На этом фоне стилистические смешения высоких и разговорных слов смягчаются:

<...> женщины, Мечтавшей скрестить наши разные, опасные наши *стези*... Но *как-то все* не было времени с ней дружески *поразговаривать* (1930; 1991, 110).

Впрочем, и в поэзии этого периода отдельные элементы выглядят чужеродными, ср. смешение элементов высокой, традиционно поэтической лексики, просторечия и газетизмов: Ее порывы огневые, Ее мечты передовые, Ее писатели живые, Постигшие ее до дна! ... Моя ползучая Россия, Крылатая моя страна! (1924; 1990, 97).

3. Для поэтической речи И.Северянина характерно, что его излюбленные ключевые слова (в основном, не выходящее за рамки традиционно-поэтической лексики), используемые как в прямых, так и в образных значениях, становятся основой для построения словообразовательных гнезд, куда вместе с узуальными входят и окказиональные слова (о словотворчестве И.Северянина см. Виноградова 1995). Наиболее частотные из таких ключевых слов, проходящих через все его творчество, так или иначе связаны с темой поэзии, поэтического вдохновения.

Слово *весна* в значении "молодость, как время надежд и мечтаний" (поэт.— Словарь Ушакова; можно прибавить: радости и любви) — было одним из самых употребительных символов в поэзии И.Северянина. Он не раз использовал его в своих самохарактеристиках: Но будь то старцы иль младенцы,— Поймут меня, певца *весны*. (1923, 7—8); А между тем душа его простая, как день *весны*. Но это знает кто? (Сонет "Игорь-Северянин". 1926; 1991, 174).

В поэтической речи И.Северянина есть ср. степень прилагательного *весенней*, глагол *весениться*, сущ. *предвесенье*:

Но пока молодежь молода, ... Да *весеннятся* все и везде. (1914; 1975, 235); Еще весной благоухает сад, Еще душа *весенится* и верит, (1913; 1975, 230); Она тоскует о *предвесеньи*; Весен всех былых весна *весенней* Предназначена мне в этот год (1933; 1990, 255).

Даже года И.Северянин считает по веснам: девочка *весен* восьми (1912; 1988, 48); *"Девятнадцативешняя"* (Название стихотворения; 1915; 1988, 261). Эпитеты *весенний, весеневый* определяет девушек (см. ниже), их уста: И пышут вновь в *весеневом* кармине /Уста твои (1917; 1988, 279); ср. И только губы *весенеют*/ Затем, что я их алость пел (1915; 1988, 262).

В близком к слову *весна* значении используется и слово *май* и, мотивированные этим словом, окказионализмы *майно, омаен*: (И *весенней* девушкой *омаен*... / Хочет жить больной! (1911; 1988, 125); Было кругом раздольно! было повсюду *майно*! / Как золотела зелень! воздух лазурно-крылат! (1912; 1988, 48).

Излюбленным и очень частым обозначением цвета и, переносно, душевного состояния, качества являются обозначения *лазорь, лазурный* и производные от них.

В поэзии И.Северянина значение цвета в этом гнезде почти не представлено "в чистом виде", а лишь в соединении с метафорическим, которое можно определить как "безоблачный, радостный, чистый, спокойный, несущий надежду, вдохновенный".

В следующем контексте слово *лазорь*, видимо, имеет значение цвета, ассоциирующегося с безмятежностью и чистотой. Льются взоры, ласково и грезно — То *лазорь*, то пламя, то фиоль (1911; 1988, 161). Слова этого корня означают "оторванность от земного (цвет неба!), состояние радости, вдохновения": Чужды люди кесарю: Клавдий так *лазорев*, Люди ж озабочены пошлым и земным. Всегда в *лазори*, всегда в мечтах Слагаю молитвы (1912; 1988, 228); ср.: И вот опять в душе *лазорие* И вновь душа моя поет. ...Этот эпитет применяется к богине Поэзии (фанатики даров / Поэзии, богини всех *лазурней* 1917; 1975, 290); к образам женщин Мопассана: Но женщина его пленительно свежа, Незримой, изнутри, *лазорью* осиянна... (1912; 1975, 196).

С семой "чистоты" связано следующее употребление: Он сын Случевского. По крови И духу сын... В *лазори* строк — Он белый голубь. (Лейтенант С.).

С семами "радости", "вдохновения", может быть, "ласки":

Нам море кажется не морем, А в скорби слитыми людьми... Мы их спасем и *олазорим*... (1918; 1923, 50).

Олазорен шелковою тканью (1911; 1988, 161); Я впрыгивал *лазурно* в трам (1914; 1975, 233); Злак / *Лазурит* спокойствие в нерве, не зная словесных клоак. (1911; 1975, 193); Глазами *олазоря* / сталь Балтики, как любишь ты присесть на берегу... (1941; 1990, 281).

Слово *бирюза* также развивает подобные переносные значения: Как море в штиле, плещется душа; Совсем слегка, вся в *бирюзе* умилий, (1921, 41).

То же развитие значения от цвета к душевному чувству претерпевает и слово *голубой* "безоблачный, нежный": У нас был "бой" в халате важном, Весь шелковый и *голубой* <...> китаец Ли — веселый малый... Мы вскоре с "боем" помирились, Вновь дружба стала *голуба* (1925; 1990, 333), ср. *голубеть*: И *голубеет* в пахаре преданье О тезке-предке, выбравшем заданье Мечту труда увидеть наяву (1926; 1991, 168).

Ср. также прилагательное *синий* в образном контексте: Глаза его мелодий *ярко-сини* (1917; 1991, 171).

Окказиональное словообразовательное гнездо, базирующееся на слове *крыло — крылья* также связано с обозначением поэтического вдохновения, восторга, одаренности, духовности. *Крылат* — сам поэт и другие поэты, молодежь, Россия: Глаза *крылатой* русской молодежи (1917; 1975, 290).

Верю, верю в ее воскресенье Всею силой души, всем *воскрыльем ума* (1925; 1990, 95) Земли Эдемские селенья, к вам *окрыляю* Корабли! (1917; 1988, 278) И вот презрел их, как орел: *Вскрылил* — и только. Голубело / Спокойно небо (1914; 1975, 233); Дух *воскрыляю* свой в небо (1927, 1990, 113) "Я вам отдам престол, я сердце к вам *крылю*!" (1911; 1975, 164). Подобные глаголы — окказиональные синонимы к узуальным *реять, парить*.

Выражение *лететь на крыльях*, видимо, послужило основой для окказионализма *крылолет*:

Не желаю я думать о том, ... / Что, спустя много весен и зим / Будет твой *крылолет* отразим (1914; 1975, 235). *Крылатость* — свойство настоящих поэтов. В образной картине оживляется "внутренняя форма" этого слова: В *крылатости* он, как ущелье, глух К людским скорбям, на них взирая немо, Прикрыв глаза *крылом*, как из-под шлема... (1926; 1991, 161).

Ср. антонимы *бескрылый, обескрылить*: Все осторожно в ней, *бескрыло* и ничтожно (1929; 1991, 106); сердце обескрылевший, юноша хорошенький (1928; 1991, 107).

И.Северянин не раз обыгрывал прилагательное *светозарный* и его производные: имя *светозарное* гения (1911; 1988, 164).

Я окажусь совсем бездарью, Коль в строфах не *осветозарю* И пламенно не воспою Весну полярную свою! (1925; 1990, 306).

В "Поэзе моей *светозарности*": Когда мне пишут девушки: / "Его светозарности" / Душа моя исполнена / Живой благодарности. / (1915; 1988, 264).

Слово *грёза* (его производные: *грёзовый, грёзно, грезофарс, грёзэрки, златостогрезый*), несомненно, также одно из самых значительных слов-понятий в поэзии И.Северянина — от самых ранних его стихотворений:

Несказанной *Грезой* осиян И дышу, в забвении, все реже, (1911; 1988, 162); В часовню *грез* моих приходишь ты (1909; 1988, 163). Став одалиской в *грезовом* гареме (1909; 1988, 121); терем *грезовый* (Там же); в "*Грезовом* царстве". Льются взоры, ласково и *грезно* (1911; 1988, 161). Пить *златистогрезый* черный виноград (Тринадцатая).

И.Северянин широко использует слово *серебро (сребро)* и его производные для обозначения цветовых и звуковых оттенков. Цвет характерен для северных животных, зимы, снега, лунной ночи, седины: Ленивые лоси вы *серебро-пегие* (1909; 1988, 130); О,*среброголубые* кружева Уснувшей снежной улицы — аллеи! Я прохожу в лазури *среброкружев* (1921; 73); Плескалась девушка рыданья хохотом *темно-серебряным*... (1910; 1988, 120); Друг друга часто огорчаем И горько *серебрим* висок. (1928; 1991, 206).

В поэтической речи И.Северянина *серебро* олицетворяет также чистоту души, может быть, поэтическую приподнятость и элегическое настроение (рождающееся лунной ночью): Мадлэна — сон такой же, как Тиана, И значит чувства *тускло-серебры* (1923; 1991, 203); Высоко-поэтические были, Где бились души чище *серебра* (1925; 1991, 179); Прозрачно капли отбивают дробь, В них *серебристо-радостная* скорбь (Григ. 1927; 1991, 152). Существительное *серебро* приобретает признаковые значения и потому может быть использовано в сравнительной степени: Ночь ежедневно *серебрее*, И еженочно звонче день (1918; 1923, 124).

Слова *золото, злато* и их производные в поэтической речи И.Северянина используются в традиционно-поэтических обозначениях цвета и всего "драгоценного", ценного, замечательного по своим достоинствам, однако, их сочетаемость расширяется. Цветовые обозначения у И.Северянина связываются прежде всего с солнцем, отсюда дальнейшие ассоциации с поэтическим вдохновением. Прилагательное, и в общелитературном языке имеющее качественные значения, у И.Северянина приобретает грамматические признаки качественных прилагательных, образует сравнительную степень, краткую форму: Весенний день горяч и *золот* (1911; 1988, 31). А кисть дразнила дерзновенное Он тихо таял,— он *золотистей* Пылал душою вдохновенною... (1910; 1988, 171).

И.Северянин образует довольно много сложных слов с этим корнем, использующихся как в прямых, так и в переносных

значениях: Как плодоносны, как *златотрубны* / Снопы ржаные моих поэз! (1912; 1975, 214); На *златисто*-резедной головке; В *златосне* на жгучем побережье, Забываю свой высокий сан (1911; 1988, 162).

Известно пристрастие поэтов начала века, в том числе и Северянина, к фиолетовому цвету: Тоны *фиолетовые* и тени сумеречные Мечтой болезненной так любим мы (1919; 1988, 300). Излюбленное, эвфоническое обозначение этого цвета у И.Северянина — *фиоль* (по Далю, обозначение растения "желтофиоль"), *фьолевый:* Льются взоры, ласково и грезно — То лазорь, то пламя, то *фиоль* (1911; 1988, 161). Только в ложе кесаря появился, на три мига потрясающих, *фьолевый* хитон? (1911; 1988, 153).

В стих. "Сологуб" И.Северянин использует слово *фиоль* и как существительное для обозначения чего-то поэтического и как глагол в повелительном наклонении: Какая тающая нежность! Какая млеющая боль! Что за чеканная, небрежность! Что за воздушная *фиоль*! ... Так пой же, пой же нам, *фиоль* же, Струи свои ароматный свет! (1918; 1975, 315).

Чувство избранности, приподнятости над толпой выливается в образ *короля, короны, коронования.* Интересно, что задолго до своего избрания "королем поэтов" в 1918 г. "лирический герой" И.Северянина не раз использует образ короля, говоря о себе: с тех пор она — в рядах моих принцесс / ...А я седлаю Память: ногу в стремя,— / И еду к ней, непознанный *король* (1909; 1988, 121); *Короновaн* розами венка (Прогулка короля. 1911; 1988, 161); На что мне царства и порфиры? На что мне та иль эта роль? За струнной изгородью лиры *Наикорольнейший король!* (1918; 1988, 286).

4. Что касается синтаксиса, то И.Северянин, как и другие поэты (Ковтунова, 1986), использовал синтаксические конструкции, связанные с адресованной речью, близкой к разговорной, а также с речью для себя — внутренней речью. Из стилизованных разговорных конструкций у него встречаются следующие.

Форма диалога:

Куда? Ах, не важно. Мне нравятся рейсы без цели. Цветенье магнолий... Зачем? Беззачемно! Мне сердце пьянит беспричинность. / Корабль отплывает куда-то. Я буду на нем! (1927; 1990, 165).

Разговорные диалогические эллиптические конструкции: И об этом знает целый свет уже. *Знает, и прекрасно*! сердцем не плутую! Всех люблю, двенадцать,— хоть на эшафот! Я настрою арфу, арфу золотую, Ничего не скрою, все скажу... *Так вот*: <...> (1910; 1988, 159);

И.Северянин нередко передает взволнованный монолог лирического героя, вводя в поэтический текст разговорные синтаксические конструкции: короткие фразы, восклицания, риторические вопросы, включающие самоперебивы, повторения, уточнения:

Вот и уехала. Была — и нет...
Как просто все, но как невыразимо!
Ты понимаешь ли, как ты любима,
Какой в душе остался жгучий след!
Переворачивается душа:
Еще вчера — вчера! — мы были двое.
И вот — один! Отчаянье такое,
Что слышу весь, не мысля, не дыша.
(1933; 1975, 423).

Эмоциональные перебивы и вставки: Оправдаешь ли ты — мне других оправданий не надо! / Заблужденья мои и метанья во имя мечты? (1933; 1990, 256).

Повелительное и сослагательное наклонения используются часто в восклицательных предложениях, в которых выражается отношение к адресату (Казни меня! пытай! замучай! задуши! Но ты должна принять! — 1909; 1988, 29) или собственное восторженное состояние:

Гореть и биться пока ты можешь — гори и бейся! В грехе — забвенье! а там — хоть пуля, а там — хоть рельсы! (1911; 1988, 32).

У И.Северянина есть стихотворения, целиком организованные с помощью глаголов в повелительном наклонении: Плесните в чаши янтарь муската / И созерцайте цвета заката... Раскрасьте мысли в цвета заката И ждите, ждите любви раската! (1909; 1988, 206).

Адресованность поэтической речи выражается в эмоциональных обращениях к воображаемому собеседнику (собеседникам), восклицаниях и вопросах: Поэт — всегда поэт. Но вы-то! Вы! / Случайные иль чающие? Кто Вы? Иногда такие вопросы обращены и к себе, выражают сомнения, например, в стихотворении "И это — явь?.., помеченном 8 марта 1917 г. (1988, 280): Как? Неужели? Все, что в мыслях,— Отныне и на языке? Никто в Сибирь не смеет выслать?.. Не смеет утопить в реке?.. Поверить трудно: вдруг — все ложно?! ...

Синтаксические функции конструкций общелитературной речи в поэтической речи, как известно, функционально усложняются. У И.Северянина есть стихотворения, частично или целиком организованные как ряд вопросов, а по существу содержащих описание:

Ах, есть ли край? ах, края нет ли,
Где мудро движется соха,
Где любит бурю в море бретлинг,
И льнет к орешнику ольха? ...
Ах, нет ли края? край тот есть ли?
И если есть, что то за край?
Уж не Эстляндия-ль, где, если
Пожить, поверить можно в рай?
(1918; 1923, 13—14).

И.Северянин продолжает поэтическую традицию в использовании обращений к природным явлениям, которые таким образом олицетворяются:

Шумите, вешние дубравы. Расти, трава! Цвети, сирень! (1911; 1988, 31) Привет вам, шпроты и лососи, И ракушки, и голоса, Звучащие мне на откосе,— Вы, милые мои леса! (1918; 1923, 10). К атрибутам человека: О,сердце! сердце! твое спасенье — в твоем безумьи. (1911; 1988, 32). Обращения к отвлеченным именам также связано с их персонификацией: Прочь, Смерть! (1912; 1988, 175). Живи, Живое! (1912; 1988, 226); Ты, печаль, от сердца хмурого отхлынь. (1931; 1990, 232).

Характерна для поэтической речи Северянина и автокоммуникация: Ты потерял свою Россию. Противопоставил ли стихию Добра стихии мрачной зла? Нет? Так умолкни (1925; 1991, 32).

Такая черта внутренней речи, как ее направленность на обозначение признаков (Ковтунова, 1986[а], 78) вызывает к жизни следующие поэтические конструкции, к которым прибегает и И.Северянин. Изобилие определительных оборотов — при неназванном определяемом: Ведь с вами, реки, связано такое, Не забываемое никогда, Пропахнувшее свежестью левкоя И говорящее сплошное "Да". (1940; 1990, 280)

Характеризующие номинативные ряды, односоставные неопределенно-личные глагольные предложения: Звериное... Зуб острый. Быстрый взгляд. Решительность. Отчаянность. Отвага. Борьба за жизнь — девиз кровавый флага. Ползут. Грызутся. Скачут. И палят. (1926; 1991, 458).

Номинативные ряды существительных занимают иногда целые четверостишия, например, в стих. "Увертюра" (1924; 1991, 209):

...Что взор завидел мой неизмеримый
Неизмеримый взор.
Порок, пороком непреоборимый,
И зверь, и человек, и метеор,
И песнь, и мысль — и взор неизмеримый
Неизмеримый взор.

Эллиптичность, неопределенность, свойственная поэтической речи, в некоторых произведениях И.Северянина предстает в утрированном виде:

Это только в жасмин... Это только в сирень... / Проклинается город надрывно... / Заночеет бело,— и в простор деревень / Окрыляется сердце порывно... / И не хочется сна... И зачем ты один?.. Кто-то бродит в ничем... Что-то в ком-то... Это только в сирень... Это только в жасмин... Это только узоры экспромта. (1912; 1988, 226).

Из синтаксических особенностей поэзии И.Северянина следует также отметить деформацию сочетаемости которая чаще всего состоит в ее расширении — появлении нового управления

у прил. и глаголов: Он понял, что кабак *ему поган* (1925; 1991, 155). Оправдаешь ли ты за убитые женские души, *расцветавшие мне* под покровом ночной темноты? (1933; 1975, 422). Но *бдит* охрана пограничная Настраженною *тишиной*... (1940; 1975, 46).

Деформация сочетаемости бывает связана с расширением случаев переходности и страдательности у глаголов: но кто *надтреснул лунный обод*? алые уста, *взбурлившие* мне *кровь; росой накаплен* мой бокал. Можно отметить и разговорно-контаминированную сочетаемость: И *по природе я взалкал* (Ср. *взалкать чего и соскучиться по чему-либо*). Экзотический характер сочетаемости, в том числе, метафорической, иногда приводит к восприятию текста как пародийного: *Пейзаж ее лица*, исполненный так живо / *Вибрацией весны влюбленных душ и тел,* Я для грядущего запечатлеть хотел: Она была *восторженно красива* (1908; 1975, 58).

Изменение фразеологически связанной сочетаемости, хоть и не столь часто, как остальные приемы, но также используется в поэзии И.Северянина. Таково изменение сочетаемости по контрасту: вся мысль моя верна Тебе, *на жизнь* меня *обрекшая* страна! (Наболевшее... 1939; 1975, 432); Всегда я *подвержен надежде*... (1921, 11).

Внутренняя форма фразеологизма оживляется благодаря тому, что во фразеологизмы вставляются прилагательные: Сойдет с *бездушного* ума. (1909; 1988, 183) или заменяются слова, ср. *точить лясы* и *точить лязги* (использован эффект паронимии): Морей привидения — глыбы ледяные — *Точат* насмешливо *лязги*. (1909; 1988, 136).

Для поэзии И.Северянина характерны поэтические инверсии разного рода. Постпозиция определяющего: Пятнадцать верст на саночках норвежских / Я вез тебя равниной снеговой, / На небе видя зубров беловежских, Из облаков содеянных мечтой. (1919; 1988, 309). Причастия в причастном обороте ставятся на последнее место: Вижу Вашу улыбку, сквозь гроб меня озаряющую... / Господи! прими его душу, так невыносимо страдающую! (1911; 1988, 174). Наречия следуют за причастиями, прилагательными и глаголами: Застенчивый всегда и ласковый, вечно Вы тревожились / Пели почти безразумно,— до самозабвения... (Там же).

Определяемое слово отделяется от определяющего: Еще хрустальные сочатся капли (1926; 1991, 152); В целебное он превратил питье (1926; 1991, 153). Перечисленные типы инверсий способствуют созданию поэтической, лирической интонации и не затрудняют понимание текста.

Перемещение же сущ. в родительном падеже, частое у Северянина, на место перед определяемым существительным или другое иногда затрудняет восприятие текста: Спеет в холоде кротекус — Диссонанс *унынья фону* (1907; 1975, 52); Под каждой кофточкой, под каждой тальмой — *цветов сер*дец

зиждительная *пыль* (1926; 1991, 151). Постановка союзов на несвойственное им место также выглядит "вынужденной": Но не тому... обрыв страстей, в чьем отграничен взоре... (1926; 1991, 151); любитель кровопийц, Меня всегда мутило от которых... (1926; 1991, 160).

5. Приступая к рассмотрению тропов, следует отметить, что для И.Северянина характерны общепоэтические образы сравнений и метафор из мира природы, растений, животных. Такие сравнения, в особенности однословные, носят чисто риторический характер и не преследуют цели создания образной картины: ... страна, что не раз, казалось, умирала,— *как любовь, как солнце, как весна.* <...> воскресала снова,— *как весна, как солнце, как Христос!* (1990, 82). ...мое желанье, / Непобеждаемое, *как весна.* (1940; 1990, 280). Я смотрю на каждую принцессу, как *пчела на медовый цветок*! (1911; 1988, 161). Солнце лавит с неба, *как поток* (1911; 1988, 161; ср. *поток лавы*). В *кострах желаний*, в безумном пекле (1909; 1988, 207); Я *соловей*, я — сероптичка (1923, 7).

Общепоэтическую традицию продолжает использование образов — названий драгоценных камней: "*Янтарная* элегия" — название стихотворения: Осенний парк в цвету *янтарно*-алом; Прозрачно-*перламутровые яблоки (1910, 1975, 97);* Весь музыка — *алмазноструйный* дождь (1911, 1975, 104); *бирюзовой* весною... *брильянтовым* взором обменяться успеем (1911; 1975, 169).

Как и во всем другом, И.Северянин и тут часто переходит границу, отделяющую его поэзию от самопародии, соединяя сразу несколько образов в один: Весь *малахитово-лазурный, Алмазно-солнечным* дождем, Как лед прозрачный и ажурный, Каскад спадает колесом (1975; 86);

Мой стих, *серебряно-брильянтовый* живителен, как кислород (1912; 1975, 216); И поощряет грезы кирка / В луне *сафирно-серебра*. (1923, 110); *Алмазно* хохочи, *жемчужно* плач,— Ведь жемчуг слез ценней жемчужин Явы (1924; 1975, 360). Об использовании образов *золота и серебра* см. выше.

И.Северянин, особенно в первый период своего творчества, использовал в качестве образов сравнения экзотические и красиво звучащие наименования одежды, тканей, мехов: *лилии колет* <военная куртка со стоячим воротником>. (Видимо, для рифмы с названием вина — "Creme de Violette". 1911; 1975, 179); Подходят *ночи* в *сомбреро* синих (1909; 1988, 165); *песчаная парча* (1911; 1988, 161). А дорожка песочная от листвы разузорена — Точно лапы паучные, точно *мех ягуаровый* (1911; 1975, 183); *Завуалилось* озеро, зашептался камыш (1910; 1975, 136); Плывет туман от нижней Тормы, *Вуаля* бледную звезду (1918; 1923, 47). Можно отметить и стремление И.Северянина к некоторым экзотическим образам подчеркнуто антипоэтического ряда — используются, например, обозначения съестного. Такие образы сравнения свойственны ирониче-

ской поэзии, однако И.Северянин использует их, как представляется, вполне серьезно, ср. использование слова *рокфор*: Наполним солнцем свои амфоры, Давая нервам вкушать *рокфоры* — Весь день, весь вечер, всю ночь — *рокфоры,* Смущая утром глаза Авроры Разгулом тела... (1909; 1988, 207); Кузмин изломан черезмерно, Напыщен и отвратно прян. *Рокфорно*, а не камамберно, Жеманно-спецно обуян. (1918; 1990, 21)

Введение образов из мира техники также большей частью необосновано в тексте: Упорно грезится мне Ревель И старый парк Катеринталь. Как паж влюбленный королеве Цветы, несу им *строфосталь*. В моей стране есть терем грезовый Для *намагниченых* принцесс (1910; 1988, 158)

Образы И.Северянина из мира природы и быта более наглядны и иногда более самостоятельны: Затихла мысль, и грезы шустрятся *Как воробьи, как травок стебли.* (1912; 1975, 219); и вздрогнувший мотор, Как *жеребец заржавший*, пошел на весь простор (1911; 1975, 179); Ряды березок *удочкообразных* (1928; 1975, 400); Увидел удивительную вазу, *Похожую на юбку балерин* (1923, 1991, 203).

Паронимическая аттракция часто играет главную роль в выборе и сочетании тропов. Например, "Хабанера IV", полна экзотических метафор — в них сливаются зрительные, акустические и вкусовые образы, образы разных тематических сфер. Все эти образы объединяются как будто только паронимической аттракцией ("С рассудком нити мы пересекли" — эту авторскую сентенцию в конце стихотворения читатель может отнести и к самому тексту):

Литавры солнца — вот наши лавры.
С цепей сорвутся души центавры...
Пускай трепещут души центавры,
Когда заслышат лучей литавры
И грохот трубный.
Наполним солнцем свои амфоры,
Давая нервам вкушать рокфоры —
Весь день, весь вечер, всю ночь — рокфоры,
Смущая утром глаза Авроры
Разгулом тела...
(1909; 1988, 207).

По-видимому, оправдать этот текст можно только в том случае, если представить себе, что это монолог лирического героя, находящегося под воздействием "эксцессов оргий". Однако сигналов такого отстранения автора от лирического героя в тексте нет.

Сравнения вводятся, как правило, с помощью союзов *как, точно*:

А Солнце, в пламенном бесстрастье, Как неба вдохновенный глаз, Лучи бросало, точно снасти (1911; 1988, 176); Мы живем точно в сне неразгаданном (1911; 1988, 208), Вот женщина, в

которой сердце живо / И опьяняет вкрадчиво, как "мумм" (1927; 1991, 158); И голос мой был звончат, *как* среброгорлый май (1910; 1975, 154), *Как* море в штиле, плещется душа: Совсем слегка (1921, 41). И голоса девиц грудные Такие русские, родные, И молодые, *как* весна, И разливные, *как волна* (1924; 1991, 44).

Иногда используются и другие союзы: Чей мозг *не более, чем* камамбер (1926; 1991, 164); спесиво-косны, *Как бы* из шоколада, грибы (1923; 1991, 208).

Из видов метафор, выделим частую у Северянина метафору-отождествление. Она может быть однословной: Алогубы — *цветики* жарко протяни (1911; 1988, 164); Я - *волк*, а критика — *облава* (1912; 1975, 212); Я - *соловей*; я без тенденций... (1923; 8). Чаще такая метафора развернута: Грузно каялся грешный колокол — Это *медное сердце собора.* (1909; 1988, 265). *Морей привидения* — глыбы ледяные Точат насмешливо лязги. Только не *море*, то ветрятся клены, *Волны зеленые* — поле с овсом. Колеса палок, упираясь в голубо-блесткий мартный наст, Дают разгон и — *черный аист* — Скольжу (1918; 1923, 15); у него позера, Грустят глаза — *осенние озера* (1926; 1988, 390); Россини — это *вкрадчивый апрель* (1917; 1988, 282); О,подснежники, вы *обескрыленные голубки*! (1932; 1990, 237).

В использовании метафоры-загадки И.Северянин иногда добивается поэтической выразительности: Со мною были молодые / Мечты и смелая тоска, / И вы — лилово-голубые / *Кресты* в четыре лепестка! (1913; 1988, 224); Один из варваров зарезал яблоню... И *снегом розовым* покрыт песок (1923; 1991, 208); Вдоль рябины, нагроздившей горьковатый *коралл* (1923; 1990, 108). Иногда такие метафоры разворачиваются в целые картины:

Запорошенная девица
Дает разгон своих конькам.
Она несется по извивам
Дымящегося хрусталя
То припадая к белым гривам,
То в легком танце воскрыля.
(1923; 1990, 164).

Генитивные метафоры И.Северянина многочисленны и разнообразны:

Остынет отзвук денного гуда И *вьюгу звуков* вскрутит закат.. (1909; 1988, 165); *созвездья взоров* (1909; 1988, 165); *Сон смерти* — глуше, чем спит скала... (1910; 1988, 70); *Цветы любви и веры* разбросав (1911; 1988, 71).

Глаза его *мелодий* ярко-сини А их *язык* понятен в шалаше.

Многочисленны метафоры — прилагательные: Твой гордый взор так нежен, Так *лилеен* (1909; 1988, 163); Насмешкою *маслинных* глаз (1911; 1988, 146);

Малахитовая струя (1927; 1975, 398); Главы... *стрекозны* и лукавы (1923, 89).

С целью создания метафоры часто образуются сложные прилагательные. Метафора может быть заключена в первой части сложного прилагательного: И *апельсинно*-лучезарный бор (1928; 1975, 400); Вы помните прелестный уголок — / Осенний парк в цвету *янтарно*-алом? (1911; 1975, 172). То, с чем сравнивается, может быть выражено и во второй основе сложного прилагательного: Лилово-*стальные* заливы; На златисто-*резедной* головке (1915; 1975, 249); Прозрачно-*перламутровые* яблоки (1909; 1975, 97); Как золотела зелень! Воздух лазурно-*крылат*! (1912; 1975, 211). В некоторых случаях метафорические обозначения (чаще из одного смыслового ряда — обозначения драгоценных камней или металлов) представлены в обеих частях сложного прилагательного: Мой стих *серебряно-брильянтовый* (см. выше).

В поэтической речи И.Северянина широко используются наречия на -о-, -е в метафорическом, качественном значении, образованные от узуальных относительных прилагательных или непосредственно от существительных: Снег оседает. Оседая, / Он *бриллиантово* блестит (1923, 62); Как *девно* солнится березка, / Вся — колыханье, вся — полет! (1975, 226); Окольчит *змейно* дорога глобус (1975, 222); Далекая, смотрящая *мимозно*: Да или нет? (1910; 1975, 322).

Изменение суффиксального оформления оживляет внутреннюю форму слова, метафору, если она содержится в словообразовательной структуре слова, ср. узуальное *ручейком и ручейково*: ожил стих — ... И вот потек он *ручейково* (1910; 1975).

Глагольные метафоры выражаются следующими словообразовательными типами. Поэт образует метафорические обозначения признаков, используя в качестве мотивирующих существительные: *Арфеет* ветер (1910; 1975, 261); *кружевеет*, розовеет утром лес (1910, 1975, 132); Опять звенит и *королеет* мой стих (1910; 1975, 308); Ты приходишь *мореющим* полем / Фиолетовым и голубым. (1910; 1975, 249); Ср. с приставкой за-: заалеют клены и *залимонеют*, будут аложелты (1910; 1975, 242).

В поэзии И.Северянина продуктивны образования с суф. -и(ть) со значением проявления признака или наделения признаком, выраженном метафорически: Луна мне *изумрудит* ночью (1910; 1975, 221); но злак — *Лазурит* спокойствие в нерве (1910; 1975, 194); *Вуалит* негой фиордов сага (1910; 1975, 280); Плывет туман от нижней Тормы, / *Вуаля* бледную звезду (1923, 48); Ты, для кого *зеркалит* Луга (1923, 65); Над ручейками *хрусталит* хрупь (1911; 1975, 176). Частые у И.Северянина образования с прф. *о-* и суф. *-и(ть)* также могут выражать метафорические значения: *Окольчит* змейно дорога глобус (1910; 1975, 222); ...Тома! Кто *онебесил* все земное (1923, 85); Мы их спасем и *олазорим* (1923, 83); И вдруг — безумным жестом *остолблен* кленоход (1911; 1975, 180);

Глаголы на *-иться* также часто используются в метафорическом значении: Ветрится Куст... *Зебрится* / Хруст (139);

На море штормно, и гигантские / Оякорены в нем суда,— / Но слышу шелесты эстляндские / Чья фьоль *атласится* сюда (1913; 1975, 223); *Бриллиантится* веселая роса (1910; 1975, 132); Смотреть, как небо *океанится,* / Как море сковывает латы (1912; 1975, 220).

Глаголы на *-иться* часто осложняются приставкой за-: Уже *зазвездились* ночные / Полей небесных светляки (1909; 1975, 99). В последнем примере интересно включение в образный контекст глагола, в котором как бы слились и прямое значение, и метафорическое, поскольку *зазвездиться* является метафорой по отношению к *светлякам*, однако, *небесные светляки*, в свою очередь — метафорическое обозначение *звезд.* Глагол *завуалиться* также употреблен Игорем Северянином в метафорическом значении: *Завуалилось* озеро, зашептался камыш (Озеровая баллада, 136).

Среди глаголов на *-иться* продуктивны образования с преф. *о-,* означающие приобретение какого-либо признака (1910; 1975, 429). Такие глаголы также часто используются для выражения метафорических значений: Весело, весело сердцу! Звонко, душа, *освирелься!* (1912; 1975, 198); Ликуй, холоп! *Оцарься,* раб! (1910; 1975, 245).

Метафоры замещения и приписывания разнообразны по синтаксическим способам выражения: А в глазах оздоравливающих твоих — Ветер с моря и поле ржаное. (1927; 1990, 109); И море посинелым и густым Баском ворчало о людской свободе. (1927; 1990, 230); И лес восторженно зашепчет, Стряхнув с макушек снежный чепчик (1923; 1988, 317); Кто в кружева вспененные Шопена, Благоуханные, не погружал Своей души? Кто слаже не дрожал Когда кипит в отливе лунном пена?! ... (1926; 1990, 231)

Метафора-метаморфоза — более редкий прием, чем другие виды метафор, однако он часто представлен у И.Северянина сразу некоторым "стилистическим пучком". В программном стихотворении "Эгофутуризм. Пролог" И.Северянин писал:

Я непосредственно сумею
Познать неясное земле...
Я в небесах надменно рею
На самодельном корабле!
Влекусь *рекой*, цвету *сиренью*,
Пылаю *солнцем*, льюсь *луной*,
Мечусь *костром*, беззвучу *тенью*
И вею *бабочкой цветной*.
Я стыну *льдом*, волную *сфинксом*,
Порхаю *снегом*, сплю *скалой*,
Бегу *оленем* к дебрям финским,
Свищу *безудержной стрелой*.
(1909; 1988, 185).

Разнообразны формы взаимодействия разного рода метафор. Прямое значение одной метафоры — генитивной может связываться с прямым значением следующей (Змея ползла в вуаль), создавая образную картину: щемящего сарказма Змея ползла в сигарную вуаль (1911; 1988, 148). Метафора может использоваться как составная часть другой: Тем бег резвее; все узорней, Пушистых *кружев серебро* (1910; 1988, 64); здесь неназванные *листья — кружево*, (ср. Сквозь *кружево листьев* ажурных 1988, 85), а *кружево — серебро*. К глагольной метафоре может относиться сравнительный оборот, также создавая сравнение в сравнении: Крылья *дымели*, как саван истлевший <о полете летучей мыши>; И как заплеснелое олово, Луна мне *изумрудит* ночью (1912; 1975, 219—220). "Низкий" образ сравнения здесь вступает в противоречие с метафорической мотивирующей основой глагола, к которому сравнение относится.

Олицетворение — частый троп у Игоря Северянина. Олицетворяются явления природы и городской жизни, конкретные предметы и отвлеченные понятия. Подобный троп может быть одним из элементов стихотворения — признаки или действия, свойственные человеку приписываются неживой природе. В таком случае олицетворение выражается при помощи прилагательных-определений, генитивных конструкций, глаголов или имен действия: Иду в *застенчивые* долы, Презрев *ошеломленный* Рим (1912; 1988, 191);

Очам твоей души; *Плач* совести моей; И плач, и хохот лиры (1909; 1988, 29); То воздуха не самого ли *вздох* (1926; 1990, 231); И смешит меня разлапанный такой / Неуклюжий *добрый* кактус вековой (1931; 1990. 232).

И.Северянин выражает олицетворение и словообразовательными средствами. Сложные прилагательные с нулевым суфф. (типа литературных *светловолосый, кареглазый*), даже включая основы другого рода, выражают олицетворение, иногда вместе с лексическими средствами (ср. В доспехах полдня *златогорлого*; И *белопудрый* и сладкий снег), а иногда и только прилагательным подобной структуры: На искусственном острове *крутобрегого* озера (1911; 1975, 136; Вероятна ассоциация с *крутобедрого*); От *снегоскалого* гипноза / Бежали двое в тлен болот (1912; 1988, 190).

Суфф. притяжательных прилагательных -j-, присоединяясь к обозначениям неодушевленных предметов, также обозначает олицетворение: В *прерьих* краях; Мы видим в небе синеву *пустынью* (1926; 1975, 382).

На олицетворении иногда построено целое стихотворение, что является характерным для раннего периода его творчества: Море любит солнце, солнце любит море... Солнце оправдает, солнце не осудит, Любящее море вновь в него поверит... (1910; 1988, 30).

На олицетворении построено и стихотворение "Полярные пылы. Снеговая поэма": Влюбленная в Северный полюс Норвегия В гордой застыла дремоте... (1909; 1988, 130).

Сопоставление слов в названии и тексте стихотворения "Колокол и колокольчик", вместе с другими лексическими средствами (*стонал, смеялся*) способствует их олицетворению, придает им значение взрослого и юного: (ср. колокольчик — мальчик): И пока стонал хмурый колокол, Колокольчик смеялся удало... (1909; 1988, 205).

Метонимия также частый троп в поэзии И.Северянина. Поскольку метонимия свойственна и разговорной речи, отдельные ее виды не воспринимаются как специфически поэтический прием. Ср. такие сочетания, как материал — издание и под. (Я вижу: *мрамор* бань — 1923; 1991, 119). В поэтической речи такие метонимические соотношения обычно осложняются метафорой: Вьются кудри: *золото и бронза*, Пепельные, карие и *смоль*. Льются взоры ласково и грезно — То *лазорь*, то *пламя*, то *фиоль*. (1911; 1988, 161); Мне мерещатся иссиня-черные косы, *Изумруд* удлиненных насмешливых глаз (1929; 1991, 107).

Для И.Северянина характерны метонимии, выраженные определительными сочетаниями: Молился я и *набожной* рукой Не раз творил *интуитивный* крест. (1911; 1988, 71); Гимн *жасминовым* ночам (1909; 1988, 29) И смотрю я в *сплошные* глаза (1914; 1988, 235); *молодые* мечты и *смелая* тоска (1913; 1975, 224); Нам расскажи о глазках Гретхен, *сентиментально-голубой* (1918; 1923, 31); *Зеленые* в деревьях штормы (1918; 1923, 37); девочка *льняная* (1918; 1923; 37); на *солнечном* завтраке (1930; 1991, 110).

Подобные эпитеты основаны на разнообразных ассоциациях по смежности.

Регулярный вид поэтической метонимии — эмфаза признака, выдвижение на позицию определяемого члена предложения в виде имен качества: Как много тайны в их ласк *волшбе*! (1909; 1988, 165); *Сласть* слез соленых знала Изергиль, И *сладость* волн соленых впита Мальвой (1926; 1991, 152); Тойла в *сизости* вздыбленных гор... (1930; 1991, 109). Здесь также возможно осложнение метонимии метафорой; чувства ее *жемчужность* (1915; 1975, 261).

Поэтическим приемом являются метонимии, выраженные неузуальными сочетаниями наречий с глаголами (на глагол переносится признак субъекта: Ермакова, 1969); *светло целуйте* уста друг другу (1910; 1988, 70); Я *жарко оросил* Свои глаза (1911; 1988, 71); *Мелькнула сине* пелеринка (1918; 1923, 51). Был *влажно солонен* его табак (1929; 1991, 412).

Иногда метонимические ассоциации представлены в ряде образных картин, ср о слове "любовница": В этом слове есть *томик шагреневый, На бумаге веленевой станс* В этом слове

есть *тайна Тургенева И сиреневый вешний романс.* (1929; 1990, 110).

На метонимическом образе построено редкое у И.Северянина сатирическое стихотворение "Поэза "Villa mon repos"; *Мясо* наелось *мяса, мясо* наелось спаржи *Мясо* наелось рыбы и налилось вином! (1921; 1988, 313).

Ирония И.Северянина проявляется в некоторых текстах языковой игрой на словообразовательной структуре слова: Ср.

Уже воюет Эго с Кубо
И сонм *крученых* бурлюков
Идет войной на Сологуба
И символических божков...
Уж *ничегочат* дурни-*всеки*...
И *всёчат* тщетно *ничегоки*...
Уже *городит Городецкий*
Акмеистическую гиль,
Адамя неуклюжий стиль.
Уж возникает "цех поэтов"
(Куда бездари, как не в цех!)
(1925; 1990, 350—351).

Использование экзотических мотивирующих также иногда имеет ироническое задание, т.е. является функционально оправданным. Ср., например, в послании Василию Каменскому (1975, 317): Да, я люблю тебя, мой Вася, Мой друг, мой истинный собрат, Когда, толпу *обананася*, Идешь с распятия эстрад!

Столкновение слов в "этимологической фигуре" (см) также может иметь целью выражение иронии: ворох Убийственных романов про убийц (1926; 1991, 160). Однако, как отмечали критики, у И.Северянина не всегда ясно, где автор был ироничен, а где не осознавал, что его текст граничит с самопародией. Например, вполне серьезное по тону стихотворение начинается так: Восторгаюсь тобой, молодежь! Ты всегда,— даже стоя,— идешь, Но идешь постоянно вперед, Где тебя что-то многое ждет. (1914; 1975, 235).

Двусмысленность слов *стоять* и *идти* в разговорно-бытовом и газетно-публицистическом их понимании приводит к незапланированному автором ироническому эффекту. Сам он считал себя "лирическим ироником": Пускай критический каноник Меня не тянет в свой закон,— Ведь я лирический ироник: Ирония — вот мой канон. (1918; 1988, 295).

6. Из фигур речи в поэзии И.Северянина обращают на себя внимание прежде всего те, которые основываются на противопоставлениях разного рода. В поэзии И.Северянина представлены общепоэтические оппозиции: *добро — зло, свет — мрак, тьма, любовь — ненависть, сила — слабость, слава — бесславие* и т.п.: Противопоставил ли стихию *Добра* стихии мрачной *зла*? (1925; 1990, 83); К *свету* этот *мрак* (1929, 1990, 85);

Не ученик и не учитель, *Великих* друг, *ничтожных* брат (1975, 191); И Миррой Балтика воспета, Царицей русского стиха, Признавшей *тьму* во имя *света* И *добродетель* для греха!.. (1923; 25);

Оппозиции представлены в таких фигурах как антитеза, оксюморон, частично — хиазм.

Антитеза — один из излюбленных приемов И.Северянина: И *плач, и хохот* лиры — Очам твоей души (1909; 1988, 29). Антитеза часто используется как экспрессивное завершение стихотворения, в ней выражается его итог. Я знаю во всем вас, дети злого века, Паденье *славного* — *бесславных* торжество! Позорно презирать за *слабость* человека, Отнявши *силы* у него. (1911; 1988, 173).

И.Северянину не был свойствен ни общественный обличительный пыл, ни отвлеченные философские размышления о добре и зле, поэтому из фигур контраста, использующих антонимию, более всего употребителен у него оксюморон. В оксюмороне оппозиции совмещаются, противоположные качества объединяются в одном: Он — *мучитель-мученик*! Он — поэт-убийца! Он *жесток* неслыханно, *нежен* и тосклив... (1911; 1988, 153). Различные виды оксюморонов были характерны для И.Северянина на всем протяжении его пути. Оксюморон представлен сочетанием существительного и прилагательного: "*Полярные пылы*" (название стихотворения); Ленивые лоси! вы серебро-пегие, *Ледяное пламя* поймете... (1909; 1988, 130).

Наиболее частый случай оксюморона — противопоставление с помощью словообразовательно выраженной антонимии, т.е. с помощью слов с отрицательными приставками или просто с отрицанием: О,*некрасивых красота*! (1918; 1923, 29); Любая *даль не далека* (1975, 435); Наступает весна... Вновь *обычность* ее *необычна, Неожиданна жданность и ясность* слегка *неясна* (1923; 1990, 237);

Другие оксюморонные сочетания менее часты, например, глагол и дополнение: Я *мыслю* о *немыслимом* — о том, Чего, быть может, никогда не будет (1975, 349). В данном случае можно отметить, что сближение двух родственных слов в тексте, уже разошедшихся по значению (*немыслимый* "невозможный"), восстанавливает внутреннюю форму слова *немыслимый* (это и создает оксюморон). В соответствии с поэтической традицией оксюморон выражается также в эпитетах — сложным прилагательным, сложным наречием: И мысль *привычно-необычная* / Овладевала часто мной (1940; 1975, 436); Кто ядовит и *нежно-груб* (1923, 21); душа... *сладко-больно* верит (1912; 1988, 34).

Иногда в противопоставлении участвует одна из основ сложного прилагательного: в блекло-*шумной тишине* (1975, 205); Да, над людьми, в страданьях распростертых, / Глумливое светило солнце *мертвых* / В бессмысленно-*живом* своем огне. (1927; 1990, 230); В них серебристо-*радостная скорбь* (1927;

1991, 152). На метафорически противопоставленных словах основан оксюморон в таких строчках: *Пылай*, что *льдисто заморожено!* (1912; 1975, 220); И ночи *пламно-ледяные* (1975, 361); *Неблагозвучьем звучен* трубадур (Салтыков-Щедрин) (1927; 1990, 213); Плескалась девушка *рыданья хохотом* темно-серебряным (1910; 1988, 120). Что, если в *нежити* его *живучей* Она, как в зеркале, находит случай Узреть себя со всем житьем своим? (1926; 1990, 210).

В первый период творчества И.Северянина, когда основной формой его поэтических высказываний является взволнованный, аффектированный монолог, оксюмороны в виде восклицательных предложений могут двукратно и даже трехкратно повторяться. Например, подытоживая стихотворение "Мисс Лиль", автор восклицает: *Честная бесчестница! белая арабочка!* / Брызгай *грязью чистою* в славный ореол!.. (1911; 1988, 164). Впрочем, и позднее И.Северянин нередко использовал несколько оксюморонов в близком соседстве: Исполнен весь *пустейшей полноты:* / Пузырь из мыла и *ученый неуч!* (1924; 1975, 350).

Для поэтической речи И.Северянина на всем протяжении его пути характерен хиазм — повтор параллельных конструкций с контрастной перестановкой членов, как бы зеркально отраженным значением: *скалы молят звезды, звезды молят скалы* (1910; 1988, 160).

Иногда такое взаимопротивостояние и взаимопроникновение может быть выражено только с помощью окказионализмов: *Море* было так *небесно, Небо — морево.* (1931; 1990, 238). Хиазм часто строится на оксюмороне и антитезе: *Ложь истины* и эта *правда лжи* Неумертвимые вражда и войны... (1924; 1990, 337). При этом хиазм в виде вариативного повтора может обрамлять стихотворение, ср. начало стихотворения "Вернуть любовь": ...То *ненависть* питается *любить* / Или *любовь* хотела б *ненавидеть*?.. Конец: Что ж это: *зло* старается *любить* / Или *любовь* мечтает *ненавидеть?..* (1908, 1975, 59). В целом для И.Северянина характерно снятие противоречий, он приходит к мысли, что "правы все": И в *зле добро,* и в *добром злоба,* Но нет ни добрых, нет ни злых, И правы все, и правы оба,— И правоту поет мой стих. (1917; 1988, 283).

В поэтической речи И.Северянина широко используется "этимологическая фигура" — сопоставление слов одного корня разных частей речи: *Жестокие ожесточая* души (1924, 1975, 352). Для построения этимологической фигуры поэт нередко использует окказионализмы: Когда приходила она *Тишала* при ней *тишина* (1921, 58); ср. менее удачное: Я *молодость отмолодал* (1918; 1923, 63). В этимологической фигуре могут сталкиваться прямые и метафорические значения слов: *Созвездья* взоров поют *звезде* (1909; 1988, 165). Столкновение слов одного корня используется и для выражения иронии: землю кроет ворох убийственных романов про убийц (1926; 1991, 160).

"Этимологическая фигура" у И.Северянина часто служит для выражения оксюморона: Поверить трудно: вдруг — все ложно?! Трепещет странной мукой стих... И *невозможное — возможно* В стране *возможностей* больших! (1988, 280); Не разрешив *безумствовать уму* (1926; 1991, 161); О,*вера* вешняя, ты *разуверена* (1923; 1991, 208).

Близко к полиптотону и к "поэтической этимологии" повторение слов одной части речи, образованных от одного корня — паронимия, в широком смысле слова включающая сходно звучащие слова: Он *жалобен*, он *жалостлив и жалок* (1926; 1991, 160).

Паронимия используется для столкновения оттенков смысла: Она *чувствительна* и чувственна, но страсть Ей подчиняется, а не она — порыву (1921, 84). А в сложных словах основы-паронимы призваны усилить смысл: И *жестоко-жестки* флибустьеры (1924; 1991, 204).

Довольно искусна в ряде случаев паронимическая аттракция И.Северянина.

Паронимической аттракцией обусловлено соединение неродственных основ в сложных словах: Душе вашей *бально-больной; Тонко-тонная пастель.* Паронимической аттракцией объясняются определительные сочетания: *грезовый гарем* (1910; 1988, 158); С вечно безымянной, *странно* так *желанной* (1910; 1988, 160); *глиняные глыбки* / Я бросаю в море (1911; 1988, 161). Паронимической аттракцией охвачено генитивное сочетание: это медное *сердце собора* (1909; 1988, 205). Паронимическая аттракция однородных членов: Встоскует *нежно и встревожено...* (1912; 1975, 220). Чересступенчатая звукопись: *Грузно каялся грешный колокол* (1909; 1988, 205). Паронимическая аттракция может занимать и более обширные участки, охватывая распространенные или следующие друг за другом предложения и строки: *Сияет* даль, и там, в ее *сиянье* Моих *слиянных* рек голубизна (1940; 1990, 280); И море,— и то как-то *наго* У *гор оголенных грустит* (1921; 57).

Звукопись включает сравнения: Морозом выпитые лужи *Хрустят* и *хрупки,* как *хрусталь* (1910; 1988, 87). Она может сопровождать такую фигуру как параллелизм: *Сласть слез соленых* знала Изергиль, И *сладость волн соленых* впита Мальвой (Горький, 1926; 1991, 152). Паронимическая аттракция иногда создает и квазиэтимологическую фигуру: мне все и вся заменит мой дощанник, Что *окунается* от *окуней...* (1929; 1991, 89). *Осеню* себя *осенью* — в дальний лес уйду. (1929; 1991, 88).

Довольно часто использует И.Северянин полиптотон — повтор одного и того же слова в разных падежах. Таким образом выявляются общие признаки разных явлений: О эти дни! вы — близко, рядом, тут! Я в *настроенье* ваших *настроений.* (1919; 1975, 328) Запорошенная девица / Дает разгон своим конькам... На *белом белая белеет...* (1923; 1990, 164); *Порок,*

пороком непреоборимый (1924; 1991, 209), Я шел в лазоревые дали — В *цветы*, в *цветах* и по *цветам*. (1913; 1975, 224).

Излюбленный поэтический прием И.Северянина — повтор. Его виды необыкновенно разнообразны. Часть строфы занимают следующие виды повторов. Тавтологический повтор одного слова: Я не делец. Не франт. Не воин. Я лишь *пою-пою-пою*! (1918; 1988, 286). Такие повторения носят разговорно-экспрессивную окраску, ср выделение обстоятельств: Я наблюдал — *давно! давно!* — За странным тяготеньем к хамству... (1921; 29). Повторение предлога: *По* опадающим *по* вам Я шел в лазоревые дали (1913; 1975, 224).

Повтор однородных членов:

Ты приходишь утомленная, невеселая, угаслая (1912; 1975, 218); Наивный, юный и кокетливый, / Пригубливаю щель свирели (1912; 1975, 219).

Среди повторов не последнее место занимает повтор слов одной словообразовательной структуры. Такие слова могут быть расположены рядом или в другом месте стихотворения, ср. в стих. "В осенокошенном июле":

Июль блестяще *осенокошен*.
Ах, он уходит! Держи! Держи!

О небо, небо! Твой путь воздушен!
О поле, поле! Ты грезы верфь!
Я *онебесен!* Я *онездешен*!
И бог мне равен, и равен червь.

Как видим, несколько видов повтора могут совмещаться в одном тексте — лексический: О *небо, небо*!; повтор словообразовательный: слов одной структуры (симплока), синтаксический — предложений одной структуры.

Повтор однородной синтаксической конструкции, обычно с тождественным началом — анафорой иногда занимает целую стихотворную строку или ее часть:

Устало сердце от узких рамок благополучья,
Оно в унынье, оно в оковах, но в томленьи...
Отчаясь грезить, отчаясь верить, в немом безлучьи,
Оно трепещет такою скорбью, все в гипсе лени...
...
Ведь ты любимо, больное сердце! *ведь ты любимо!*
Люби ответно! люби приветно! люби бездумно!
(1911; 1988, 32)

Повтор у И.Северянина допускает известные вариации, ср. однотипность строения слов *ответно* и *приветно*, после которых следует *бездумно* — слово другой структуры, что как бы служит завершающим аккордом.

Можно отметить искусность варьирования синтаксического построения в повторах:

Вы всегда под охраной. Вы всегда под надзором.
Вы всегда под опекой.
Это все для ребенка... Это все для ребенка... Это
все для ребенка...
Я в вас вижу подругу. Я в вас женщину вижу.
Вижу в вас человека.
И мне дорог ваш крестик, как и ваша слезинка,
как и ваша гребенка.
(1911; 1975, 38).

Часто строки стихотворения целиком организуются повтором слов, ср. трехкратный повтор:

Далеко, далеко, далеко
Есть сиреневое озерко,
Где на суше и даже в воде —
Ах, везде! ах, везде!, ах, везде! —
Льют цветы благодатную лень,
И названье цветам тем — Сирень
(Фиолетовое озерко, 1923, КР, 1991, 50)

Разнообразно место повторяющегося элемента в стихотворении. Это может быть анафора, выраженная лексически, двукратным повторением одного слова. Вся эта конструкция в свою очередь повторяется:

Чайка смотрела на хмурые волны:
Трупы качались на них, словно челны,
Трупы стремившихся к утру и зорям.
Коршун кричал над кровавой равниной,
Коршун смотрел на кровавые лужи,
(Что видели птицы... 1917, БП, 54).

Анафора (в соединении с другими, внутристрочными повторами):

Я грежу Нарвой, милой Нарвой
Я грежу крепостью ее,
Я грежу Нарвой,— тихой, старой,—
В ней что-то яркое, свое...
(1918; 1988, 284)

И.Северянин часто прибегает к параллелизму в построении строф, что обозначается повтором, например, в стих. "И тогда" — в заглавие вынесен этот оборот, использующийся четырежды — во 2, 3, 4, 5-ой строфах стихотворения, тогда как 1 и 6 строфы его не содержат:

В неоглядное вышла ли поле
В золотистых сентябрьских тонах?
И тогда — сколько радости воли
В ненаглядных любимых глазах!

И.Северянину свойствен повтор синтаксической конструкции в виде единоначатия:

"Я наблюдал..." повторяется в 6 четверостишиях из 7 (кроме последнего) в стихотворении "Поэза моих наблюдений". В трех четверостишиях из этих шести (1, 3, 5-м) повторяется также синтаксическая конструкция с союзом как: "Я наблюдал, как день за днем" в то время как во 2 и 4-м четверостишии представлена другая конструкция:

Я наблюдал — давно! давно!
За странным тяготеньем к хамству...
Я наблюдал — во всем, везде,
Восторги перед силой грубой, ...

Повтор какой-либо конструкции часто завершает текст:

Над мертвой лилией, над трупом юноши,
самоуверенно, / Плескалась девушка рыданья
хохотом / темно-серебряным... / — И *было*
гибельно.— И было тундрово.— И было
северно. (1910; 1988, 120).

И.Северянин использует и такой вид повтора как "подхват", или "рамочный", охватывающий начало и конец стихотворения, начало и конец трех четверостиший в нем:

Оправдаешь ли ты — мне других оправданий не надо! —
Заблужденья мои и метанья во имя Мечты?
В непробужженом сне напоенного розами сада,
Прижимаясь ко мне, при луне, *оправдаешь ли ты?*
Оправдаешь ли ты за убитые женские души ...
(1933, 1975, 422).

7. В стихотворении "Я — композитор" И.Северянин, как всегда, без ложной скромности, написал о себе:

Всегда в лазори, всегда в мечтах
Слагаю молитвы.
Я — композитор: в моих стихах
Чаруйные ритмы.
(1912; 1988, 228).

Действительно, ритмика, композиционное построение стихотворения были сильной стороной поэтики И.Северянина.

И.Северянин стилизует средневековые твердые формы, в которых фиксированы и объем, и строфика (ЛЭС, 435); сонет, триолет, рондо, рондель, секстина (см. Гаспаров, 1993), а также такие как вireле ("огимнив эксцесс в вireле!"). Например, в стихотворениях "Вешний звон", "Весенние триолеты" — восьмистишная форма строфы, в которой первая строка повторяется после третьей и шестой, а вторая в самом конце:

Еще благоухает сад весной,
Еще в глазах моих блестят слезинки,
Еще влекут в безвестное тропинки —
Еще благоухает сад весной <...>
(1913; 1975, 230)

И.Северянин сам изобрел 10 строфических форм, которые определил в неопубликованном труде "Теория версификации" (И.Северянин, 1988, 448, Гаспаров, 1987, 67): *миньонет, кэнзель* и др.; среди них знаменитый "Квадрат квадратов", в котором все слова каждой строчки первого четверостишия полностью повторяются в строках трех последующих четверостиший и только переставляются местами. С изощренной формой стихотворения "Квадрат квадратов" (1910; 1988, 131) не без искусства сочетается содержание: взволнованный мучительный монолог повторяющего одно и то же "уставшего" и "изнемогшего" лирического героя:

Никогда ни о чем не хочу говорить...
О поверь! — я устал, я совсем изнемог...
Был года палачом,— палачу не парить...
Точно зверь, заплутав меж поэм и тревог...
Ни о чем никогда говорить не хочу...
Я устал... О поверь! изнемог я совсем...
Палачом был года — не парить палачу...
Заплутав, точно зверь, меж тревог и поэм. <...>

В ряде случаев И.Северянин явился новатором в использовании некоторых видов рифмы, например, малоупотребительного в русской поэзии диссонанса, когда согласные звуки совпадают, а ударные гласные не совпадают: Грига-нега-сага-бога-юга (ЛЭС, 98).

В заключение следует признать, что все богатство (иногда излишество) "технических" поэтических приемов в основной массе стихотворений И.Северянина не было гармонически увязано в единое целое и не приводило к таким "приращениям смысла", которые позволяли бы увидеть самобытно чувствующего и по-новому осмысляющего мир образ автора. Впрочем, возможно, по-настоящему хороших стихотворений хватило бы на тонкую книжку "Избранного" И.Северянина. (С.М.Бонди на лекциях в МГУ как-то сказал: "К сожалению, ранние стихи Лермонтова дошли до нас").

В истории поэзии И.Северянин остался как поэт "с замечательным слухом и замечательным отсутствием вкуса" (Гаспаров, 1993, 266), оказавший влияние на некоторых выдающихся поэтов (например, Пастернака — см. Баевский, 189—195, Маяковского — см. Чуковский, 139) и внесший свой вклад в развитие поэтического языка. Значение И.Северянина справедливо усматривается в том, что как бы ни оценивалось его творчество в целом, оно было "важным фактором литературного процесса эпохи" (ЛЭС, 196).

ЛИТЕРАТУРА

Бабичева Ю.В. Вступительная статья к изд. Северяин Игорь. Классические розы. Медальоны. М., 1991.

Баевский В.С. Б.Пастернак — лирик. Смоленск, 1993.

Виноградова В.Н. Словотворчество (И.Анненский, М.Волошин, И.Северянин) // Очерки истории языка русской поэзии XX века (в печати).

Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890—1925 гг. в комментариях. М., 1993.

Григорьев В.П. Северянин и Хлебников // О Игоре Северянине. Череповец, 1987.

История русской литературы. Т. 4 Л., 1983.

Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

Ковтунова И.И. Поэтическая речь как форма коммуникации. ВЯ, 1986[a], № 1.

Кожевникова Н.А. О словоупотреблении Игоря Северянина // О Игоре Северянине. Череповец, 1987.

Критика о творчестве Игоря Северянина. М., 1916.

ЛЭС — Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.

Рождественский В.А. Игорь Северянин. // Северянин Игорь. Стихотворения Л., 1975.

Северянин Игорь. Стихотворения. М., 1975.

Северянин Игорь. Стихотворения. М., 1988.

Северянин Игорь. Соловей. 1923 (Репринт М., 1990).

Северянин Игорь. Менестрель. Берлин 1921 (Репринт М., 1989).

Северянин Игорь. Стихотворения и поэмы 1918—1941. М., 1990.

Северянин Игорь. Классические розы. Медальоны. М., 1991.

Чуковский К.И. От двух до пяти. Собр. соч. в 6-ти тт. Т. 1.

Lenie Lauwers. Igor'—Severjanin. His Life and Work. The Formal Aspects of His Poetry. Leuven, 1993.

V.Markov. Russian Futurism. A History. Berkeley, Los Angeles. 1968, 393.

И.И.Ковтунова.
О ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Предисловие

В работе рассматриваются сравнения в поэтическом языке Б.Пастернака и некоторые семантические разновидности метафор. Из ряда поэтических образов выбраны такие, которые выделяются своей значительной ролью в построении индивидуальной картины мира Пастернака, особенно ярко выражают характер его поэтического мировосприятия и сохраняют значение на протяжении всего творческого пути поэта.

Отличительная черта поэтического языка Пастернака — большое количество сравнений, их нетрадиционный характер, их особая и очень важная роль в создании пастернаковского образа мира. Сравнения описываются в разделе "Образ мира в сравнениях по смежности и сходству". В краткое по неизбежности описание включены лишь некоторые наиболее показательные для индивидуального поэтического мира Пастернака разряды метафор, представленные в разделах "Метафоры живого мира", "Метафоры необъятного пространства", "Образы безграничного времени". Метафоры живого мира передают одну из главных особенностей поэзии Пастернака — взгляд поэта на мир как одушевленный, одухотворенный, несущий в себе творческую динамику, мир, в котором всегда и везде присутствует живое творческое начало. Организация пространства и времени, важнейших категорий человеческого познания, имеет особую значимость в художественной картине мира. В поэзии Пастернака в образах пространства и времени выражены грандиозные масштабы его поэтического мира. В разделе "Образ в образе" рассматриваются характерные для языка Пастернака структуры, сочетающие сравнение и метафору.

Отправной точкой исследования послужило стремление нащупать связь между "образом мира" и поэтическим языком в поэзии Пастернака. Исследовательский путь от "образа мира" к языку поэта проходит через категории поэтического познания мира. К наиболее общим категориям поэтического познания относится точка зрения: видение мира, характер восприятия мира, взаимодействие поэта и мира. Все частные явления поэтического языка на всех его уровнях так или иначе, прямо или косвенно отражают общее восприятие мира. Восприятие разных аспектов мира — пространства, времени, движения,

состояния, количества, качества и др. [речь идет о традиционно выделяемых познавательных категориях, но в их специфическом преломлении по отношению к художественной реальности], также накладывают свою печать на поэтический язык. Из этого ряда специальное место отводится пространству и времени [см. выше], а также в разделах, посвященных метафорам живого мира и сравнениям, рассматривается движение ["Чтобы достичь правдивого сходства подражательных приемов искусства и живого опыта реально пережитого, недостаточно передать свое представление о живом мгновенном движении. Я бы представил себе [выражаясь метафорически], что видел природу и вселенную не как картину на недвижной стене, но как красочный полотняный тент или занавес в воздухе, который беспрестанно колеблется, раздувается и полощется на каком-то невещественном, неведомом и непознаваемом ветру".— Пастернак 1990, с. 364] и состояние [среды] ["Но высшим удовольствием было добиться чувства реальности, уловить ее вкус, передать саму *атмосферу бытия*, ту окружающую среду, охватывающую форму, куда погружены и где не тонут отдельные описанные предметы".— Там же].

Внимание к категориям поэтического познания мира при изучении самых различных явлений языка поэзии, как кажется, близко подводит к связи поэтического языка и поэтического мышления. Возможность проникнуть в эту связь в свете задач данной работы в известной мере облегчает "эстетическая гносеология" Б.Пастернака, раскрывающая источники рождения образа. Говоря о Пастернаке, Д.С.Лихачев отметил, что "в его поэзии и прозе можно встретить постоянные попытки осмыслить эстетическое познание мира, своего рода эстетическую гносеологию, теорию поэтического познания мира" — Лихачев 1985, с. 7.

В описание по возможности вносится эволюционный аспект — движение от раннего Пастернака к позднему. Примеры на каждый случай приводятся в хронологическом порядке с указанием на поэтический сборник — с тем чтобы были наглядны и различия и общность в стихах разных сборников и разных периодов творчества поэта.

Примеры и ссылки даются по изданию: Борис Пастернак. Избранное в двух томах. М., "Художественная литература", 1985. Принятые сокращения: Начальная пора. 1912—1914.— Нач. пора; Поверх барьеров. 1914—1916.— Пов. бар.; Сестра моя — жизнь. Лето 1917 года.— СМЖ; Темы и вариации. 1916—1922.— Темы и В.; Стихи разных лет. 1916—1931.— Ст. разн. лет; Девятьсот пятый год.— Д.п. год.; Лейтенант Шмидт.— Л.Шм.; Спекторский.— Сп.; Второе рождение 1930—1931.— Вт. р.; На ранних поездах. 1936—1944.— На р. поездах.; Стихотворения 1946—1953 гг.— Ст. 1946—1953 гг.; Когда разгуляется. 1956—1959.— К. разг.

ОБРАЗ МИРА В СРАВНЕНИЯХ ПО СМЕЖНОСТИ И СХОДСТВУ

И все это были подобья.

"Марбург"

Семантика

Необыкновенное обилие сравнительных конструкций — одна из отличительных особенностей поэтического языка Б.Пастернака. Композиция стихотворения часто формируется рядами сравнений. Сравнения представлены у Пастернака оборотами с *как, точно, словно, как будто, как бы,* словами *похож, подобен* и др., творительным падежом со значением сравнения, сравнительной степенью прилагательных, генитивными сравнениями-метафорами, предикатом именного предложения.

Тяга к сравнениям, очевидно, связана с природой поэтического видения, с присущим Пастернаку чувством мира. В "Охранной грамоте" Пастернак написал о мире: "Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц" (II, 18). "Существованья ткань сквозная" (Вт. р.)* дает почувствовать сходство существующего. Отсюда необычные, неожиданные сравнения. Как и метафоры, они не придуманы, а увидены "в природе" ("Искусство реалистично как деятельность и символично как факт. Оно реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело".— "Охранная грамота", II, 7).

Языковая структура сравнений в поэтическом языке Пастернака во многих случаях отмечена асимметрией между первичным общеязыковым значением сравнительного оборота (значением сходства) и его семантическим наполнением в тексте. Чтобы раскрыть семантическую специфику сравнений в поэзии Пастернака, необходимо определить, что лежит в их основе.

---

* В аналогичном смысле П.А.Флоренский в 20-е годы, вспоминая о детском восприятии мира, употребил выражение "ткань всемирного соответствия": "Каждое восприятие связывается с другими, и само собою в уме строится какая-то система, где разнородное по малым, но глубоким, на мою оценку, признакам соотнесено друг с другом. Растения, камни, птицы, животные..., атмосферные явления, цветы, запахи, вкусы, небесные светила и события в подземном мире сплетаются между собою многообразными связями, образуют ткань всемирного соответствия" (Флоренский 1992, с. 86).

Основанием для сравнений в стихах Пастернака обычно является включенность сравниваемых вещей в некоторый целостный мир, некое единство, в пределах которого вещи приобретают общие черты и могут сравниваться. Таким единством может быть определенный участок внешнего мира, единство внутреннего состояния поэта, бросающее свой свет на окружающие предметы, единство чувственного восприятия или эмоционального впечатления, единство лирического события (то, что происходит здесь и теперь). Такой широкий принцип уподобления рождает неожиданные типы сравнений и неожиданные ассоциации, которые на первый взгляд могут казаться далекими. Уподобляются, например, явления и предметы, которые вне данного сопоставления не связаны общими признаками, но приобретают сходство в силу их смежного положения в данном лирическом сюжете.

Такого рода метонимические сравнения особенно характерны для поэтического языка раннего Пастернака. Действительность преображается под воздействием сильного чувства*, и ее разрозненные части интегрируются в единый поэтический мир, элементы которого становятся подобными друг другу.

Вариации. 6

В степи охладевал закат,
И вслушивался в звон уздечек,
В акцент звонков и языка
Мечтательный, *как ночь*, кузнечик.

И степь порою спрохвала
Волок, *как цепь, как что-то третье,*
Как выпавшие удила,
Стреноженный и сонный ветер.

Истлела тряпок пестрота,
И, захладев, *как медь безмена,*
Завел глаза, чтоб стрекотать,
И засинел, уже безмерный,
Уже, *как песнь,* безбрежный юг,
Чтоб перед этой песнью дух
Невесть каких ночей, невесть
Каких стоянок перевесть.

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.
(Темы и В.)

---

* "...искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового". "...в рамках самосознанья сила называется чувством". "Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещенья". "...ничем, кроме движущегося языка образов, то есть языка сопроводительных признаков, не выразить себя силе, факту силы, силе, длительной лишь в момент явленья". ("Охранная грамота", II, 7).

По мере развертывания сюжета все вещи становятся как бы на глазах похожими друг на друга. Ночная степь походит на находящиеся в ней предметы (*Волок, как цепь, как что-то третье, Как выпавшие удила*), "кузнечик" и его состояние похоже на состояние ночи и всего, что его окружает (ср. то же в определениях: *стреноженный и сонный ветер*). Образуется цепь подобий. Предметы для сравнения берутся из того, что находится под рукой*. Они единичны и конкретны. Их кажущаяся случайность возмещается звуковой мотивированностью сопоставления. Более того, свобода выбора предметов для сравнения, не связанная их заранее данным и очевидным сходством, открывает свободу для звуковых ассоциаций, которые, в свою очередь, усиливают сходство и оправдывают сближение.

В строке *Волок, как цепь, как что-то третье* слово *третье* связано ассонансом со словом *цепь* и в этом смысле не случайно в данном ряду (хотя по порядку следования это что-то второе, а третье появляется в следующей строке).

Строка И *захладев, как медь безмена* замечательна тем, что сравнение, построенное на цепи звуковых ассоциаций, имеет в то же время смысловую мотивировку: внезапно охвативший кузнечика холод сравнивается с охладевшим в ночной степи медным предметом, находящимся тут же рядом. При всей пастернаковской конкретности и необычности этого образа он содержит в себе отсылку к пушкинскому И *быстрый холод вдохновенья*. Ср. в других стихах пушкинского цикла стихов "Тема с вариациями": Плыли свечи. И казалось, стынет Кровь колосса (3(: Это ведь кровли Халдеи Напоминает! Печет, Лунно; а кровь холодеет. Ревность? Но ревность не в счет! (4).

Следующее далее сравнение, также построенное на ассонансах (*И засинел, уже безмерный, Уже, как песнь, безбрежный юг*), включается в образ большой смысловой глубины, передающий миг поэтического озарения. Открывающееся в этот миг безбрежное пространство уподобляется пространству песни, призванной вобрать в себя всю безбрежность этого мгновения-вечности.

Свобода звуковых сближений осуществляется, таким образом, в заданных пределах, обусловленных единством и целостностью поэтического образа. Дело не обстоит так, что сравнения строятся на звуковых подобиях, а семантика как бы повисает в воздухе. Просто звуковая близость лежит на поверхности, а образный смысл уходит в глубину. Свобода звуковых ассоциаций в поэтическом языке Пастернака — это свобода в рамках определенным образом очерченного мира.

Метонимические сравнения часто образуют ряды, в которых образы сравнений разнородны, но их объединяет общность

* "Элементарная форма ассоциации по смежности — захват ближайшего предмета" (Якобсон 1987, с. 329—330)

эмоционального восприятия. Часто это восторг перед великолепием бытия, "чудом жизни". В ряду сравнений — лирическая героиня ("ты"), природа, поэзия, творчество, красота, состояние поэта, его волнение, а иногда обыкновенные предметы, которые тем самым возводятся на мгновение в ранг высших ценностей.

Лес навис в свинцовых пасмах,
Сед и пасмурен репейник,
Он — в слезах, а ты — прекрасна,
Вся *как* день, *как* нетерпенье!
(СМЖ)

Попытка душу разлучить
С тобой, *как* жалоба смычка,
Еще мучительно звучит
В названьях Ржакса и Мучкап.

Я их, *как будто* это ты,
Как будто это ты сама,
Люблю всей силою тщеты
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме — кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло.
(СМЖ)

В стихотворении "Ты здесь, мы в воздухе одном" (Вт. р.) этот прием — ряд метонимических сравнений, в котором разнородные явления объединены силой чувства поэта — выступает в обнаженной форме. Развернутые сравнения занимают почти все пространство текста: первое сравнение выражено сложным предложением с цепью придаточных, распространенным на три строфы, второе сравнение занимает четвертую строфу и третье сравнение пятую (последнюю).

Ты здесь, мы в воздухе одном.
Твое присутствие, *как* город,
Как тихий Киев за окном,
Который в зной лучей обернут,

Который спит, не опочив,
И сном борим, но не поборот,
Срывает с шеи кирпичи,
Как потный чесучевый ворот,

В котором, пропотев листвой
От взятых только что препятствий,
На побежденной мостовой
Устало тополя теснятся.

Ты вся, *как* мысль, что этот Днепр
В зеленой коже рвов и стежек,
Как жалобная книга недр
Для наших записей расхожих.

Твое присутствие, *как* зов
За полдень поскорей усесться
И, перечтя его с азов,
Вписать в него твое соседство.

Внутри развернутых метонимических сравнений нередко бывают заключены метафоры. Это создает в целом сложный образ (см. о таких структурах подробнее в разделе "Образ в образе"). В приведенном тексте сравнения содержат метафоры, которые, в свою очередь, содержат сравнения, носящие отчасти также метонимический характер (как, впрочем, и сами метафоры).

В метонимических сравнениях ассоциации по смежности носят разнообразный характер. Это и смежные предметы и события, это и явления, отражающие ход внутренних ассоциаций поэта. В метонимическом сравнении может называться явление, не связанное с предметом сравнения, но присутствующее в памяти о прошлом или в текущей жизни. Например, в сравнении *Снедаемый небом, с зимою в очах, Распухший кустарник был бел, как испуг* (Темы и В.) можно увидеть косвенную связь по сходству (бледность при испуге), но скорее здесь прямая связь по смежности: слово *испуг* соответствует общей тональности стихотворения и всего цикла ("Болезнь"). В нем заключен также звуковой образ, соотнесенный со всем текстом стихотворения.

Метонимические сравнения не столько сравнивают, сколько сообщают о чем-нибудь. "Испуг" не только образ для сравнения с "кустарником", но сообщение об испытанном состоянии. Как правило, в метонимических сравнениях такого рода, где смысловая связь не лежит на поверхности, есть сильная звуковая связь. Распухший кустарник был бел, как испуг: спух-у-с-с-у-спуг.

В сравнениях Пастернака наблюдается связь между семантикой сравнений и их направленностью. Эту связь легче увидеть на примере определенной группы сравнений, например, сравнений, в основе которых лежит качественный признак, выраженный прилагательным. Качественный признак может быть приложим ко многим и различным предметам и позволяет сопоставлять вещи разнородные и достаточно друг от друга далекие, но сближаемые по смежности. В частности, метонимический характер носят сравнения, в которых явление природы, состояние природной среды, пространство сравнивается с духовным или физическим состоянием человека, психическим процессом или свойством (как в случае *Распухший кустарник был бел, как испуг*). Такая направленность сравнения способна

смещать смысловой центр лирического высказывания в образ сравнения. Осуществляется проекция состояний человека в мир природы.

Селенье не ждало целенья, Был мак, как обморок, глубок (СМЖ). *Рассвет был сер, как спор в кустах, Как говор арестантов* (СМЖ). *Душа — душна, и даль табачного Какого-то, как мысли, цвета* (СМЖ). *Где вечер пуст, как прерванный рассказ, Оставленный звездой без продолженья К недоуменью тысяч шумных глаз, Бездонных и лишенных выраженья* (Темы и В.) *и ясен, как мрамор, Воздух рощ и, как зов, беспризорен* (Темы и В.). *И дождь, затяжной, как нужда, Вывешивает свой бисер* (Ст. разн. лет). *Париж в златых тельцах, в дельцах, В дождях, как мщенье, долгожданных* (Ст. разн. лет). *Виден еще, еще виден Берег, еще не без пятен Путь,— но уже необыден И,как беда, необъятен* (Ст. разн.лет).

Сравнения противоположной направленности, в которых человек и его мир сравнивается с природой, с внешним миром, обычно являются сравнениями по сходству. Сходство в них выдвигается на первый план.

Но жизнь, как Тишина Осенняя,— подробна (СМЖ). В обращении к поэзии: *Ты — душная, как май, Ямская* (Темы и В.). *И люди были тверды, как утесы, И лица были мертвы, как клише* (Сл.). *И мы поймем, в сколь тонких дозах С землей и небом входит в смесь Успех и труд, и долг, и воздух, Чтоб вышел человек, как здесь. Чтобы, сложившись средь бескормиц, И поражений, и неволь, Он стал образчиком, оформясь Во что-то прочное, как соль* (Вт. р.). *Твой смысл, как воздух, бескорыстен* (Вт. р.). *Он строг, как барельеф, и чист, как самородок* (На р. поездах).

Значение сходства преобладает и в таких сравнениях, где природа сближается не с внутренним состоянием человека, но с предметами, с созданиями человека, с его деятельностью и творчеством:

Непревзойденной новизной Весна здесь сказочна, как Углич (Ст. разн. лет). *Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом* (На р. поездах). *Обыкновенно свет без пламени Исходит в этот день с Фавора, И осень, ясная как знаменье, К себе приковывает взоры* (Ст. 1946—1953 гг.). *Мороз покрыт гусиной кожей, И воздух лжив, как слой румян* (К. разг.).

Семантика подобных сравнений осложняется тем, что качественный признак общего характер, применимый ко многим вещам, сближает в сравнениях явления далекие. Прилагательное в применении к разнородным явлениям сочетает в себе разные оттенки значений. Возникает едва заметная игра на разных оттенках. Чем более расходятся оттенки значений прилагательного в сочетании с разными существительными, тем эта игра заметнее.

В поздний период преобладают сравнения по сходству. Но сближение вещей далеких обнажает глубинную ассоциативность, внося в сравнения по сходству момент метонимичности.

Некоторые сравнения по качественному признаку хорошо иллюстрируют уравновешенность и слияние двух начал — смежности и сходства: *Весна, я с улицы, где тополь удивлен, Где даль пугается, где дом упасть боится, Где воздух синь, как узелок с бельем У выписавшегося из больницы* (Темы и В.). *И вслушивался в звон уздечек, В акцент звонков и языка Мечтательный, как ночь, кузнечик* (Темы и В.). *Так открываются, паря Поверх плетней, где быть домам бы, Внезапные, как вздох, моря. Так будут начинаться ямбы* (Темы и В.). Там, где речь идет о поэтическом творчестве, сходство обусловливается одновременностью и соприродностью сопоставляемых явлений. Образы природы и образы поэтического творчества связаны взаимным соответствием (*Мечтательный, как ночь, кузнечик*).

В конструкциях со сравнительной степенью прилагательных сравнительная степень во многих случаях имеет значение превосходной. В сравнении дается образ, обладающий такой степенью определенного качества, которую, следуя логике, не только нельзя превзойти, но которой нельзя и достигнуть. Так образно выражается душевное состояние, превосходящее все мыслимые пределы.

Я вздрагивал. Я загорался и гас. Я трясся. Я сделал сейчас предложенье,— Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ. Как жаль ее слез! Я святого блаженней (Пов. бар.). *Что в мае, когда поездов расписанье, Камышинской веткой читаешь в купе, Оно грандиозней святого писанья И черных от пыли и бурь канапе* (СМЖ). *Я больше всех удач и бед За то тебя любил, Что пожелтелый белый свет С тобой — белей белил* (СМЖ).

В поздних стихах значение превосходной степени в сравнительной степени прилагательного создается более умеренной образностью, в ней нет значения предельности. *И смертельней картечи эти линии рта, этих рук бессердечье, Этих губ доброта* (К. разг.). *Тени вечера волоса тоньше За деревьями тянутся вдоль* (К. разг.). *И дольше века длится день* (К. разг.).

Сравнительная степень в значении превосходной характерна для сравнений по сходству. В метонимических сравнениях сравнительная степень прилагательного (обычно обозначающего цвет) хотя и не утрачивает сравнительного значения, но выдвигает и подчеркивает высокую степень данного качества в предмете сравнения: *Синée оперенья селезня Сверкал за Камою рассвет* (Пов. дар.). *Задраны к небу оглобли. Лбы голубее олив. Табор глядит исподлобья, В звезды мониста вперив* (Темы и В.). В следующем сравнении высокая степень призна-

ка подчеркнута экспрессивным повтором: И *мгла моя, мой друг, божусь, Он станет как-нибудь Белей, чем бред, чем абажур, чем белый бинт на лбу* (СМЖ).

Следует отметить также сравнения по контрасту, в которых явление сравнивается со своей противоположностью, выражая предельную степень признака: Я *умолял приблизить час, Когда за окнами у вас Нагорным ледником Бушует умывальный таз И песни колотой куски, Жар наспанной щеки и лоб В стекло горячее, как лед, На подзеркальник льет* (СМЖ). *Все смолкло, сразу впав в немилость, Все стало гулом: сосны, мгла... Все громкой тишиной дымилось, Как звон во все колокола* (Вт. р.). Сравнения по контрасту входят в ряд других образов с контрастными признаками (*ледником... как лед; жар... горячее).* (Анализ лексико-тематической связи сравнений с текстом в поэзии Пастернака см. в работе: Некрасова 1982). Образ Грузии в "Волнах" (откуда взят второй пример) строится на резких контрастах. Ср.: *Мы были в Грузии. Помножим Нужду на нежность, ад на рай, Теплицу льдом возьмем подножьем, И мы получим этот край.*

В целом по своей семантике сравнения в поэтическом мире Пастернака глубоко индивидуальны. Это особый тип сравнений, смысл которых оправдывает и реализует себя лишь в данном поэтическом мире и которые точнее всего было бы назвать сравнениями соответствия. Это относится и к сравнениям по сходству, и к сравнениям по смежности, и к сравнениям, совмещающим то и другое. Явления, сосуществующие в определенный момент или определенный промежуток времени (явления эпохи), явления, сосуществующие в некотором замкнутом мире, наблюдаемые в одном месте или в достаточно широких пространственных пределах, соответствуют друг другу. Они соответствуют не только по тональности, по настроению, по воздействию на поэта, но — по своей природе, по своей внутренней сущности, по своему бытийному смыслу. Сравнение устанавливает это реально существующее взаимное соответствие вещей и таким путем дает почувствовать внутреннюю структурированность мира, являет в слове образ мира.

Взаимное соответствие вещей у Пастернака создает образ гармонически устроенного мира, части которого внутренне согласованны. Ср. мысль Ю.Живого: "Но все время одна и та же необъятно тождественная жизнь наполняет вселенную и ежечасно обновляется в неисчислимых сочетаниях и превращениях" (III, 3).

Звук и смысл в сравнениях

Выше отмечалось, что сравнения, в которых на передний план выдвигаются звуковые связи, всегда содержат, наряду со звуковой, в их более глубинной основе смысловую мотивацию. (Е.А.Некрасова отмечает, что в сравнениях Пастернака "звуковая близость обычно поддержана образно-смысловой мотивацией" — Некрасова 1982, с. 105). Общим признаком сопоставляемых явлений часто служит в поэтическом языке Пастернака близость их чувственного восприятия. Такие явления сопрягаются в едином образе. Образы Пастернака удивительно объемно передают ощущение воздуха, состояние воздушной среды, воздушного пространства. Окружающее пространство реально впитывается всеми чувствами одновременно — это и зрительные, и слуховые, и обонятельные, и осязательные, и тепловые, и моторные и другие ощущения. Если зрительное сходство в сравнениях обычно более очевидно, то сходство других ощущений лежит глубже. Сочетание в образе разных ощущений по принципу синэстезии передает целостность восприятия. Сравнение у Пастернака нередко строится на сближении разнородных ощущений, и этим достигается необычайная сила образа, его предельная достоверность, близость к "природе". Словесная изобразительность в сравнениях Пастернака сливается с изобразительностью звуковой.

Теперь не надышишься крепью густой.
А то, что у тополя жилы полопались,—
Так воздух садовый, как соды настой,
Шипучкой играет от горечи тополя.
(Пов. бар.)

И шквал за Шабо бушевал,
И выворачивал причалы.
В рассоле крепла бичева,
И шторма тошнота крепчала.

Раскатывался балкой гул,
Как баней шваркнутая шайка,
Как будто говорил Кагул
В ночах с очаковскою чайкой.
(Темы и В.)

Звуковая музыка в стихах раннего Пастернака создается обычно сочетанием разного рода повторов и конфигураций звуков: повтором одного, двух или нескольких звуков, повтором с перестановкой, повтором с зеркальным отражением звуков. Характерна также звуковая цепь (венок), когда один звук из сочетания служит началом новых сближений. Поэтому в примерах трудно подчеркнуть все случаи звукового сходства.

Звукопись обычно бывает разлита по всему тексту, но в сравнениях она создает дополнительную мотивировку для сближения, усиливая смысловое сходство. Сравнения подчиняются общей закономерности, согласно которой звуковая близость рождает в поэтической речи смысловую близость. В то же время она свидетельствует о смысловой близости.

Двойственная мотивация — смысловая и звуковая формирует в сравнениях Пастернака сложные структуры, представляющие переплетение этих двух начал. Например, в стихотворении "Еще более душный рассвет" (СМЖ) образ душного рассвета создается метонимическими сравнениями, которые несут в себе разного рода тягостные ассоциации и звуковая структура которых одновременно передает физическое состояние душной среды, тоску бессонницы, звук моросящего дождя, безысходное ожидание утра и ряд других образов, рождаемых созвучиями (как и ритмическим строением строфы) (*Рассвет был сер, как спор в кустах, Как говор арестантов; Шли пыльным рынком тучи, Как рекруты, за хутор, поутру. Брели не час, не век, Как пленные австрийцы, Как тихий хрип, Как хрип: "Испить, Сестрица"*). Пастернак вписывает образ в звуковую музыку стиха. Такие образы не поддаются точному истолкованию, но хорошо передают внушаемое ими состояние.

В предмете или в образе сравнения бывает заключена метафора. При этом часто сопоставляются явления разнородные, взятые из далеких друг от друга сфер, и сближение их неожиданно. В сравнениях, содержащих метафору, возникает такое же соотношение между звуковой и смысловой сторонами сравнения, как и в метонимических сравнениях (во многих случаях метонимия и метафора сочетаются). Смысловая основа уподобления поглощается звукописью, но одновременно звуковое подобие служит знаком, что основание для сходства разнородных явлений следует искать в более глубоких смысловых пластах.

Лужи на камне. Как полное слез
Горло — глубокие розы, в жгучих
Влажных алмазах. Мокрый нахлест
Счастья — на них, на ресницах, на тучах.
(СМЖ)

Гроза, как жрец, сожгла сирень
И дымом жертвенным застлала
Глаза и тучи.
(СМЖ)

Сравнения, которые строятся на звуковом уподоблении, многочисленны в ранних стихах Пастернака. В одних случаях звуковая близость выдвигается на первый план, в других — звуковое и смысловое подобие как бы находятся в равновесии. Гармоническое слияние, нераздельность звукового и смыслового начала рождает наиболее совершенные образы (например,

приведенные выше строки: *Так воздух садовый, как соды настой, Шипучкой играет от горечи тополя*). Ниже даются разные примеры созвучий в сравнениях из стихов раннего Пастернака:

И сон, как отзвук колокола, смолк (Нач. пора). *Большой канал с косой ухмылкой Оглядывался, как беглец* (Нач. пора). *Стаями По городу, как чайки, Льды раскричались таючи* (Пов. бар.). *Как камыш, кирпич колыша, Дни несутся в вечера* (Пов. бар.). *И ветел, и плетней, и звезд. Как сизых свечек шевеленье* (Пов. бар.). *Провальсировать к славе, шутя, полушалок Закусивши как муку, и еле дыша* (СМЖ). *В запорошенной тишине, Намокшей, как шинель* (СМЖ). *Ах, там и час скользит, как камешек Заливом, мелью рикошета!* (СМЖ).

Интересен случай звукового подобия на расстоянии (помимо повтора тех же звуков в двух частях сравнения) в стихотворении "Гроза, моментальная навек" (СМЖ). Созвучные слова расположены симметрично в двух строфах, составляющих одно предложение:

И когда по кровле зданья
Разлилась волна злорадства
И, *как уголь по рисунку,*
Грянул ливень всем плетнем,

Стал мигать обвал сознанья:
Вот, казалось, озарятся
Даже те *углы рассудка,*
Где теперь светло, как днем.

Вот еще ряд примеров:

Как жизнь, как жемчужную шутку Ватто, Умеют обнять табакеркою (СМЖ). *Так пел я, пел и умирал. И умирал, и возвращался К ее рукам, как бумеранг, И - сколько помнится — прощался* (СМЖ). *И ветер воду рвал, как вехи* (Темы и В.). *Вихрь догадок родит в биографе Этот мертвый, как мел, мотив* (Тмы и В.). *Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей И,как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!* (Темы и В.). *Парников изразцы, словно в заморозки, Застывают, и ясен, как мрамор, Воздух рощ и, как зов, беспризорен* (Темы и В.). *И дождь, затяжной, как нужда, вывешивает свой бисер* (Ст. разн. лет). *Почти как тополь, лопоух. Он смотрит вниз, как в заповедник, И ткет Парижу, как паук, Заупокойную обедню* (Ст. разн. лет).

Следующее сравнение интересно звукоподражанием, тонко воспроизводящим звук прибоя именно в данном месте (Кобулеты) и в данном климате (мягком и влажном):

Передо мною волны моря.
Их много. Им немыслим счет.
Их тьма. Они шумят в миноре.
Прибой, как вафли, их печет. (Вт. р.)

Звуковой образ в сравнении: п — фль — п -ч. Узор звуков несколько меняется при изображении волн там же, но в другую погоду:

Октябрь, а солнце, что твой август,
И снег, ожегший первый холм,
Усугубляет тугоплавкость
Катящихся, как вафли, волн.

Здесь звуковой образ: а — ш — ч — с — а — фль. В сборнике "Второе рождение" немало сравнений с ярко выраженной, даже подчеркнутой звукописью: *Дрожат гара́жи автобазы, Нет-нет, как кость, взблеснет костел; Лопатами, как в листопад, Гребут березы и осины; Балкон плывет, как на плашкоте; И осень, дотоле вопившая выпью, Прочистила горло; Толпились, выстроясь в передней, Как выстрел выстроил бы их.* Но есть во "Втором рождении много сравнений, построенных на чисто смысловой основе, не поддержанной звуковым сближением.

В сборнике "На ранних поездах" преимущество отдается сравнениям с четкой смысловой мотивировкой (напр.: *Он жаждал воли и покоя, А годы шли примерно так, Как облака над мастерскою, Где горбился его верстак; Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом),* а звукопись приглушается. Убывает то изобилие звуковой музыки в сравнениях, которое так характерно для предшествующего периода, особенно для раннего Пастернака. Даже в тех случаях, когда смысловая мотивировка усложнена, звуковое сходство не захватывает всю звуковую материю стиха, то есть не является органической основой единства. Напр., в следующей строфе звуковая близость держится преимущественно на ассонансах:

Как кочегар, на бак
Поднявшись, отдыхает,—
Так по ночам табак
В грядах благоухает.

В редких сравнениях с выразительными звуковыми повторами они уже не служат мотивом для уподобления, поскольку в этих сравнениях присутствует ясный смысловой мотив. Звукопись в них как бы накладывается вторым слоем: *Перегорает целина, И парит спозаранку, И вся земля раскалена, Как жаркая лежанка.*

В сборниках "Стихотворения 1946—1953 гг." и "Когда разгуляется" характер сравнений отличается от предшествующего периода. Сравнения в этих сборниках имеют следующие особенности: 1. Преобладают сравнения по сходству, а не по

смежности. 2. Смысловая основа уподобления прозрачна. 3. В основе значительного количества сравнений лежит внешнее (зрительное) сходство. 4. Сравниваются чаще однородные предметы и явления. 5. Сравнения в целом отличаются более умеренной звуковой образностью. В тех стихах, где ярко представлена звуковая музыка, звук и смысл в сравнениях уравновешены и нераздельно слиты. Звуковая близость не выдвигается как основа для сравнения, не вписывается в образ. 6. Характерны развернутые сопоставления (в том числе со словом *так*) с четкой смысловой основой сравнения.

В стихах последних двух сборников нет метонимических сравнений со скрытым ходом ассоциаций. Мысль или образ, выраженные сравнением, отличаются прозрачной логикой и ясностью смысла. Это не значит, что сравнения в поздней лирике Пастернака более обычны или традиционны. Напротив, они еще более неожиданны и бывают подобны откровениям. Они неожиданны не индивидуальной сложностью ассоциаций, но силой и точностью проникновения в суть вещей, точностью образа, широтой мысли. Не случайно Пастернак периода "Доктора Живаго" добавляет к понятию "силы" в искусстве понятие "разработанной истины". См. мысли Ю.Живаго: "...искусство... обозначение начала, входящего в состав художественного произведения, название примененной в нем силы или разработанной истины. И мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания" (IX, 3). Многочисленны развернутые сравнения с четким синтаксическим построением, в которых сравниваются две ситуации.

Мы охвачены тою же самою Оробелою верностью тайне, Как раскинувшийся панорамою Петербург за Невою бескрайней (Ст. 1946—1953 гг.). Она была так дорога Ему чертой любою, Как морю близки берега Всей линией прибоя. Как затопляет камыши Волненье после шторма, Ушли на дно его души Ее черты и формы (Ст. 1946—1953 гг.). *Будущее вижу так подробно, Словно ты его остановил* (Ст. 1946—1953 г.). *Они тащили вверх рояль Над ширью городского моря, Как с заповедями скрижаль На каменное плоскогорье* (К. разг.). *Может быть, за годом год Следуют, как снег идет, Или как слова в поэме?* (К. разг.). *Снег идет, снег идет, Словно падают не хлопья, А в заплатанном салопе Сходит наземь небосвод* (К. разг.).

В большом количестве представлены (особенно в сб. "Когда разгуляется") сравнения, в которых устанавливается сходство по внешнему виду: И *деревья, как призраки белые, высыпают толпой на дорогу* (Ст. 1946—1953 гг.). И *ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу. Не каждую сосну отдельно, А полностью все дерева Со всею далью беспредельной, Как парусников кузова На глади бухты корабельной* (Ст. 1946—1953 гг.). И *с занавеской, как с танцоршей, Взвивается до*

потолка (К.разг.). А *в полдень вновь синеют выси, Опять стога как облака* (К. разг.). *Большое озеро как блюдо* (К. разг.). *Просвечивает зелень листьев, Как живопись в цветном стекле* (К. разг.). *Как на выставке картин: Залы, залы, залы, залы Вязов, ясеней, осин В позолоте небывалой* (К. разг.). *Липы обруч золотой — как венец на новобрачной* (К. разг.). *И зари вишневый клей Застывает в виде сгустка* (К. разг.). *Луна скользит блином в сметане, Все время скатываясь вбок* (К. разг.).

В отличие от ранних стихов в стихах позднего периода обычно сравниваются однородные явления, в частности — однородные ощущения. Зрительно воспринимаемый предмет или пространство сравнивается со зрительным образом (см. приведенные примеры), звук сравнивается со звуком: *Как гулкий колокол набата Неистовствовал соловей* (Ст. 1946—1953 гг.). *Как часовой из караулки, Петух откликнется в ответ* (К. разг.). *Щебечет птичка под сурдинку С пробелом в несколько секунд. Как музыкальную шкатулку, Ее подслушивает лес* (К. раз.). Даже запах сравнивается с запахом: *Опять, как водка на анисе, Земля душиста и крепка* (К. разг.).

Есть сравнения, в которых отвлеченное сравнивается с отвлеченным: *Чтоб впоследствии страсть, как науку, Обожанье, как подвиг, постичь* (К. разг.). Но чаще в этой области действует более сильная тенденция к сравнению отвлеченного с конкретным (например, ход времени — с видимым движением в пространстве). Так же и далекое и не воспринимаемое зрением пространство обычно сравнивается с близким и доступным зрению (*Как будто внутренность собора — простор земли* — К. разг.). Но о направленности сравнений речь пойдет в конце раздела. Тенденция к сравнению однородных явлений отмечена здесь потому, что однородность делает более прозрачным смысл уподобления.

Если метонимические сравнения открывают свободу выбора предмета для сравнения (образа сравнения), расширяя возможности звукового уподобления, то в сравнениях с ясной и определенной смысловой основой эта свобода не только ограничивается, но излишне подчеркнутое звуковое подобие в таких сравнениях является избыточным.

Может показаться, что из этой закономерности выбиваются сравнения ясные по смыслу и с яркой звукописью. Но обычно те же звуковые повторы присутствуют в окружающем тексте. Они не служат специально для звукового уподобления компонентов сравнения. Удивительное по музыкальности стихотворение "Зимняя ночь" (Ст. 1946—1953 г.) все построено на сочетаниях *ла — ра, ле — ре.* Чередуются через одну строфы с четырьмя рифмами на *ла, ра* со строфами с четырьмя рифмами на *ле, ре.* Те же сочетания и составляющие их звуки повторяются внутри строф и образуют внутренние рифмы. Сплошные ассонансы в ряде строф состоят из тех же гласных. Естественно,

что общая звуковая волна захватывает и строфы, содержащие сравнения:

Как летом роем мошкара
Летит на пламя,
Слетались хлопья со двора
К оконной раме.

Более сдержанная, но пронизывающая как бы изнутри всю ткань стиха звукопись — в стихотворении "На Страстной" (Ст. 1946—1953 гг.). Эта музыка звучит и в сравнении:

И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых.

Такого же рода звуковое подобие, органически сопряженное со словесной образностью (с образом света, сияния — среди обыденных вещей),— в стихотворении "Рождественская звезда" (Ст. 1946—1953 гг.):

Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба,
Как месяца луч в углубленье дупла.
Ему заменяли овчинную шубу
Ослиные губы и ноздри вола.

Эти примеры еще раз убеждают в том, что наиболее совершенные поэтические образы создаются гармоническим сочетанием звука и смысла, как это уж было отмечено в ранних стихах Пастернака. В ранний период по характеру связи звука и смысла выделялись два типа сравнений: сравнения, сложные по смыслу, но с ярко выраженным звуковым уподоблением частей и сравнения с гармоническим соответствием звука и смысла. В поздний период намечаются также два типа: сравнения с прозрачным смыслом и с умеренной звукописью и, как и в первый период, сравнения с гармоническим сочетанием звука и смысла.

Композиция

Употребительность сравнений в поэтическом языке Пастернака имеет ярко выраженную связь с ритмом. Сравнения возникают как повторы на общей ритмической волне, охватывающей все стихотворение. Повторяются определенные конструкции: сравнительные обороты с *как, словно, точно, будто* и др. словами, творительный сравнения, сравнительная степень прилагательного. Повторы сравнительных конструкций имеют тенденцию к регулярности и нередко образуют симметричные структуры в пределах всего стихотворения или его части.

Возникает явление синтаксического параллелизма. В пределах строфы наблюдается тенденция к повторению сравнительных оборотов в рифмующихся строках. Часты контактные повторы сравнительных оборотов, имеющие разнообразные функции. Можно сказать, что синтаксические повторы у Пастернака в значительной степени реализуют себя в сфере сравнительных конструкций.

Все эти явления сконцентрированы в ранних поэтических сборниках Пастернака, Но симметричные структуры встречаются и в поздний период.

Симметричные композиционные структуры, образуемые сравнениями, появляются в самых ранних стихах.

Как бронзовой жарой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

И, *как в неслыханную веру,*
Я в эту ночь перехожу,
Где тополь обветшало-серый
Завесил лунную межу,

Где пруд *как явленная тайна,*
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.
Нач. пора

Здесь каждая строфа начинается строкой, содержащей сравнение. В стихотворении "Я рос. Меня, как Ганимеда" (Нач. пора) первая и последняя строфы включают сравнения, симметрично расположенные в третьей строке каждой из строф: *Как крылья, отрастали беды И отделяли от земли* и *Что, как себя отпевший лебедь, С орлом плечо к плечу и ты.*

Стихотворение "Венеция" построено так же: сравнение в форме творительного падежа помещается в третьей строке первой строфы (*Размокшей каменной баранкой В воде Венеция плыла)* и последней строфы (*Венеция венецианкой Бросалась с набережных вплавь).*

Стихотворение "Весна" 3 (Пов. бар.) имеет строго симметричную структуру. В нем семь строф. Сравнения заключены в трех серединных строфах в третьей строке каждой строфы:

Оглянись и ты увидишь
До зари, весь день, везде,
С головой Москва, *как Китеж,*—
В светло-голубой воде.

Отчего прозрачны крыши
И хрустальны колера?

Как камыш, кирпич колыша,
Дни несутся в вечера.

Город, как болото, топок,
Струпья снега на счету,
И февраль горит, *как хлопок*,
Захлебнувшийся в спирту.

В стихотворении "На пароходе" (пов. бар.) — рамочная композиция. Сравнения — в двух строфах: первой (*Был утренник. Сводило челюсти, И шелест листьев был, как бред)* и последней (*И утро шло кровавой банею, как нефть разлившейся зари).* В обеих строфах сравнения с *как* — во второй строке.

В стихотворении "Плачущий сад" (СМЖ) сравнения в конце третьей строки образуют симметрию первых двух строф:

Ужасный! — Капнет и вслушается,
Все он ли один на свете
Мнет ветку в окне, *как кружевце*,
Или есть свидетель.

Но давится внятно от тягости
Отеков — земля ноздреватая,
И слышно: далеко, *как в августе*,
Полуночь в полях назревает.

В стихотворении "Заместительница" (СМЖ) повторы оборотов с отрицательными сравнениями и их симметричный порядок в двух соседних строфах включаются в изобразительный ритм второй части стихотворения:

И объявить, что *не скакун*,
Не шалый шепот гор,
Но эти розы на боку
Несут во весь опор.

Не он, не он, не шепот гор,
Не он, не топ подков,
Но только то, но только то,
Что — стянута платком

В стихотворении "Степь" (СМЖ) — рамочная композиция. Сравнение к степи начинает стихотворение (*Как были те выходы в тишь хороши! Безбрежная степь, как марина*) и завершает его (*Вся степь как до грехопаденья: Вся — миром объята, вся — как парашют, Вся — дыбящееся виденье!*). В конце — ряд сравнений с экспрессивным усилением.

Стихотворение "Может статься так, может иначе" (Темы и В.) все построено на сравнениях, переходящих в метафоры. В восьми строфах из девяти есть сравнительные конструкции. Композиция стихотворения симметрична. Во второй и предпос-

ледней строфе повторяется сравнение *Стужа. Ночь в окне, как приличие, соблюдает холод льда.* Интересны по структуре три серединные строфы, начинающиеся словом *будто*:

Будто каплет с пихт. Будто теплятся.
Будто воском ночь заплыла.
Лапой ели на ели слепнет снег,
На дупле — силуэт дупла.

Будто эта тишь, *будто* эта высь,
Элегизм телеграфной волны —
Ожиданье, сменившее крик: "Отзовись!"
Или эхо другой тишины.

Будто нем он, взгляд этих игл и ветвей,
А другой, в высотах,— тугоух,
И сверканье пути на раскатах — ответ
На взыванье чьего-то ау.

Здесь контаминация сравнений и метафор. Предметы сравнений не называются отдельно, но присутствует сравнительное слово *будто*, вводящее образы сравнений. Эти образы показывают предметы в момент их необычного восприятия. Непосредственность восприятия передается указательным словом *этот*.

В стихотворении "Кремль в буран конца 1918 года" (Темы и В.) в нескольких, следующих за заглавием строфах заключены образы, которые являются сравнениями лишь к названному в заглавии предмету сравнения. Эти сравнительные конструкции служат предикатами к обозначенной в заглавии теме. Три строфы составляют одно предложение, вмещающее перечислительный ряд сравнений. Каждая строфа начинается словом *как*. Эта симметрия нарушается в четвертой строфе: сравнение, взятое уже из другой предметной сферы и не входящее в однородный ряд, начинается со второй строки. А резкая внутристиховая пауза и экспрессивный повтор в первой строке четвертой строфы осуществляют переход к новому образу.

Как брошенный с пути снегам
Последней станцией в развалинах,
Как полем в полночь, в свист и гам,
Бредущий через силу в валяных,

Как пред концом, в упадке сил
С тоски взывающий к метелице,
Чтоб вихрь души не угасил,
К поре, как тьмою все застелется,

Как схваченный за обшлага
Хохочущею вьюгой на́рочный
Ловящей кисти башлыка,
Здоровающегося в наручнях,

А иногда! — А иногда,
Как пригнанный канатом на́короть
Корабль, с гуденьем, прочь к грядам
Срывающийся чудом с якоря,

Последней ночью, несравним
Ни с чем, какой-то странный, пенный весь
Он, Кремль, в оснастке стольких зим,
На нынешней срывает ненависть.

В следующих далее строфах сравнения постепенно убывают.

На сравнительных конструкциях с *как* полностью строится композиция стихотворения "Ты здесь, мы в воздухе одном" (Вт. р.), которое приводилось выше как наглядный пример метонимического принципа в сравнениях.

Сравнительные конструкции с *точно, будто, как* формируют образы в последних четырех строфах стихотворения "Вечерело. Повсюду ретиво" (Вт. р.).

И тогда, вчетвером на отвесе,
Как один, заглянули мы вниз.
Мельтеша, *точно* чернь на эфесе,
В глубине шевелился Тифлис.

Он так полно осмеивал сферу
Глазомера и все естество,
Что возник и остался химерой,
Точно град не от мира сего.

Точно там, откупаяся данью,
Длился век, когда жизнь замерла
И горячие серные бани
Из-за гор воевал Тамерлан.

Будто вечер, как встарь, его вывел
На равнину под персов обстрел,
Он малиною кровель червивел
И, *как* древнее войско, пестрел.

Стихотворение "Дорога" (К. разг.) интересно тем, что в симметрично построенных строфах (четвертая и шестая) сравнения имеют противоположную направленность. В четвертой строфе дорога сравнивается с жизнью — в отличие от традиционной модели сравнения: *Вперед то по́д гору, то в гору Бежит прямая магистраль, Как разве только жизни впору Все время рваться вверх и вдаль. А в шестой* строфе, уже в соответствии с традиционной моделью, жизнь сравнивается с дорогой: А цель ее в гостях и дома — Все пережить и все пройти, Как оживляют даль изломы Мимоидущего пути.

В сборнике "Когда разгуляется" есть развернутые сопоставления, вторая часть которых начинается союзом *так: Так некогда Шопен вложил Живое чудо Фольварков, парков, рощ, могил В свои этюды; Так спят цветы садовых гряд В плену*

своих ночных фантазий. Выразительный пример симметричной композиции, включающей сопоставления с *так* — стихотворение "Музыка":

Дом высился, как каланча.
По тесной лестнице угольной
Несли рояль два силача,
Как колокол на колокольню.

Они тащили вверх рояль
Над ширью городского моря,
Как с заповедями скрижаль
На каменное плоскогорье.

И вот в гостиной инструмент,
И город в свисте, шуме, гаме,
Как под водой на дне легенд,
Внизу остался под ногами.

Жилец шестого этажа
На землю посмотрел с балкона,
Как бы ее в руках держа
И ею властвуя законно.

Вернувшись внутрь, он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.

Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Так ночью, при свечах, взамен
Былой наивности нехитрой
Свой сон записывал Шопен
На черной выпилке пюпитра.

Или, опередивши мир
На поколения четыре,
По крышам городских квартир
Грозой гремел полет валькирий.

Или консерваторский зал
При адском грохоте и треске
До слез Чайковский потрясал
Судьбой Паоло и Франчески.

В первых четырех строфах — сравнения с *как* (при этом в трех строфах, кроме первой, сравнительные обороты расположены строго симметрично в третьей строке каждой строфы). Две серединных строфы представляют сюжетную кульминацию. К содержанию этих двух строф далее даются сопоставления, которые начинаются союзным словом *так* и дальше продолжа-

ются союзом *или* и занимают три строфы, завершающих стихотворение.

К приведенным примерам симметричной композиции, организуемой сравнениями, можно добавить множество других.

Часто сравнения служат завершающей стихотворение формой. Например, в стихотворении "Дождь" (СМЖ): *Теперь бежим сощипывать, Как стон со ста гитар, Омытый мглою липовой Садовый Сен-Готард.* В стихотворении "До всего этого была зима" (СМЖ): *Мокрой солью с облаков И с удил Боль, как пятна с башлыков, Выводил.* В стихотворении "Рояль дрожащий пену с губ оближет" (Темы и В.): А *в наши дни и воздух пахнет смертью: Открыть окно что жилы отворить.*

Особенно характерны для раннего творчества Пастернака экспрессивные концовки стихотворений, формируемые перечислительными рядами сравнений:

Обоим надлежит отныне
Пройти его во весь объем,
Как рашпилем, как краской синей,
Как бред, как полосу вдвоем.
Нач. пора

Как план, как ландкарту
На плотном папирусе,
Он город над мартом
Раскинул и выбросил.
Пов. бар.

И мгла моя, мой друг, божусь,
Он станет как-нибудь
Белей, чем бред, чем абажур,
Чем белый бинт на лбу!
СМЖ

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно. Как стон.
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.
СМЖ

В стихотворении "Еще более душный рассвет" (СМЖ) не только последняя строфа, но каждая из строф кончается экспрессивным повтором сравнительных оборотов: *Рассвет был сер, как спор в кустах, Как говор арестантов;* во второй строфе: В *запорошенной тишине, Намокшей, как шинель, Как пыльный отзвук молотьбы, Как громкий спор в кустах;* в третьей строфе: *Шли пыльным рынком тучи, Как рекруты, за хутор, поутру. Брели не час, не век. Как пленные австрийцы. Как тихий хрип, Как хрип: "Испить, Сестрица".*

Перечислительные ряды сравнений организуют и композицию строфы и строки в середине стихотворения. Повтор сравни-

тельных оборотов во всех случаях служит средством экспрессивного усиления образа. Часто это эмоциональный образ.

Как губы — шепчут; *как* руки,— вяжут;
Как вздох,— невнятны, *как* кисти,— дряхлы,
И кто узнает, и кто расскажет,
Чем тут когда-то дело пахло?
Пов. бар.

Под Киевом, в числе
Песков, *как* кипяток,
Как смытый пресный след
Компресса, *как* отек...
СМЖ

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме — кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло
СМЖ

И тесные улицы; стены, как хмель,
Копящие сырость в разросшихся бревнах,
Угрюмых, *как* копоть, и бражных, *как* эль,
Как Лондон, холодных, *как* поступь, неровных.
Темы и В.

Где белое бешенство петель,
Где грохот разостланных грез,
Как пиво, *как* жеваный бетель,
Песок осушает взасос.
Темы и В.

И степь порою спрохвала
Волок, *как* цепь, *как* что-то третье,
Как выпавшие удила,
Стреноженный и сонный ветер.
Темы и В.

Перегородок тонкоребрость
Пройду насквозь, пройду, *как* свет.
Пройду, *как* образ входит в образ
И *как* предмет сечет предмет.
Вт. р.

Экспрессивному усилению образа, подчеркиванию определенного смысла способствует и повторение одного и того же сравнения в тексте. В стихотворении "Двор" (Пов. бар.) сравнение повторяется (с вариантами порядка слов и нек. др.) в первой строке четвертой строфы (*Двор! Этот ветер, как кучер в мороз)* и в последней строке пятой строфы (*Двор! Этот ветер морозный — как кучер*).

С подобным же расположением в соседних строфах повторяется сравнение в стихотворении "Наша гроза" (СМЖ):

Гроза, как жрец, сожгла сирень
И дымом жертвенным застлала
Глаза и тучи. Расправляй
Губами вывих муравья.

Звон ведер сшиблен набекрень.
О, что за жадность: неба мало?!
В канаве бьется сто сердец.
Гроза сожгла сирень, как жрец.

Выше приводилось повторение сравнения со звукоподражательными вариациями в цикле "Волны" (Вт. р.): *Прибой, как вафли их печет и Катящихся, как вафли, волн.* Одно и то же сравнение (*Как только в раннем детстве спят*) с варьированием предмета сравнения завершает строфы стихотворения "Вторая баллада" (Вт. р.). Строки, содержащие предмет сравнения, рифмуются — они включены в симметричный повтор рифм во всех строфах баллады. *На даче спят, укрывши спину, Как только в раннем детстве спят; Льет дождь. На даче спят два сына, Как только в раннем детстве спят; Я сплю под шум, месящий глину, Как только в раннем детстве спят; Усни, баллада, спи, былина, Как только в раннем детстве спят.*

Композиционное сочетание двух или нескольких сравнений в языке Пастернака воплощается в разных синтаксических структурах. Кроме упомянутых выше перечислительных рядов, в которых сравнения относятся к одному предмету (соподчинительные конструкции), часто можно встретить конструкции, формируемые включением одного сравнения в другое. Напр.: *Ты вся, как мысль, что этот Днепр В зеленой коже рвов и стежек, Как жалобная книга недр Для наших записей расхожих* (Вт. р.). Подробнее структуры с включением рассматриваются в разделе "Образ в образе".

Есть также случаи цепочной структуры, когда образ сравнения становится предметом сравнения в последующем тексте. Напр., в третьей и четвертой строфах стихотворения "Баллада" (Вт. р.):

Удар, другой, пассаж,— и сразу
В шаров молочный ореол
Шопена траурная фраза
Вступает, *как больной орел.*
Под ним — угар араукарий,
Но глух, как будто что обрел,
Обрывы донизу обшаря,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

Полет орла *как ход рассказа.*
В нем все соблазны южных смол
И все молитвы и экстазы
За сильный и за слабый пол.
Полет — *сказанье об Икаре.*
Но тихо с круч ползет подзол,

И глух, как каторжник на Каре,
Недвижный Днепр, ночной Подол.

Такая структура создает семантически сложный образ. Сравнение *как ход рассказа* относится уже не к одному предмету, а одновременно к двум: *Шопена траурная фраза и Полет орла.* Возникает тройное уподобление. Далее образ "полет орла" видоизменяется в "полет" (музыки) — с новым сравнением. Такое построение дает образ движения музыки.

Направленность сравнений

В сравнениях сопоставляются два мира — мир природы и мир человека. Сравниваются также явления в пределах каждого из этих миров. В поэтическом языке Пастернака резко преобладает направленность сравнений от мира природы к миру человека. Сравнения противоположной направленности — от мира человека к миру природы относительно немногочисленны и тематически замкнуты. Достаточно употребительны сравнения внутри каждого из миров.

С природой сравниваются любовь и художественное творчество. Образами сравнения служат птицы, цветы, времена года и суток, преимущественно спокойные явления природы — дали, берега, туман, облака, снег, звуки леса, деревья.

В ранних сборниках, кончая "Темами и В.", с природой сравниваются лирическая героиня (*ты*) и любовь. Предмет и образ сравнения нередко являются метафорами. И,*как с небес добывший крови сокол, Спускалось сердце на руку к тебе* (Нач. пора). *Дни далеко, когда предтечей, Любовь, ты надо мной плыла. Но разве мы не в том же небе? На то и прелесть высоты, Что, как себя отпевший лебедь, С орлом плечо к плечу и ты* (Нач. пора). *И тут тяжелел обожанья размах, Хмелел, как крыло, обожженное дробью* (Пов. бар.). *Я тоже любил, и она пока еще Жива, может статься. Время пройдет, И что-то большое, как осень, однажды (Не завтра, быть может, так позже когда-нибудь) Зажжется над жизнью, как зарево, сжалившись Над чащей.* (Там же). *Как мокрые пожни От века положены году в подножье, Так каждому сердцу кладется любовью Знобящая новость миров в изголовье* (Там же). *Наряд щебечет, как подснежник Апрелю: "Здравствуй!"* (СМЖ). *Он в слезах, а ты — прекрасна, Вся как день, как нетерпенье!* (СМЖ). Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей И,как лилии, атласных и властных бессильем ладоней! (Темы и В.). *Поцелуй был как лето* (Темы и В.).

В последующих сборниках с природой сравниваются главным образом поэты, художники, поэтическое творчество, ход чело-

веческой жизни В частности, с природой сравнивается Ахматова (*Но самой страшной крепости раствор Ночная даль под взглядом белой ночи. Таким я вижу облик ваш и взгляд.*— Ст. раз. лет), Бальзак (*Почти как тополь, лопоух* — Ст. разн. лет), Тициан Табидзе (*И чист, как самородок.*— На р. поездах), А.Блок (*Он ветрен, как ветер. Как ветер, Шумевший в имении в дни, Как там еще Филька-фалетер Скакал во главе шестерни.*— К. разг.), художник (*Как поселенье на Голфштреме, Он создан весь земным теплом.*— На р. поездах; *Не спи, борись с дремотой, Как летчик, как звезда.*— К. разг.). Есть редкие случаи, когда с природой, как и в ранних стихах, сравнивается лирическая героиня: *Твой смысл, как воздух, бескорыстен* (Вт. р.). *Она была так дорога Ему чертой любою, Как морю близки берега Всей линией прибоя* (Ст. 1946—1953 гг.). С деревьями сравниваются женщины: *Или взрослые женщины в гневе, Разбранившись без обиняков, Вырастали в дверях, как деревья По краям городских цветников* (К. разг.).

Начиная со сборника "На ранних поездах" постепенно увеличивается число сравнений с природой, имеющих значение соответствия. В сборнике "Когда разгуляется" в таких сравнениях значение соответствия преобладает. Эти сравнения выражают согласованность состояния природы и уклада человеческой жизни, деятельности человека, художественного творчества, хода времени. *Он жаждал воли и покоя, А годы шли примерно так, Как облака над мастерскою, Где горбился его верстак* (На р. поездах). *Она подозревает втайне, Что чудесами в решете Полна зима на даче крайней, Как у нее на высоте* (На р. поездах). *И родина, как голос пущи, Как воз в лесу и грохот отзыва, Манила музыкой зовущей И пахла почкою березовой* (На р. поездах). *То, что тихо тебе я рассказываю, Так на спящие дали похоже!* (Ст. 1946—1953 гг.) *Может быть, за годом год Следуют, как снег идет, Или как слова в поэме?* (К. разг.). *За поворотом, в глубине Лесного лога, Готово будущее мне Верней залога. Его уже не втянешь в спор И не заластишь. Оно распахнуто, как бор, Все вглубь, все настежь* (К. разг.).

Особенно ярко выражено значение соответствия в тех случаях, когда в тексте сочетаются сравнения разной направленности — от мира человека к миру природы и обратно — от мира природы к миру человека: А *в полдень вновь синеют выси, Опять стога как облака, Опять, как водка на анисе, Земля душиста и крепка* (К. разг.). Так же — и в стихотворении "Дорога" (К. разг.), которое уже приводилось выше как пример композиции, строящейся на двух разнонаправленных сопоставлениях: сначала дорога сравнивается с жизнью, а затем жизнь с дорогой.

Все сравнения, в которых *Я* как поэт сравнивается с природой, имеют значение соответствия: Я *чувствую за них за всех,*

Как будто побывал в их шкуре, Я таю сам, как тает снег, Я сам, как утро, брови хмурю (Ст. 1946—1953 гг.). *И окунаться в неизвестность, И прятать в ней свои шаги, Как прячется в тумане местность, Когда в ней не видать ни зги* (К. разг.). *Как птице, мне ответит эхо, Мне целый мир дорогу даст* (К. разг.). Красота и совершенство "Божьего мира" предполагают согласованность и уравновешенность всех его частей. Задача поэта — впитывать мир и служить миру. Поэтому состояние поэта согласуется с состоянием природы и мира. (ср.: *Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов).* Сравнения выражают эту согласованность.

Сравнения природы с миром человека многочисленны и разнообразны. Природа сравнивается с человеческим обиходом, богослужением, художественным творчеством, деятельностью человека, изделиями и произведениями искусства, мыслями, чувствами, душевными состояниями и т.д.

Сравнения с человеческим обиходом, с человеком и его действиями: *Как бронзовой золой жаровень, Жуками сыплет сонный сад* (Нач. пора). *Он тучами был, как делами, завален* (Пов. бар.). И *ползала, как пасынок, Трава в ногах у ней* (СМЖ). *Гроза торчит в бору, Как всаженный топор* (СМЖ). *Камнем в пучину крушений Падает чайка, как ковшик* (Ст. разн. лет). *Земля дымится, словно щей горшок* (Ст. разн. лет). *Холодный ветер, как струя муската, споласкивал дыханье* (Сп.) *Как наблюдатель на аэростате, Косое солнце смотрит натощак* (Сп.). *Кавказ был весь как на ладони И весь как смятая постель* (Вт. р.). *Как у дюжей скотницы работа, Дело у весны кипит в руках* (ст. 1946—1953 гг.). *Как гулкий колокол набата Неистовствовал соловей* (ст. 1946—1953 гг.). *Пробороненные просторы Так гладко улеглись вдали, Как будто выровняли горы Или равнину подмели* (К. разг.). *Солнце садится, и пьяницей Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной* (К. разг.).

Сравнения природы с богослужением, богослужебными текстами, церковью, религиозными праздниками: *Над свежевзрытой тишиной, Над вечной памятию лая Семь тысяч звезд за упокой, Как губы бледных свеч, пылают* (Пов. бар., Ст. "Мельницы" в редакции 1917 года). *Не плакалась, а пела вьюга. Чуть не Как благовест к заутрене средь мги, Раскатывались снеговые крутни, И пели басом путников шаги* (сп.). И *гор колышутся кадила* (Вт. р.). *Кривые ветки ольшин — Как реквием в стихах* (На р. поездах). *Земля гудела, как молебен Об отвращеньи бомбы воющей* (На р. поездах). *И лес раздет и непокрыт, И на Страстях Христовых, Как строй молящихся, стоит Толпой стволов сосновых* (Ст. 1946—1953 гг.). *И март разбрасывает снег На паперти толпе калек, Как будто вышел человек. И вынес, и открыл ковчег. И все до нитки роздал* (Там же). *Как будто весной в*

Благовещенье Им милости возвещены Землей — в каждой каменной трещине, Травой — из-под каждой стены (К. разг.). В стихотворении "Когда разгуляется" сравнения — в трех смежных строфах:

Стихает ветер, даль расчистив.
Разлито солнце по земле.
Просвечивает зелень листьев,
Как живопись в цветном стекле.

В церковной росписи оконниц
Так в вечность смотрят изнутри
В мерцающих венцах бессонниц
Святые, схимники, цари.

Как будто внутренность собора —
Простор земли, и сквозь окно
Далекий отголосок хора
Мне слышать иногда дано.

Многочисленны сравнения природы с произведениями искусства, с художественным творчеством: *Отпирают, спрашивают, Движутся, как в театре* ("Звезды летом", СМЖ). *И, как уголь по рисунку, Грянул ливень всем плетнем* (СМЖ). *И засинел, уже безмерный, Уже, как песнь, безбрежный юг* (Темы и В.). *Где вечер пуст, как прерванный рассказ, Оставленный звездой без продолженья* (Темы и В.). *Точно Лаокоон, Будет дым На трескучем морозе, Оголясь, Как атлет, Обнимать и валить облака* (Д. п. год). *И в тяжбе борющихся качеств Займет по первенству куплет За сверхъестественную зрячесть Огромный берег Кобулет. Обнявший, как поэт в работе, Что в жизни порознь видно двум,— Одним концом — ночное Поти, Другим — светающий Батум* (Вт. р.). *Но все кругом одевший лес Бежал, как повести развитье... Он сам пленял, как описанье, он что-то знал и сообщал* (Вт. р.). *Я видел, чем Тифлис Удержан по откосам. Я видел даль и близь Кругом под абрикосом. Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом, На языке чудес Кистями слив исписан* (На р. поездах). *Порядок творенья обманчив, Как сказка с хорошим концом... Торжественное затишье, Оправленное в резьбу, Похоже на четверостишье О спящей царевне в гробу* (На р. поездах). *Таков притон дроздов тенистый. Они в неубранном бору Живут, как жить должны артисты, Я тоже с них пример беру* (На р. поездах). *Морозная ночь походила на сказку* (Ст. 1946—1953 гг.). *Гуляющие в летних шляпах Вдыхают, кто бы ни прошел, Непостижимый этот запах, Доступный пониманью пчел. Он составляет в эти миги, Когда он за́ сердце берет, Предмет и содержанье книги, А парк и клумбы — переплет* (К. разг.). *Как на выставке картин: Залы, залы, залы, залы Вязов, ясеней, осин В позолоте небывалой* (К. разг.). *Щебечет птичка под сурдинку*

С пробелом в несколько секунд. Как музыкальную шкатулку, Ее подслушивает лес (К. разг.).

К сравнениям природы с искусством относятся случаи, когда сравнение содержит отсылку к поэзии фольклора, а соответствующий образ или речение включен в предмет сравнения: *Где ива вдовий свой повойник Клонила, свесивши в овраг, Как древний соловей-разбойник, Свистал он на семи дубах* (Ст. 1946—1953 гг.). *Как в песне, стежки и дорожки Позаросли наполовину* (Ст. 1946—1953 гг.).

Сравнения явлений природы и состояния среды с мыслями, чувствами и внутренними состояниями человека, а также с отвлеченными сущностями более редки и обычно носят метонимический характер: *И к горлу балтийские волны, как комья Тоски, подкатили* (Пов. бар.). *Был утренник. Сводило челюсти, И шелест листьев был как бред* (Пов. бар.). *Душа — душна, и даль табачного Какого-то, как мысли, цвета* (СМЖ). *Стужа. Ночь в окне, как приличие, Соблюдает холод льда.* (Темы и В.). *И дождь, затяжной, как нужда, Вывешивает свой бисер.* (Ст. разн. лт). *Тогда, как вечная случайность, Подкрадывается зима* (Ст. разн. лет). *Чудный гул без формы, Как обморок и разговор с собой* (Сп.). *И зоркий, как глазной хрусталик, Незастекленный небосклон* (Вт. р.). *О роза, с синевой Из радуг и алмазин, Тягучий роспуск твой, Как сна теченье, связен* (На р. поездах). *И осень, ясная как знаменье, К себе приковывает взоры.* (Ст. 1946—1953 гг.).

Так же редки и сравнения обратной направленности — чувств человека с природой (примеры см. выше). Область чувств выражается в основном метафорами.

Среди сравнений внутри природы обращают на себя внимание сравнения растительного мира и различных явлений природы с животными (как и с человеком). Здесь проявляется общая тенденция поэзии Пастернака к оживлению природы, к стиранию границ между растениями, "неживой" природой и живыми существами.

Булки фонарей, и на трубе, как филин, Потонувший в перьях, нелюдимый дым (Нач. пора). *Заря, как клещ, впилась в залив* (Пов. бар.). *Стаями по городу, как чайки, Льды раскричались, таючи* (Пов. бар.). *В раскрытые окна на их рукоделье Садились, как голуби, облака* (Темы и В.). *Роса бросает ветки в дрожь, Струясь, как шерсть на мериносе. Роса бежит, тряся, как еж, Сухой копной у переносья* (Ст. разн. лет). *Над стежками капли дождя, Как птицы, в ветвях отдыхают.* (Ст. разн. лет). *Весь берег, как скотом, исшмыган* (Вт. р.). *А вдали, где, как змеи на яйцах, Тучи в кольца свивались,— грозней, Чем былые набеги ногайцев, Стлались цепи китайских теней.* (Вт. р.). *Рысью разбегались листья. По пятам, как сенбернар, Прыгал ветер в желтом плисе Оголившихся чинар* (На р. поездах). *Развалившись, как звери в берлоге, Облака в беспорядке лежат* (На р. поездах).

С животными сравнивается состояние среды. Тишина, мягкость в природе и в доме сравнивается с животными из семейства кошачьих с их неслышной походкой: *Все обледенело с размаху В папахе до самых бровей И крадущейся росомахой Подсматривает с ветвей* (На р. поездах). *Представьте дом, где, пятен лишена И только шагом схожая с гепардом, В одной из крайних комнат тишина, Облапив шар, ложится под бильярдом* (Ст. разн. лет). Очевидно, по этому же признаку — мягкой походке зимой, с рысью сравнивается лирическая героиня: *Где и ты, моя забота, Котик лайкой застегнув, Темной рысью в серых ботах Машешь муфтой в море муфт* (Темы и В.).

С животными сравнивается не только природа, но и люди, и явления в мире человека. Выше, в числе примеров, где мир человека сравнивается с природой, приводились случаи, когда любовь сравнивается с птицами. Необычные и яркие образы рождают сравнения, где с различными животными поэт сравнивает себя: *Увы, любовь! Да, это надо высказать! Чем заменить тебя? Жирами? Бромом? Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса Гляжу, страшась бессонницы огромной* (Темы и В.). *В обращении к себе: Как разом выросшая рысь, Всмотрись во все, что спит в тумане, А если рысь слаба вниманьем, То пристальней еще всмотрись* (Ст. разн. лет). *Дивясь, как высь жутка, А Терек дик и мутен, За пазуху цветка И я вползал, как трутень* (На р. поездах).

Легко заметить, что преобладающий у Пастернака тип сравнений — сравнения природы с миром человека — часто включены в метафорический контекст и играют такую же роль, как и метафоры, оживляющие и одухотворяющие природу. В метафорах оба плана нераздельно слиты. Действующим началом в них является оживленная природа, символизирующая в то же время мир человека (или метонимически его замещающая). В сравнениях мир природы и мир человека разведены и сопоставлены — это позволяет выразить идею соответствия и согласованности двух миров.

В поэтическом языке Пастернака выделяется еще одна характерная и важная для формирования его поэтического мира направленность сравнений: большое сравнивается с малым, далекое с близким, невидимое с видимым, отвлеченное с конкретным. Часть таких сравнений возникает при сопоставлении природы, ее далеких и необозримых пространств (природы в широком смысле — вплоть до Вселенной) с близким человеку миром. Но не только природа, также и огромный город, и время (эпоха), и отвлеченные сущности сравниваются с доступным непосредственному восприятию — нередко с предметами и живыми существами. При этом возникает эффектный контраст (и в то же время соответствие, связь) между большим и малым, отвлеченным и конкретным. Ср. разные случаи:

Как в пулю сажают вторую пулю Или бьют на пари по свечке, Так этот раскат берегов и улиц Петром разряжен без осечки (Пов. бар.). *Ночь тиха. Ясна и морозна ночь, Как слепой щенок — молоко, Всею темью пихт неосознанной Пьет сиянье звезд частокол* (Темы и В.) (молоко здесь не случайно: сиянье звезд — это Млечный путь). *Мы были людьми. Мы эпохи. Нас сбило и мчит в караване, Как тундру под тендера вздохи И поршней и шпал порыванье* (Темы и В.). *И внуки скажут, как про торф: Горит такого-то эпоха* (Ст. разн. лет). *Что и земля, как клумба, и кругла,— Поют судки вокзального буфета* (Сп.). *Действительность, как выспавшийся зверь, Потягиваясь, поднялась спросонок* (Сп.). *И неизвестность, точно людоед, Окинула глазами сцену эту* (Сп.). *Тогда скорей на крышу слазим, И вновь в роях недвижных верениц Москва с размаху кувыркнется наземь, Как ящик из-под киевских яиц* (Сп.). *А в их толпе у парапета Из-за угла, как пешеход, Прошедший на рассвете Млеты, Показывался небосвод* (Вт. р.). *В конце, пред отъездом, ступая по кипе Листвы облетелой в жару бредовом, Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом* (Вт. р.). *Стоят деревья у воды, И полдень с берега крутого Закинул облака в пруды, Как переметы рыболова* (К. раз.).

Сравнения Пастернака в большинстве своем не обнаруживают вполне свой смысл в изоляции от всего поэтического мира Пастернака. В поэтическом мире Пастернака вещи разнородные и далекие, по существу, не уравниваются: сравнение не делает их равноценными. Иерархия ценностей не нарушается. Вещи приравниваются друг к другу по их одинаковому отношению к чему-то третьему (см. метонимические сравнения). Обобщая, можно сказать, что вещи приравниваются по их равноправному месту в мироздании.

Любой малой вещи в поэтическом мире Пастернака отведено место в едином и целостном, гармонически упорядоченном мироздании. Любая малая вещь имеет ценность в каждый момент ее бытия в силу принадлежности к целому, ее внутренней причастности ко всему гармонически созданному миру. С.С.Аверинцев заметил, что Пастернак "братается с вещами, упраздняет дистанцию между бытом и бытием, коль скоро "на свете ни праха нет без пятнышка родства" (Аверинцев 1990, с. 21—22). Точнее было бы сказать, что все получает статус бытия.

При описании евангельских событий (в стихах из сборника "Ст. 1946—1953 гг.") значительное и великое сравнивается с малым и доступным взгляду и пониманию из мира природы и человеческого обихода. Вот ряд однородных сравнений из стихотворения "Рождественская звезда":

Она пламенела, *как* стог, в стороне
От неба и Бога,
Как отблеск поджога,
Как хутор в огне и пожар на гумне.

Она возвышалась *горящей скирдой*
Соломы и сена
Средь целой вселенной,
Встревоженной этою новой звездой.

Там же: *Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба, Как месяца луч в углубленье дупла; Вдруг кто-то в потемках, немного налево От яслей рукой отодвинул волхва, И тот оглянулся: с порога на деву, Как гостья, смотрела звезда Рождества.* В стихотворении "Чудо": *По дереву дрожь осужденья прошла, Как молнии искра по громоотводу.* В стихотворении "Магдалина II": *Словно в бурю смерч, над головою Будет к небу рваться этот крест.*

В поэтическом мире Пастернака посредством сравнения большое как бы освящает малое. При этом большое не умаляется, но выигрывает в своей значительности. Когда Пастернак сравнивает большое с малым, далекое с близким, невидимое с видимым, это похоже на то, как Христос говорит притчами*, сравнивая с тем, что наглядно, понятно и близко. Именно такого рода сравнения — в словах Христа, завершающих стихотворение "Гефсиманский сад":

Ты видишь, ход веков *подобен притче*
И может загореться на ходу.
Во имя страшного ее величья
Я в добровольных муках в гроб сойду.

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, *как сплавляют по реке плоты,*
Ко мне на суд, *как баржи каравана,*
Столетья поплывут из темноты.

---

* См. мысли Николая Николаевича в "Докторе Живаго": "...а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, поясняя истину светом повседневности. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что жизнь символична, потому что она значительна". (I, 10)

ОБРАЗ В ОБРАЗЕ

Перегородок тонкоребрость
Пройду я, как проходит свет.
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Вт. р.

Структура строфы в эпиграфе — образ в образе. Сравнения входят в состав метафоры и в большинстве сами также являются метафорами. Метафорический образ сравнивается с метафорическим образом. Построения типа образ в образе — характерная черта поэтического языка Б.Пастернака. Возможные здесь варианты — сравнение в метафоре, метафора в сравнении, сравнение в сравнении и метафора в метафоре. Есть также более сложные комбинации. Преобладает и выделяется своей структурированностью первый вариант — сравнение в метафоре.

Образ в образе и, в частности, сравнение в метафоре воплощается в разных структурных видах. Некоторые из них основаны на языковой игре.

Языковая игра в поэтическом языке Пастернака — путь к преодолению языковых штампов, один из способов преобразования общеязыковой семантики. При этом всегда возникает неожиданный образ. Часто применяемый Пастернаком прием — расчленение устойчивого словосочетания, приобретающего в тексте, помимо общеязыкового, индивидуальное метафорическое значение. В стихотворении "В степи охладевал закат" есть прекрасный образ, сочетающий языковую игру с поразительной смысловой глубиной (характерное для Пастернака сочетание): И *засинел, уже безмерный, Уже, как песнь, безбрежный юг, Чтоб перед этой песнью дух Невесть каких ночей, невесть Каких* стоянок перевесть. В словосочетании перевесть дух слово дух отделяется необычным расположением слов от глагола и, вступая в другие сочетания, приобретает новые смыслы, углубляемые присутствующей в тексте неполной определенностью (невесть каких).

Аналогичный прием применяется и в сравнениях. Сравниваемые явления часто берутся из далеких друг от друга предметных сфер. Связующим звеном служит слово — глагол, выступающий в разных значениях в предмете и образе сравнения. Сравниваемые явления связывает не один и тот же признак, не одно и то же действие, но действия разные, разнесенные по разным значениям одного и того же глагола. Наиболее характерны случаи, когда в сравнении глагол (обычно опускаемый)

употреблен в прямом общеязыковом значении и является основой устойчивого словосочетания, а в предмете сравнения — в переносном.

Расчленение глагольного словосочетания в сравнительных конструкциях принимает разные формы. Одна из них — разведение компонентов словосочетания: имя остается в сравнении, а глагол переносится в предмет сравнения и вступает в необычное сочетание с другим именем. То же происходит и с привычным сочетанием имени-подлежащего и глагольного сказуемого, которое образует необычную семантическую связь с другим именем-подлежащим. В предмете сравнения рождается индивидуальный метафорический образ: *И как в неслыханную веру, я в эту ночь перехожу* (Нач. пора). *Я рос. Меня, как Ганимеда, Несли ненастья, сны несли. Как крылья, отрастали беды и отделяли от земли* (Нач. пора). *Стучатся опавшие годы, как листья, В садовую изгородь календарей* (Пов. бар.). *Заря, как клещ, впилась в залив. И с мясом только вырвешь вечер Из топи (Пов. бар.). Скала и — Пушкин. Тот, кто и сейчас, Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе Не нашу дичь: не домыслы втупик Поставленного грека, не загадку, Но предка: плоскогубого хамита, Как оспу, перенесшего пески, Изрытого, как оспою, пустыней, И больше ничего. Скала и шторм.* (Темы и В.). *Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслыханную простоту.* (Вт. р.). *Я б разбивал стихи, как сад* (К. разг.).

Сравнение и метафора образуют симбиоз. Они семантически питают друг друга и друг без друга себя не реализуют. В результате возникает целостный семантически насыщенный образ с глубокой смысловой перспективой.

Образ тем сложнее, чем больше компонентов сравнения (синтаксически связанных со словом в сравнении) находится в метафоре.

Такие конструкции употребляются на протяжении всего поэтического творчества Пастернака. Замечательный образ, рожденный сращением сравнения и метафоры — в стихотворении "Зимняя ночь" (Ст. 1946—1953 гг.):

На свечку дуло из угла.
И жар соблазна
Вздымал, *как ангел*, два крыла
Крестообразно.

Синтаксическое усложнение здесь связано с тем, что в метафоре присутствует не только глагол, но распространенное словосочетание (Вздымал... два крыла Крестообразно).

В другом варианте конструкций с языковой игрой сравнение и метафора не образуют столь тесное семантическое и синтаксическое сращение: постпозитивное сравнение развертывает образ по принципу присоединения. Но присоединенное сравнение

семантически переосмысляет образ в предмете сравнения. В сравнении повторяется тот же глагол, что и в предмете сравнения, но уже в другом — неожиданном — значении. В таких построениях возможны переносные индивидуальные значения в обеих частях сравнительной конструкции. Встречается и игра на общеязыковых значениях. Сравнения содержат развернутый образ: *Тревога подула с грядущего, Как с юга дует сирокко* (Пов. бар.). В стихотворении "Душа": *О,— в камне стиха, даже если ты канула, Утопленница, даже если — в пыли, Ты бьешься, как билась княжна Тараканова, Когда февралем залило равелин* (Пов. бар.). *Ты так играла эту роль, Как лепет шлюз — кормой!* (СМЖ). *Как я трогал тебя! Даже губ моих медью Трогал так, как трагедией трогают зал* (Темы и В.). И *окунаться в неизвестность, И прятать в ней свои шаги, Как прячется в тумане местность, Когда в ней не видать ни зги* (К. разг.).

Есть подобные конструкции с рядами сравнений, где в каждом сравнении глагол употреблен с другим значением или другим оттенком значения. В следующих строках из стихотворения "Сегодня с первым светом встанут" (Нач. пора) глагол в сравнениях опущен, но легко восстанавливается: *Обоим надлежит отныне Пройти его во весь объем, Как рашпилем, как краской синей, Как брод, как полосу вдвоем*. Выразительный пример такой игры на разных значениях глагола в рядах сравнений — в "Вакханалии" (К. разг.):

Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать из оков.

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река.

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено.

Как игралось подростку
На народе простом
В белом платье в полоску
И с косою жгутом*.

---

* Этот пример, как и предыдущий, Е.А.Некрасова рассматривает как образец использования в сравнениях семантической многозначности слова, как демонстрацию "филологического подхода к слову" (Некрасова 1982, с. 94—105)

Встречаются образы и с игрой на разных значениях прилагательного: *И женский смех, как снег, был серебрист* (Сп.). Здесь сопоставлены два общеязыковых значения слова "серебристый". В других случаях прилагательное в метафоре имеет индивидуальный переносный смысл: *Как август, жаркие века Скопили их наплывы* (Вт. р.). *Опять, как водка на анисе, Земля душиста и крепка* (К. разг.).

Чем в большей степени глагол (или прилагательное) в метафоре оторван от ассоциаций с общеязыковыми значениями, тем меньше ощущается языковая игра.

Построения, в которых метафора и сравнение представляют смысловое сращение, часто заключают в себе сложный метафорический образ. Сравнение, устанавливая контакт с общеизвестным значением глагола, проясняет смысл метафоры, вносит в метафорический образ смысловую цельность и полноту. Сравнение обеспечивает механизм познавательного процесса, служа мостиком от обычного к новому и неожиданному. Тесная смысловая связь сопровождается обычно и тесной синтаксической связью: словосочетания, синтаксически связанные со словом в сравнении, находятся в составе метафоры. Например: *Грех думать — ты не из весталок: Вошла со стулом, Как с полки, жизнь мою достала И пыль обдула* (СМЖ). Сравнение *Как с полки* создает смысловую полноту метафорического образа. Без сравнения было бы неясно, почему "вошла со стулом" и "пыль обдула". Сравнение делает смысл прозрачным: "жизнь мою достала", как будто достала предмет с полки (войдя для этого со стулом) и обдула с него пыль. В метафорическом образе *И без того взошел, зашел В больной душе, щемя, мечась, Большой, как солнце, Балашов В осенний ранний час* (СМЖ) сравнение Балашова с солнцем семантически оправдывает смысл глаголов *взошел, зашел.*

Ср. другие случаи, где сравнение в метафоре не просто дополняет метафорический образ, но участвует в его создании. *Как план, как ландкарту На плотном папирусе, Он город над мартом Раскинул и выбросил* (Пов. бар). *Весна! Не отлучайтесь Сегодня в город. Стаями По городу, как чайки, Льды раскричались, таючи* (Пов. бар.). *Гроза, как жрец, сожгла сирень И дымом жертвенным застлала Глаза и тучи* (СМЖ). *Стужа. Ночь в окне, как приличие, Соблюдает холод льда* (Темы и В.). *Точно Лаокоон, Будет дым На трескучем морозе, Оголясь, Как атлет, Обнимать и валить облака* (ДПГ). *Действительность, как выспавшийся зверь, Потягиваясь, поднялась спросонок* (Сп.). *И неизвестность, точно людоед, Окинула глазами сцену эту* (Сп.). *Во льду река и мерзлый тальник, А поперек, на голый лед, Как зеркало на подзеркальник, Поставлен черный небосвод* (На р. поездах).

Сложность возрастает, если образ в образе содержит несколько метафор или несколько сравнений.

Лес стянут по горлу петлею пернатых
Гортаней, *как* буйвол арканом,
И стонет в сетях, *как* стенает в сонатах
Стальной гладиатор органа.

Эта строфа представляет метафору, состоящую из двух частей (двух предикатов к слову *лес*). В состав каждой части входит сравнение. При этом первое сравнение с необходимостью включается в смысл не только первой части метафоры, но и второй ее части (*И стонет в сетях).* Во втором сравнении скрыто еще одно сравнение — леса (начинающего строфу) с органом (завершающим строфу). Единство целого образа скрепляется виртуозной звукописью.

В стихах раннего Пастернака есть сложные предложения большой протяженности, с множеством придаточных и обособленных оборотов, занимающие пространство нескольких строф. Такая ритмико-интонационная волна обычно развертывает метафорический образ, включающий несколько метафор или несколько сравнений. Три строфы из стихотворения Я понял жизни цель и чту" (Пов. бар.):

Я понял жизни цель и чту
Ту цель, как цель, и эта цель —
Признать, что мне невмоготу
Мириться с тем, что есть апрель,

Что *дни — кузнечные мехи*
И что растекся полосой
От ели к ели, от ольхи
К ольхе, железный и косой,

И жидкий, и в снега дорог,
Как уголь в пальцы кузнеца,
С шипеньем впившийся поток
Зари без края и конца.

В стихотворении "Зимнее небо" (Пов. бар.) общий метафорический образ, описывающий зимнее небо как клуб конькобежцев, реализуется в нескольких метафорах, включающих в свой состав сравнения. В двух последних строфах сложное предложение с рядом придаточных разворачивается как единая интонационная и звуковая волна:

Воздух окован мерзлым железом.
О конькобежцы! Там — все равно,
Что, *как глаза со змеиным разрезом,*
Ночь на земле, и *как кость домино;*

Что *языком обомлевшей легавой*
Месяц к скобе примерзает; что рты,
Как у фальшивомонетчиков,— лавой
Дух захватившего льда налиты.

Несколько сравнений в метафоре представляет собой последняя строфа стихотворения "Про эти стихи" (СМЖ). Синтаксически эта строфа связана с предшествующей — она является придаточным предложением с союзом *пока*, стоящим в ряду таких же придаточных:

Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Пока в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад, в цейхгауз и в арсенал,
Я жизнь, *как Лермонтова дрожь,*
Как губы в вермут, окунал.

Анализ этих строк не раз вызывал затруднения. Возникали разночтения и недоумения: во что окунал? (см. Альфонсов 1990, с. 322). Но если рассматривать всю строфу полностью, а не только две последних строки, то этот вопрос отпадает. Синтаксически эта строфа членится следующим образом. Оставляя в стороне обособленный оборот *как к другу, вхож* и все сравнительные придаточные с союзом как, мы получаем главный каркас предложения: *Пока в Дарьял... Я жизнь... окунал.* Сравнительные обороты, начиная со второй строки, семантически относятся ко всей главной части предложения*. Но синтаксически разные обороты непосредственно присоединяются к разным его членам: *в Дарьял — как в ад, в цейхгауз и в арсенал; жизнь — как Лермонтова дрожь; жизнь в Дарьял — как губы в вермут.* В этом, по-видимому, и состоит сложность всего построения. Составить из этой строфы одно синтаксически правильное предложение невозможно, даже если привести к норме порядок слов. Ряды сравнений в стихах раннего Пастернака производят впечатление стихийно возникающих и присоединяемых в процессе ритмического развертывания речи. Сравнения берутся из разных предметных сфер и как бы рождаются в момент сильного чувства в разбеге ассоциаций, насыщая речь необычайной экспрессивностью.

* Вяч. Вс. Иванов считает, что синтаксис этого четверостишия "намеренно двусмыслен" и что часть сравнений может быть отнесена к "как к другу" (см.: Иванов 1992, с. 37).

МЕТАФОРЫ ЖИВОГО МИРА

Все — живо. И все это тоже — подобья.

"Марбург"

В поэтическом языке Б.Пастернака необычайно широкое место занимают "метафоры живого мира", оживляющие и одухотворяющие мир природы и мир окружающих человека вещей. Метафоры живого мира осуществляют две функции: они воссоздают восприятие мира поэтом как живого и творчески активного, в то же время они обладают способностью символизировать чувства, действия и состояния лирического *я*. Первая из этих функций проходит через все поэтическое творчество Б.Пастернака, создавая образ мира, в котором природа и вещи живут самостоятельной, независимой от человека жизнью, вступая в контакт с человеком как с частью целого огромного мира*. Вторая — косвенная символизация лирического события — характерна преимущественно для стихов раннего Пастернака, где *я* растворяется в природе и обе функции метафор нераздельно сливаются.

Одно существенное свойство рождает аналогию между сравнениями в поэтическом языке Пастернака и метафорами живого мира. В сравнениях Пастернака большей частью сближаются предметы далекие и разнородные, не имеющие сходства друг с другом, но объединенные общностью д е й с т в и я. Подобно сравнениям, и метафоры, одушевляющие природу, уподобляют ее человеку не по внешнему сходству, но по д е й с т в и ю. Сравни-

* Интересно сопоставить пастернаковское чувство природы, ее живой жизни с детским ощущением природы, описанным П.А.Флоренским: "Весь мир жил, и я понимал его жизнь. Но это понимание было крайне ошибочно толковать как простое антропоморфизирование — приделывание к вещам и существам природы человеческих органов, человеческих мыслей, чувств и желаний". "Внутреннюю жизнь природы" П.А.Флоренский "рассказывал себе в словах, как говорится, метафорических". Вот как рассказывается о взгляде цветка фиалки: "Я хорошо помню это внезапное и далеко не повседневное ощущение, что взор встретился со взором, глаз уперся в глаз — мелькнет острое, и прекратится, да и не выдержать бы длительно этого прямого созерцания лица Природы. Но и мгновенное, это ощущение давало абсолютную уверенность в подлинности этой встречи: мы друг друга увидели и насквозь друг друга понимаем, не только я его, но и, еще острее, он меня" (Флоренский 1992, с. 86—88). (Ср. у Б.Пастернака о ландышах: И вот ты входишь в березняк, Вы всматриваетесь друг в дружку. Но ты уже предупрежден. Вас кто-то наблюдает снизу: Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан (Ст. разн. лет). Ср. также: Платки, подборы, жгучий взгляд Подснежников — не оторваться (Вт. р.)

вая метафоры Пастернака с метафорами Есенина, М.Эпштейн (1990) отметил, что "у Есенина преобладает прием олицетворения: неодушевленные явления приобретают облик людей и животных (ветер — отрок, месяц — ворон)", а у Пастернака, при отсутствии наружного сходства очеловечиваются сами действия, повадки природы..." (с. 249). Эта особенность метафор Пастернака и дает возможность косвенно передавать в описании динамики природы действия и чувства лирического *я*.

В метафорах живого мира действующим началом является в первую очередь макромир, мир большого масштаба, вовлекающий в деятельность любые находящиеся в нем предметы. Постоянным деятелем в метафорических образах Пастернака служат пространство и время — большие или необозримые пространства, длительные периоды времени (времена года, месяцы, периоды суток и др.), такие масштабные явления как жизнь и др. К постоянным деятелям в метафорах живого мира (преимущественно у раннего Пастернака) относятся также грандиозные явления природы, происходящие на больших пространствах (ливень, буря и др.).

В пределах живого макромира живыми становятся и заполняющие его вещи, большие и малые. "Каждая малость Жила и, не ставя меня ни во что, В прощальном значенье своем подымалась" ("Марбург"). Показательны метафоры, построенные в форме конструкций с творительным падежом, в которых большой мир, представленный в образе как деятель, выражен словом (словосочетанием) в именительном падеже, а реальный деятель, являющийся одним из атрибутов большого мира,— словом в творительном падеже*. В таких образах реальный деятель служит лишь орудием огромного живого деятеля — большого мира, грандиозного явления природы. Реальным деятелем, выраженным творительным падежом, часто является живое существо:

Как бронзовой золой жаровень, Жуками сыплет сонный сад (Нач. пора). *Галчонком глянет Рождество* (СМЖ). *И таянье Андов вольет в поцелуй, И утро в степи, под владычеством Пылящихся звезд, когда ночь по селу Белеющим блеяньем тычется* (СМЖ). Последняя метафора интересна тем, что в ней (в творительном падеже) обозначены лишь воспринимаемые издалека признаки живых существ (*белеть и блеять*), но производимое ими действие (*тычется*) отнесено к огромному пространственно-временному миру — ночи (рассвету) в

* О конструкциях с творительным падежом в поэзии XX века, в которых существительное в творительном падеже обозначает реальный субъект действия, см. Кожевникова 1993, с. 204—212. Надо заметить, что метафоры Пастернака настолько своеобразны (в частности, по характеру действия, производимого живым, одухотворенным миром), что в редких случаях они могут быть подведены под распространенные общепоэтические модели.

степи. *Пéнтюх и головотяп. Там меж листьев, меж домов там Машет галкою октябрь По каракулевым кофтам* (Темы и В.). *И ночь, гитарой брякнув невзначай, Молочной мглой стоит в иван-да-марье* (Ст. разн. лет). *И голосами петушиными Перекликалась даль протяжно* (Ст. 1946—1953 гг.).

В подобных конструкциях творительным падежом могут быть обозначены и неодушевленные явления, но важно то, что они, тоже живые в метафорическом образе, являются атрибутами и служат орудиями для активности некоего большого мира:

Заря из сада обдавала стекла Кровавыми слезами сентября (Нач. пора). *Там детство рождественской елью топорщится* (Пов. бар.). *Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех* (СМЖ). *Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами* (СМЖ). *О* небосводе, наблюдаемом при поездке по горной дороге: *Он шел породой, бьющей настежь Из преисподней на простор* (Вт. р.).

Постоянные и характерные для метафор Пастернака деятели из области большого мира могут быть отнесены к нескольким основным разрядам:

Деятель — время суток (ночь, день, утро, полдень, сумерки):

И вот уже сумеркам невтерпь (Нач. пора). *Пасмурный день растерял катера* (Пов. бар.). *И утро шло кровавой банею, Как нефть разлившейся зари. Гасить рожки в каюткомпании И городские фонари* (Пов. бар.). *Там ночь, шатаясь на корню, Целует уголь поутру* (СМЖ). *Возможно ль? Этот полдень Сейчас, южней губернией, Не сир, не бос, не голоден Блаженствует, соперник?* (СМЖ). *Был день расточителен* (Темы и В.). *Казалось, ночь встает без сил с омета И сор со звезд сметает* (Ст. разн. лет). *Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник* (Вт. р). *А ночь войдет в мой мезонин И,высунувшись в сени, Меня наполнит, как кувшин, Водою и сиренью* (На р. поездах). *И полдень с берега крутого Закинул облака в пруды* (К. разг.). *Наставший день встает с ночлега С трухой и сеном в волосах* (К. разг.).

Деятель — время года (лето, зима, весна):

А затем прощалось лето С полустанком (СМЖ). *На улице, шагах в пяти, Стоит, стыдясь, зима у входа И не решается войти* (На р. поездах). *Как у дюжей скотницы работа, Дело у весны кипит в руках* (Ст. 1946—1953 гг.). Зима в стихотворении "После перерыва" (К. разг.) (три последних строфы):

Тогда я понял, почему
Она во время снегопада,
Снежинками пронзая тьму,
Заглядывала в дом из сада.

Она шептала мне: "Спеши!"
Губами, белыми от стужи,
А я чинил карандаши,
Отшучиваясь неуклюже.

Пока над лампой у стола,
Я медлил зимним утром ранним,
Зима явилась и ушла
Непонятым напоминаньем.

Деятель — месяц (март, апрель, июль, сентябрь, октябрь и др.):

Весну за взлом судили. Шли к вечерне, И паперти косил повальный март (Нач. пора). *и ветра порывы Валятся, выпав из лап октября* (Пов. бар.). *А рядом, в шапке крапчатой, декабрь Висит в ветвях на зависть акробату И с дерева дивится, как дикарь, нарядам и дурачествам Арбата* (Ст. разн. лет). *Но март их понимал И всем трубил про молодость и свежесть* (Ст. разн. лет). *И март разбрасывает снег На паперти толпе калек, Как будто вышел человек, И вынес, и открыл ковчег, И все до нитки роздал* (Ст. 1946—1953 гг.). *И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе, О чем в случайном разговоре С капелью говорит апрель. Он знает тысячи историй Про человеческое горе, И по заборам стынут зори, И тянут эту канитель* (Ст. 1946—1953 гг.). Две строфы из стихотворения "Июль" (К. разг.).

На весь его недолгий роздых
Мы целый дом ему сдаем.
Июль с грозой, июльский воздух
Снял комнаты у нас внаем.

Июль, таскающий в одеже
Пух одуванчиков, лопух,
Июль, домой сквозь окна вхожий,
Все громко говорящий вслух.

Деятель — большое или необозримое пространство (небо, земля, простор, даль, звезды, закат, море, берег, лес, степь, поле, горы, сад):

Как плотолюбив Простор на севере зловещем! (Пов. бар.— . *Небо в бездне поводов, Чтоб набедокурить* (СМЖ). *Бывало — нагулявшись всласть, Закат сдавал цикадам И звездам и деревьям власть Над кухнею и садом* (СМЖ). *Дремала даль, рядясь неряшливо Над ледяной окрошкой в иней, И вскрикивала и покашливала За пьяной мартовской ботвиньей* (Темы и В.). *Море, сумрачно бездельничая, Смотрит сверху на идущих* (Ст. разн. лет). *Допотопный простор Свирепеет от пены и сипнет. Расторопный прибой Сатанеет От прорвы*

работ (Д.п. Год). *Весь берег, как скотом исшмыган. Их тьма, их выгнал небосвод. Он их гуртом пустил на выгон И лег за горкой на живот.* (Вт. р.). *И зоркий, как глазной хрусталик, незастекленный небосклон* (Вт. р.). *Смеркалось, и, ставя простор на колени, Загон горизонта смыкал полукруг* (Вт. р.). *И земля качнется под ногами, Может быть, из жалости ко мне* (Ст. 1946—1953 гг.). *По петушиной перекличке Расступится к опушке лес И вновь увидит с непривычки Поля и даль и синь небес* (К. разг.). *Земле дышать ботвой картошки И стынуть больше невтерпеж* (К. разг.).

Деятель — грандиозные явления природы (ветер, дождь, гром, гроза, буря, шторм, пурга, вьюга):

Небу под снег хотелось, Улицу бил озноб, Ветер дрожал за целость Вывесок, блях и скоб (Пов. бар.). *Все в крестиках двери, как в Варфоломееву Ночь. Распоряженья пурги-заговорщицы* (Пов. бар.). *У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску* (Пов. бар.). *В окно врывалась повесть бури* (Пов. бар.). *Что ветер лускал семечки. Сорил по лопухам* (СМЖ). *Снявши шапку, Сто слепящих фотографий Ночью снял на память гром* (СМЖ). *Ломились ливни в окна спален* (Темы и В.). *И чекан сука, и щека его И паркет, и тень кочерги Отливают сном и раскаяньем Сутки сплошь грешившей пурги* (Темы и В.). *Когда, подоспевши совсем незаметно, Сгорая от жажды, гроза четырьмя Прыжками бросается к бочкам с цементом, Дрожащими лапами ливня гремя* (Темы и В.). *По пятам, как сенбернар, Прыгал ветер в желтом плисе Оголившихся чинар* (Вт. р.). *Пусть ветер, рябину занянчив, Пугает ее перед сном* (На р. поездах). *В воротах вьюга вяжет сеть Из густо падающих хлопьев* (Ст. 1946—1953 гг.).

Деятель — солнце и планеты:

И солнце, садясь, соболезнует мне (СМЖ). *И шарит солнце по дну и щупает багром* (Л. Шм.). *И солнца диск, едва проспавшись, сразу Бросался к жженке и, круша сервиз, Растягивался тут же возле вазы, Нарезавшись до положенья риз* (Сп.). *Смеркается, и постепенно Луна хоронит все следы Под белой магиею пены И черной магией воды* (На р. поездах). *И солнце, по тропам осенним В него входя на склоне дня, Кругом косится с опасеньем, Не скрыта ли в нем западня* (К. разг.). *В Париже из под крыши Венера или Марс Глядят, какой в афише Объявлен новый фарс* (К. разг.). *Солнце садится, и пьяницей Издали, с целью прозрачной Через оконницу тянется К хлебу и рюмке коньячной* (К. разг.). *Дороги мокнут, с крыш течет, И солнце греется на льдине* (К. разг.).

Деятелями являются и все малые атрибуты явлений большого мира — деревья, ветви, листья, цветы, трава, тучи, волны и т.д. Постоянный и самый активный в поэзии Пастернака деятель, принимающий участие в жизни человека и проявляющий все свойства живого существа,— деревья. Иллюстрации могут

быть многочисленны. В образах часто сочетаются предметы разного масштаба, большие и малые, и весь мир, данный в образе, предстает как живой: *Весна, я с улицы, где тополь удивлен, Где даль пугается, где дом упасть боится* (Темы и В.). *И улица запанибрата С оконницей подслеповатой, И белой ночи и закату не разминуться у реки* (Ст. 1946—1953 гг.). Природа и человек испытывают одинаковые чувства: *Снег идет, и все в смятенье: Убеленный пешеход, Удивленные растенья, Перекрестка поворот* (К. разг.).

Все приведенные примеры говорят о том, что в метафорах живого мира возможны любые действия и проявления, присущие человеку. Чаще всего повторяются в образах одухотворенного мира некоторые постоянные действия и свойства человека, такие как: двигаться, ходить; смотреть, слушать; спать и видеть сны; испытывать физические состояния; проявлять душевные движения и чувства; думать, воспринимать; говорить. Многочисленны образы повседневной деятельности, созидания и творчества. Вот некоторые примеры.

Образы движения, ходьбы, бега и т.д.:

Гроза в воротах! на дворе! Преображаясь и дурея, Во тьме, в раскатах, в серебре, Она бежит по галерее (Пов. бар.). *За окнами давка, толпится листва* (Пов. бар.). *Топтался дождик у дверей* (СМЖ). *И вдруг навстречу крестный ход Выходит с плащаницей, И две березы у ворот Должны посторониться* (Ст. 1946—1953 гг.). *И деревья, как призраки белые, Высыпают толпой на дорогу* (Ст. 1946—1953 гг.). *Седые серебристые маслины Пытались вдаль по воздуху шагнуть* (Ст. 1946—1953 гг.). *Блуждают, сбившись в кучу, Небесные тела* (К. разг.).

В образах живого мира явления природы и предметы обладают зрением и слухом:

Плитняк раскалялся, и улицы лоб Был смугл, и на небо глядел исподлобья Булыжник (Пов. бар.) *Разбужен чудным перечнем Тех прозвищ и времен, Обводит день теперешний Глазами анемон* (СМЖ). *И воздух степи всполошен: ... Он замер, обращаясь в слух* (СМЖ). *Платки, подборы, жгучий взгляд Подснежников — не оторваться* (Вт. р.). *Смотрели сверху вниз Сады горы Давида* (На р. поездах). *Деревья смотрят нагишом В церковные решетки* (Ст. 1946—1953 гг.) *Иван-да-марья, зверобой, Ромашка, иван-чай, татарник, Опутанные ворожбой, Глазеют, обступив кустарник* (К. разг.). *И солнце, по тропам осенним в него входя на склоне дня, Кругом косится с опасеньем, Не скрыта ли в нем западня* (К. разг.). *Меня деревья плохо видят На отдаленном берегу* (К. разг.). *Цветы ночные утром спят, Не прошибает их поливка, Хоть выкати на них ушат. В ушах у них два-три обрывка Того, что тридцать раз подряд Пел телефонный аппарат* (К. разг.).

Образы слез и смеха:

Там мир заключен. И,как Каин, Там заштемпелеван теплом Окраин, забыт и охаян И высмеян листьями гром (Пов. бар.). В заглавии: *Плачущий сад* (СМЖ). *Усмехнулся черемухе, всхлипнул, смочил Лак экипажей, деревьев трепет* (СМЖ). *Этим звездам к лицу б хохотать, Ан вселенная — место глухое* (СМЖ). *Год сгорел на керосине Залетевшей в лампу мошкой. Вон, зарею серо-синей, Встал он сонный, встал намокший. Он глядит в окно, как в дужку, Старый, страшный состраданьем. От него мокра подушка, Он зарыл в нее рыданья. ... Сед и пасмурен репейник, Он — в слезах, а ты — прекрасна... Что он плачет, старый олух?* (СМЖ). *И колеблет всхлипы звезд В апокалипсисе мост* (СМЖ). *В прозрачность заплаканных дней целиком Губами и глаз колыханьем Впиваешься, как в помутнелый флакон С невыдохшимися духами* (Темы и В.). *Облака над заплаканным флоксом, Обволакивав даль, перетрафили* (Темы и В.). *И прогудел Чугунный мост, и взвыл лесной участок, И разрыдался весь лесной удел* (Сп.). *Здоровый глаз за веко спрятав, Над чем смеешься ты, Казбек?* (Вт. р). *Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет перегной?* (Ст. 1946—1953 гг.).

Явления природы и предметы испытывают разные физические состояния, нередко болезненные:

Улицу бил озноб (Пов. бар.). *Сады тошнит от верст затишья* (Пов. бар.). *Взгляни, как Альпы лихорадит!* (Пов. бар.). *Сиренью моет подоконник Продрогший абрис ледника* (Пов. бар.). *Но давится внятно от тягости Отеков — земля ноздреватая* (СМЖ). *Как ночь, уставшую сиять, Как то, что в астме — кисея, Как то, что даже антресоль При виде плеч твоих трясло* (СМЖ). *В рассоле крепла бичева, И шторма тошнота крепчала* (Темы и В.). *Этой ночью за парком знобило трясину* (Темы и В.). *Сквозь все вечера Открылся, в жару, в лихорадке и насморке, Больной горизонт — и дворы озирал* (Темы и В.). *Чахнет снег и болен малокровьем В веточках бессильно синих жил* (Ст. 1946—1953 гг.).

Образы сна:

Теперь качаться продолжая В стихах вне ранга, Бредут в туман росой лужаек И снятся Гангу (СМЖ). *Чтоб полдень осязал Сквозь сон* (СМЖ). *Листьям в августе, с астмой в каждом атоме, Снится тишь и темь* (СМЖ). *Дремала даль, рядясь неряшливо Над ледяной окрошкой в иней* (Темы и В.). *Казалось, лес закатом снов объят* (Темы и В.). *Пространство спит, влюбленное в пространство* (Сп.). *И если бы земля могла, Она бы Пасху проспала Под чтение Псалтыри* (Ст. 1946—1953 гг.). *Цветы ночные утром спят, Не прошибает их поливка, Хоть выкати на них ушат* (К. разг.). *А лес, как при царе Горохе, Как в предыдущие эпохи, Не замечая суматохи, Стоит и дремлет по сей день* (К. разг.).

В метафорах, выражающих чувства природы и проявления этих чувств, часто даются такие признаки, которые можно наблюдать в природе — запахи, звуки, краски, внешний вид, движения, состояния среды. Одновременно сообщается о том чувстве, которым охвачено явление природы в данный момент. Такое построение метафоры, совмещающей в одном образе внутреннее состояние природы и вызываемое ею впечатление, делает одухотворенность мира наглядной, достоверной, доступной восприятию извне. Становится очевидно, что такие метафоры "найдены в природе". В приведенных выше примерах образы слез в природе связаны с дождем. Ср. другие образы, передающие чувства и настроения природы:

Треск и хруст скелетов раковых, И шипит, горя, береста. Ширь растет, и море вздрагивает От ее прироста (Ст. разн. лет). *Улицы зимней синий испуг* (На р. поездах). *И того, что вселенная проще, Чем иной полагает хитрец, Что как в воду опущена роща, Что приходит всему свой конец* (Ст. 1946—1953 гг.). *С притихшими его вершинами Соседствовало небо важно* (Ст. 1946—1953 гг.). *И так углубился он в мысли свои, Что поле в унынье запахло полынью. Все стихло. Один он стоял посредине, А местность лежала пластом в забытьи* (Ст. 1946—1953 гг.). *И всюду воздух сам не свой* (Ст. 1946—1953 гг.). *Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет перегной?* (Там же). *И земля качнется под ногами, Может быть, из жалости ко мне* (Ст. 1946—1953 гг.). *Действительно, невдалеке Средь заросли стоит лосиха. Пред ней деревья в столбняке. Вот отчего в лесу так тихо* (К. разг.). *И в те же дни единым духом Деревья по краям борозд Зазеленели первым пухом И выпрямились во весь рост* (К. разг.). Как видно из примеров, в некоторых случаях оба смысла (внешнее проявление и чувство, испытываемое природой) выражены в одном слове или словосочетании. Происходит игра на разных значениях (*как в воду опущена роща* и др.).

В метафорах живого мира природа наделяется памятью, воображением, мыслью и чутким восприятием мира:

Теперь перед ними всей жизни у́молот. Все помыслы степи и все слова, Какие жара в горах придумала, Охапками падают в их постава (Пов. бар.). *И воздух степи всполошен: Он чует, он впивает дух Солдатских бунтов и зарниц* (СМЖ). *О* лесе: *Он что-то знал и сообщал. Он сам повествовал о плене Вещей, вводимых не на час, Он плыл отчетом поколений, Служивших за сто лет до нас* (Вт. р.). *Каждый спуск и подъем что-то чуял, Каждый столб вспоминал про разбой* (Вт. р.). *Она подозревает втайне, Что чудесами в решете Полна зима на даче крайней, Как у нее на высоте* (На р. поездах). *Небо сверху любуется лепкой Мертвых, крепко придавленных век. Все в снегу: двор и каждая щепка, И на дереве каждый побег* (К. разг.). *Так спят цветы садовых гряд*

В плену своих ночных фантазий. Они не помнят безобразья, Творившегося час назад (К. разг.).

Многочисленны метафоры, в которых представлена речь природы:

Апрель. Возмужалостью тянет из парка, И реплики леса окрепли (Пов. бар.). *Седой молвой, ползущей исстари, Ночной былиной камыша Под Пермь, на бризе, в быстром бисере Фонарной ряби Кама шла* (Пов. бар.). *Задекламирует чердак С поклоном рамам и зиме* (СМЖ). *А в саду, где из погреба, со льду, Звезды благоуханно разахались, Соловьем над лозою Изольды Захлебнулась Тристанова захолодь* (СМЖ). *Просит роща верить: мир всегда таков* (СМЖ). *У звезд немой и жаркий спор* (СМЖ). *Я чувствовал, он будет вечен, Ужасный говорящий сад* (СМЖ). *И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе, О чем в случайном разговоре С капелью говорит апрель* (Ст. 1946—1953 гг.). *Во всем лесу один ручей В овраге, полном благозвучья, Твердит то тише, то звончей Про этот небывалый случай* (К. разг.). *Зима шептала мне: "Спеши!" Губами, белыми от стужи* (К. разг.).

Особую область составляют метафоры созидания и творчества. В метафорах живого мира мир предстает как созданный и непрестанно создаваемый. Состояние природы, приносимое сменой времен года и времени суток, изменениями в погоде, разного рода явлениями природы, ее динамикой представлено в метафорах как результат целенаправленной деятельности, чьей-то созидающей воли*. Творец предстает как художник, и в ряде случаев явления природы также наделяются художественными наклонностями. Например: *Вот луч, покатясь с паутины, залег В крапиве, но кажется, это ненадолго, И миг недалек, как его уголек В кустах разожжется и выдует радугу* (Пов. бар.). *Отростки ливня грязнут в гроздьях И долго, долго, до зари Кропают с кровель свой акростих, Пуская в рифму пузыри* (Темы и В.). *Зовите это как хотите, Но все кругом одевший лес Бежал, как повести развитье, И сознавал свой интерес (Вт. р.). Теперь не сверстники поэтов, Вся ширь проселков, меж и лех Рифмует с Лермонтовым лето И с Пушкиным гусей и снег* (Вт. р.). *Когда ручьи поют романс О непролазной грязи* (Вт. р.). *А сверху на простор Просился гор апокриф* (На р. поездах).

В построении метафор созидания и творчества большую роль играют пассивные конструкции, в которых выдвинуто

---

* В.С.Франк заметил, что "О стихотворениях с религиозной тематикой в романе "Доктор Живаго" в русской зарубежной, да и в иностранной печати писалось много. Но мало что сказано до сих пор о религиозном сознании, пронизывающем раннее творчество Пастернака. А ведь наличие его несомненно. Это сознание состоит прежде всего в усмотрении формирующегося творческого начала во всех чувственно данных объектах" (Франк 1990, с 72)

действие и его результат, в то время как деятель занимает периферийную позицию или вообще не назван:

Цельною льдиной из дымности вынут Ставший с неделю звездный поток. Клуб конькобежцев вверху опрокинут: Чокается со звонкою ночью каток (Пов. бар.). *Что почек, что клейких заплывших огарков Налеплено к веткам! Затеплен Апрель* (Пов. бар.). *Там мир заключен. И,как Каин, Там заштемпелеван теплом Окраин, забыт и охаян, И высмеян листьями гром* (Пов. бар.). *За окнами давка, толпится листва, И палое небо с дорог не подобрано* (Пов. бар.). *Им ветер был роздан, как звездам — свет* (Пов. бар.). *Как мокрые пожни От века положены году в подножье, так каждому сердцу кладется любовью Знобящая новость миров в изголовье* (Пов. бар.). *И в ночь женевскую, как в косы Южанки, югом вплетены Огни рожков и абрикосы, Оркестры, лодки, смех волны* (Пов. бар.). *Просит роща верить: мир всегда таков. Так задуман чащей, так внушен поляне, Так на нас, на ситцы пролит с облаков* (СМЖ). *Неизвестно, на какой Из страниц земного шара Отпечатаны рекой Зной и тявканье овчарок* (СМЖ). *и казалося — вынут Из мира прозрачный, как звук, небосвод* (Темы и В.). *И грязи рыжий шоколад Не выровнен по ватерпасу* (Вт. р.). *Во льду река и мерзлый тальник, А поперек, на голый лед, Как зеркало на подзеркальник, Поставлен черный небосвод* (На р. поездах). *Как изваяны пни и коряги, и кусты на речном берегу* (К. разг.). *Что сталось с местностью всегдашней? С земли и неба стерта грань* (К. разг.).

В таких метафорах можно видеть образную проекцию основной творческой установки Пастернака, в соответствии с которой художник впитывает мир ("искусство... должно всасывать и насыщаться" — "Несколько положений") и воссоздает его в образах, сам занимая в мире скромное положение, не выдвигая себя*. Поэт подчинен миру, который может выразить себя только через поэта. Эта идея проходит через все поэтическое творчество Б.Пастернака. Например, в стихотворении "Встав из грохочущего ромба" (нач. пора):

Встав из грохочущего ромба
Передрассветных площадей,
Напев мой *опечатан* пломбой
Неизбываемых дождей.

---

* По словам Ю.М.Лотмана, "женственность позиции Пастернака" проявляется в "принципиальной отзывчивости и "страдательности". Эта поэзия не берет, не властвует, не навязывает, а отдается — стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он "всеми побежден". Цветаева врывается своим языком в мир и слепа ко всему, что не ее эманация. Пастернак вбирает мир в себя" (Лотман 1992, с. 173)

Под ясным небом не ищите
Меня в толпе сухих коллег.
Я смок до нитки от наитий,
И север с детства мой ночлег.

Он весь во мгле и весь — подобье
Стихами отягченных губ,
С порога смотрит исподлобья,
Как ночь, на объясненья скуп.

Мне страшно этого субъекта,
Но одному ему вдогад,
Зачем, ненареченный некто,—
Я где-то *взят* им напрокат.

Эта же идея выражена в стихотворении "Быть знаменитым некрасиво" (К. разг.).

Аналогичным образом и в природе деятель спрятан, не назван или занимает незаметное место (выражен творительным падежом). Но он ощущается как живая созидающая сила. В пассивных конструкциях семантическое преобразование распространяется на целую категорию. В общеязыковом употреблении в пассивных оборотах с кратким страдательным причастием прошедшего времени причастие обозначает обычное действие, а субъект действия часто опускается, потому что он известен или несущественен для сообщения. В метафорах живого мира деятель также часто не называется (см. приведенные примеры), но он неизвестен, а действие — необычно. Характер действия говорит о том, что за ним стоит живое одухотворенное начало. Это ведет к оживлению значения действия в причастии (совмещающем значение действия и признака). Возрастает и значимость неопределенного деятеля.

"Поэтика пассива" в языке поэзии Б.Пастернака показывает, как отношение поэта к миру, характер его взаимодействия с миром воплощается в структуре поэтических образов и проявляется в употреблении языковых средств.

В метафорах созидания и творчества нередки также неопределенно-личные предложения:

Повсюду портпледы разложит туман, И в обе оконницы вставят по месяцу (Пов. бар.). В *эмали — луч. Его лазурь, Когда бы зябли — соскоблили* (СМЖ). *Те вот ивы — их гонят с рельс шлагбаумами* — (СМЖ). *Меж тем как выше, в терпком янтаре, Испытаннейшие часы в эфире Переставляют, сверив по жаре* (Темы и В.). *А между тем и тут Сырую прелесть мира Не вынесли на суд Для нашего блезира* (На р. поездах). О голубях: *Точно их за свадьбой вслед, Спохватясь спросонья С пожеланьем многих лет Выслали в погоню* (Ст. 1946—1953 гг.). *Пробороненные просторы так гладко улеглись вдали, Как будто выровняли горы или равнину подмели* (К. разг.).

Природа не только занята непрерывным созиданием, не только обладает внутренней творческой активностью, но проявляет и по отношению к поэту активность и особую в нем заинтересованность. Она вступает с поэтом в тесное общение. Позиция природы следующим образом раскрыта в "Охранной грамоте": "Утро знало меня в лицо и явилось точно затем, чтобы быть при мне и меня *никогда* не оставить. ...Свежий лаконизм жизни открылся мне, перешел через дорогу, взял за руку и повел по тротуару. Менее чем когда-либо я заслуживал братства с этим огромным летним небом. Но об этом пока не говорилось. Временно мне все прощалось. Я должен был где-то в будущем отработать утру его доверье. И все кругом было до головокружения надежно, как закон, согласно которому по *таким* ссудам никогда в долгу не остаются" (П, 5).В одних случаях поэт и природа взаимодействуют друг с другом на равных. В других случаях инициативу берет на себя одна из сторон (чаще — природа). См. разные примеры: *Ведь ночи играть садятся в шахматы Со мной на лунном паркетном полу* (Пов. бар.). *И тополь — король. Я играю с бессонницей. И ферзь — соловей. Я тянусь к соловью. И ночь побеждает, фигуры сторонятся, Я белое утро в лицо узнаю* (Там же). У *плетня Меж мокрых веток с ветром бледным Шел спор. Я замер. Про меня!* (СМЖ). *Налегке шли пыльным рынком тучи, Тоску на рыночном лотке, Боюсь, мою Бауча Я умолял их перестать. Казалось — перестанут* (СМЖ). *И мартовская ночь и автор Шли рядом* (Темы и В.). *И вот ты входишь в березняк, Вы всматриваетесь друг в дружку. Но ты уже предупрежден. Вас кто-то наблюдает снизу: Сырой овраг сухим дождем Росистых ландышей унизан* (Ст. разн. лет). *Одна оглядчивость пространства Хотела от меня поэм* (Ст. разн.лет). *Пути себе расчистив, На жизнь мою с холма Сквозь желтый ужас листьев Уставилась зима* (На р. поездах). *А ночь войдет в мой мезонин И,высунувшись в сени, Меня наполнит, как кувшин, Водою и сиренью* (На р. поездах). *Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму. Я тоже, как на скверном снимке, Совсем неотличим ему* (К. разг.). *Она шептала мне: "Спеши!" Губами, белыми от стужи, А я чинил карандаши, Отшучиваясь неуклюже. Пока под лампой у стола, Я медлил зимним утром ранним, Зима явилась и ушла Непонятым напоминаньем* (К. разг.).

Не только природа активна по отношению к поэту, но и мир одушевленных предметов, а также абстрактные сущности — действия, качества, состояния, отвлеченные от их носителя: *Тоска пассажиркой скользнет по томам И с книжкою на оттоманке поместится* (Пов. бар.).

Образы живого мира, активного по отношению к поэту, вступающего с ним в общение, характерны и для прозы Б.Пастернака Комментируя письмо к А.А.Штиху от 19 июля 1912 г., Д.С.Лихачев пишет: "Что значит это обвинение марбургских философов в том, что они "не спрягаются в страдательном"

залоге? Объяснение этому во всей философии художественного творчества Пастернака. Деятельность художника — вся в "страдательном залоге". И это ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика". "Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза" (Лихачев 1982, с. 7).

Такая позиция Пастернака, по мысли В.Альфонсова, принципиально отличает его от футуризма. "Он, конечно, как и футуристы, поэт "после" символизма. Но его взгляд на искусство как на орган восприятия — "неноваторский" с точки зрения авангарда и отделяет его от футуризма". "Слишком разнятся мировоззренческие предпосылки и совсем уж несоединимы предполагаемые результаты. В системе футуризма, широко говоря, творчество "вещей" средствами искусства несло идею нового, рукотворного мира, "второй природы" взамен природы первозданной. Пастернак внутренне чужд идее переделки мира, его поэзия ориентирована на вечные законы природы, единосущна с природой" (Альфонсов 1990, с. 36). Здесь же Альфонсов отмечает, что доминирующая во всей поэзии Пастернака идея высказана им еще в раннем варианте стихотворения "Венеция": "Очам и снам моим просторней Сновать в туманах без меня" (с. 37).

"Чувство одушевленной вселенной" — черта, сближающая, как показывает В.Альфонсов, Пастернака с символизмом. "Искусство символизма много дало Пастернаку. В первую очередь Блок и Андрей Белый (Белый, по-видимому, больше как прозаик). В каком-то отношении Пастернак вообще, на протяжении всего своего пути, был ближе к символизму, чем другие наши поэты постсимволистской эпохи. Имею в виду присущий ему пафос высоких, на веру принятых онтологических начал — чувство одушевленной вселенной" (Там же, с. 30).

В метафорах живого мира природа обладает повышенной динамичностью. За счет чего нарастает динамика? С одной стороны, в образе даются динамичные стихийные явления природы. С другой стороны, динамика природы в метафорах живого мира усиливается за счет позиции движущегося наблюдателя. Движение наблюдателя приводит в движение окружающий мир, который является неподвижным или менее подвижным при взгляде на него из неподвижной точки. Это служит источником оживотворяющих мир метафор. Наблюдатель движется в поезде, в автомобиле по горному шоссе (*Кругом толпились гор отроги, И новые отроги гор Входили молча по дороге И уходили в коридор* — Вт. р.), по воде (*Водой захлебываясь, на волос От затопленья, за суда Ныряла и светильней плавала В лампаде камских вод звезда* — Пов. бар.), пешком (*Навстречу мне на переезде Вставали ветлы Пустыря* — На р. поездах). В некоторых случаях мир дается с позиции летящего наблюдателя:

И нет у вечерних стрижей ничего,
Что б там, наверху, задержало
Витийственный возглас их: о торжество,
Смотрите, земля убежала!

Пов. бар.

В стихах раннего Пастернака источником повышенной динамичности природы является динамика чувств, поскольку метафоры живого мира символизируют или прямо выражают чувства поэта.

В стихах позднего Пастернака природа менее динамична, более спокойна. М.Эпштейн даже считает, что в ряде стихов из сборника "Когда разгуляется" (Как и у других поэтов 40—60 гг., например, у Заболоцкого) неожиданно ожил идиллический пейзаж (в отличие от изображения стихий), гармонирующий с природой человека. Его приметы — лесная тишина, тень, изобилие цветов и грибов, ручей, звенящий в овраге, синеющие выси, душистое сено и др. (Эпштейн 1990, с. 142). Однако, статичная природа у Пастернака в такой же мере одухотворена, как и динамичная. Но вместо бурного движения в метафорах даны проявления чувств, настроений, восприятие, речь (примеры см. выше). Явления природы наделяются свойствами живых существ.

Двигательная активность наблюдателя обогащает видение предмета. Предметы окружающего мира становятся более выпуклыми, рельефными, объемными, по сравнению с теми же предметами, взятыми с неподвижной позиции. С точки зрения относительности безразлично, движется ли наблюдатель или предмет. То и другое передается в художественном образе. На первом плане в зрительном образе оказывается движение предмета. Движение предмета передается прямо, а движение наблюдателя — косвенно. При движении открываются глазу сразу многие свойства предмета, который видится в развертывающейся перспективе, в разных наклонах и поворотах, начинает играть разными гранями.

В живописных образах раннего Пастернака присутствует четвертая координата — время. В этом кроется разгадка пастернаковского "реализма" (в понимании Пастернака). Благодаря введению в зрительный образ временной координаты, мир, увиденный по-новому, предстает в метафорах живым, осязаемым и предельно реальным.

П.Флоренский, говоря о введении координаты времени в произведения изобразительного искусства, описывает, в частности, эффект, возникающий при движении художника. Мир, относительно которого художник движется, оживает, а при остановке художника — застывает. Например, "когда смотрим на купы близлежащих деревьев из окна мимо проезжающего поезда. Эти купы кажутся поворачивающимися около своих осей и показывающими последовательно разные свои аспекты, так что поверхность купы *развертывается* перед нашими глазами почти

вся целиком, если не вся целиком. Однако этим развертыванием объем купы не только не изглаживается из сознания, но напротив — тут-то дерево и представляется действительно телесным. Нет никакого сомнения, мы имеем тут *единый* и *целостный* образ дерева. ...Напротив, лишь только поезд останавливается, как прекращается развертывание и древесной поверхности, с последовательным выдвиганием различных аспектов кроны. Образ дерева приближается к перспективной проекции (хотя и не вполне сливается с нею), но вместе с тем утрачивает свою объемность и становится более плоским. Любопытно наблюдать, как выдыхается телесность образа по мере замедления хода поезда и как, напротив, образ наполняется объемом и пространственно оживает, лишь только ускоряет свой ход поезд.

Тут, в этих наблюдениях с поезда, как о ранее описанных наблюдениях на прогулке, должно быть отмечено одно весьма важное обстоятельство: движением наблюдателя образы не только приобретают объемы, но вместе с тем — и реальность [подчеркнуто мной — *И.К.*]. При неподвижном созерцании они уподобляются призракам и теням вещей; при движении же наблюдателя они становятся полновеснее, реальнее, крепнут и уплотняются,— они становятся настоящими вещами. Обходами изображаемых предметов эти предметы жизненно связываются с нами и тем дают образы, в которых мы воспринимаем собственную жизнь вещей и их самостоятельность как реальностей" [Флоренский 1993, с. 292—294].

Описанное явление легко увидеть в образах движения у Пастернака Это явление объясняет живость и реальность изображенного мира, его "пространственное оживление". См., например, образы кругового движения, наблюдаемого с поезда, в "Охранной грамоте": В *это время нас подхватывает закругленье, и, медленно перевертываясь, как прочитанная страница, полустанок скрывается из виду* [1,1]. *При каждой их смене под крыши перронов вкатывались спящие города* [1, 9]. *Позже пронесся Геттинген. Имена городов становились все громче. Большинство из них поезд отшвыривал с пути на всем лету, не нагибаясь. Я находил названия этих откатывающихся волчков на карте* [1, 9].

Реализм в метафорических образах Пастернака проявляется, в частности, и в том, что в изображении движения нет произвола. В метафорах изображается движение, которое можно увидеть в мире [Искусство "реалистично тем, что не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело" — "Охранная грамота" — 11, 7]. Расположение предметов относительно наблюдателя не нарушается: оно дается в той перспективе, какая реально открывается глазу. Так обстоит дело и в динамичных и в статичных [относительно статичных] образах. При этом предметы, в разной степени удаленные от наблюдателя, оказываются на одной плоскости, рядом, как в картине, и вступают друг с другом во взаимодействие. Например: *Сиренью*

моет подоконник Продрогший абрис ледника (Пав. бар.). *Пред ним стоит на перекрестке, который полузанесло, Береза со звездой в прическе И смотрится в его стекло* (На р. поездах). *И небо в тучах как в пуху Над грязной вешней жижицей Застряло в сучьях наверху И от жары не движется* (К. разг.).

Строго говоря, статичных образов у Пастернака нет. Здесь уместно вспомнить нарисованный Пастернаком образ природы и вселенной как красочного тента, который "беспрестанно колеблется, раздувается и полощется на каком-то невещественном, неведомом и непознаваемом ветру". (Пастернак 1990, с. 364). Это беспрестанное движение в мире выражается метафорами живого мира, в которых вещи, кажущиеся при обычном восприятии неподвижными, проявляют себя как живые существа. Не просто данная именно вещь уподобляется определенному живому существу, но метафора передает состояние всего мира ("мир всегда таков"). Поэтому и нет в каждом конкретном образе олицетворения, но есть движение всей вселенной, присутствующее и в данном частном случае. Метафора открывает свой смысл на фоне целого.

Можно предполагать, что непрестанное колеблющееся движение, восходящее к особенностям восприятия, сродни тому "океаническому чувству" (Фрейд), отражение которого в поэтических текстах обнаружил В.Н.Топоров в очень глубоком исследовании "О поэтическом комплексе моря и его психофизиологических основах" (Топоров 1995). Как один из примеров "морского" комплекса В.Н.Топоров рассматривает стихотворение Пастернака "Степь". Здесь присутствует "мотив-образ" "степь-море", "т.е. степь, описываемая как море и/или через море и "морскую" образность. Общий знаменатель степи и моря — безбрежность (в экстенсивном плане) и особенно (в интенсивном плане) — колыхательно-колебательные движения, фиксируемые и визуально, и акустически, индуцирующие соответствующий ритм в субъекте восприятия и как бы вызывающие мысли и даже чувство беспредельного, отсылающие к началу, к творению, к переживанию его смысла. Может быть, пастернаковское стихотворение "Степь" ...наиболее концентрированно собирает все эти мотивы в один текст" (с. 580).

Очевидно, что не только механическое перемещение наблюдателя оживляет мир. Динамика чувств приводит мир в движение и резко обостряет восприятие. Скорость движения косвенно выражает силу чувства, внутреннее состояние поэта. В метафорах живого мира обе функции — оживление мира и косвенное выражение чувств неразделимы. Метафоры живого мира выражают единый процесс восприятия-познания. Субъект познания при этом оказывается включенным в объект познания. Я и мир предстают в единстве. В этом смысле произведения искусства, по свидетельству Пастернака, "рассказывают о своем рожденье" ("Охранная грамота", 11, 7).

МЕТАФОРЫ НЕОБЪЯТНОГО ПРОСТРАНСТВА

И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья.

"Степь"

Так открываются, паря
Поверх плетней, где быть домам бы,
Внезапные, как вздох, моря.
Так будут начинаться ямбы.

"Так начинают. Года в два..."

На то ведь и мое призванье,
Чтоб не скучали расстоянья,
Чтобы за городскою гранью
Земле не тосковать одной.

"Земля"

Метафоры, условно названные метафорами необъятного пространства, контрастно в себе сочетают и интегрируют в единый образ "подробности" жизни, единичное и малое — с "мирозданьем", огромными просторами, "расстояньями", "землей", "целым миром".

Для поэтики Пастернака основополагающим и мировоззренчески значимым является характер соотношения между "подробностями" и целым. Н.Вильмонт в своих воспоминаниях (Вильмонт 1989, с. 87) приводит интересное высказывание Пастернака в связи с разговором о поэтике "Сестры моей — жизни" в 1922 году: "И потом, а это главное: откуда вы знаете, что я хочу весь мой век играть деталями? Может быть, это *слабость* мысли, а не *сила* ви́дения. Может, нам всем надо завидовать Толстому, который, отбросив всякую повествовательную изобразительность (хотя бы в "Люцерне"), просто выносит свои приговоры. Это тоже входит в искусство, в литературу, когда душа переполнена стремлением к добру и под добром понимает что-то *определенное*, а не... "взгляд и нечто".

В словах Пастернака, как бы прозревающих его последующий путь, полемически подчеркнуто отталкивание от "игры деталями" (как и отрицание "изобразительности"). Не только впоследствии, но и в поэтическом опыте раннего Пастернака, теоретически обобщенном в "Охранной грамоте", цельность образа и подчиненность деталей целому играет первостепенную роль. Эта особенность проходит через все творчество Пастерна-

ка, независимо от наличия и степени метафоричности, от сложности или простоты образа.

В возражении Пастернака можно увидеть и неприятие проблемы поэтики как проблемы только метафор и утверждение цельности мира в противоположность его дроблению на детали. Хотя в речи Вильмонта, на которую отвечал Пастернак, присутствовала идея "взаимного опыления деталей" и нерасчлененной цельности мира, в который входят метафорические детали, но, вероятно, этого было недостаточно для пастернаковского понимания нравственной миссии поэта, призванного создавать гармонически целостный образ мира. Эта проблема для Пастернака важнее, чем проблема метафор.

Если логически продолжить мысль об игре деталями как главном качестве поэзии, то естественно придти к идее хаоса, хаотического нагромождения удачно найденных подробностей. Поэтический путь Пастернака был прямо противоположен: Пастернак стремился противопоставить хаосу идею гармонического единства мира. Поэт — тот, кто вносит гармонию в мир. В этом Пастернак — последователь и наследник А.Блока. Ср. у раннего Пастернака в стихотворении "Баллада" (Пов. бар.):

> Я мяч полногласья и яблоко лада.
> Вы знаете, кто мне закон и судья.

Любопытно, что здесь переосмыслены оба компонента словосочетания яблоко раздора. Строки *Но жизнь, как тишина Осенняя,— подробна* (СМЖ) не означают, конечно же, что жизнь состоит только из подробностей, их произвольного сочетания. "Жизнь подробна" — это почти научное определение, говорящее о том (как и все стихотворение), что жизнь глубоко дифференцированна, заполнена тончайшими различиями. Жизнь тем более жизненна и интенсивна, чем больше в ней различий, подробностей. Ослабление и уничтожение различий ослабляет и уничтожает жизнь. В восприятии поэта жизнь предельно подробна — в силу остроты зрения. Поэт улавливает подробности, не различимые для обычного глаза. Но у Пастернака каждая подробность связана с целым сквозной тканью существованья. "У меня всегда было чувство единства всего существующего, связности всего, что живет, движется, приходит и появляется, бытия и всей жизни в целом" (Пастернак 1992, с. 169).

Детали Пастернака нерасторжимы. Они стянуты в единство мощной лирической силой, о которой писал Пастернак в "Охранной грамоте" (11, 7). Мир Пастернака никогда не распадается. Детали вырастают из органической целостности (из единого лирического порыва) и входят в органически целостный образ. Какие бы разнородные вещи ни стояли рядом, единая лирическая волна создает непрерывность образа.

В "Охранной грамоте" раскрыт процесс рождения органически целостного образа из действительности, детали которой несамостоятельны: "Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения. Оно его списывает с натуры. Как же смещается натура? Подробности выигрывают в яркости, проигрывая в самостоятельности значенья. Каждую можно заменить другою. Любая драгоценна. Любая на выбор годится в свидетельства состояния, которым охвачена вся переместившаяся действительность (II, 7).

Речь идет о деталях смещенной действительности, о процессе рождения образа. Но когда образ создан, детали уже не взаимозаменяемы. По-видимому, нечто близкое имел в виду Тынянов, когда писал об образах Пастернака: "У вас нет связи вещей, которую он дает, она случайна, но, когда он дал ее, она вам как-то припоминается, она где-то там была уже — и образ становится обязательным" (Тынянов 1977, с. 186).

Из положений Пастернака, из его теории поэтического познания мира, однако, следует, что связь вещей не случайна, она дана в реальности "*при прохожденьи* сквозь нее луча силового", силы, "длительной лишь в момент явленья" ("Охранная грамота", 1, 8). Это и внешняя и внутренняя реальность: реальность предметов, чувств, ассоциаций, в том числе языковых, в первую очередь звуковых — материи слагающихся стихов. Случайности у Пастернака — неслучайны ("сцепление неслучайных случайностей" — выражение, примененное А.В.Лавровым к сюжетному ряду романа "Доктор Живаго" — Лавров 1993, с. 245)*. Строки И *чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд* означают: чем непреднамеренней, тем вернее. Тем достовернее деталь как "свидетельство" "состоянья, которым охвачена вся переместившаяся действительность". Состоянье преобразованного чувством мира передается в стихах — в силу непреднамеренности деталей, не придуманных, но взятых из реальности "в момент явленья" (в "момент явленья" происходит сопряжение звука и смысла). В этом "реализм" Пастернака и причина достоверности образов, в которые вошла жизнь, время, эпоха.

Сила лирического порыва, "силовой луч" обычно охватывает в лирике Пастернака большое пространство, часто — "целый мир". "Выигравшие в яркости" детали ближнего плана оказываются включенными "в момент явленья" в огромное пространство, в "мироздание", в бесконечность. Яркость деталей сочетается с ощущением бесконечности. Поэтический образ передает естественную, органичную связь подробностей жизни друг с другом и со всем миром. Образ демонстрирует (и символизиру-

* Ср. утверждение В.Баевского: нуждается в пересмотре положение о том, что "Пастернак — поэт случайных ассоциаций" (Баевский 1993, с. 6).

ет) внутреннюю структуру мирозданья, которая поэту открывается "в момент явленья" и в которой явление и являемая им сущность воспринимаются в гармоническом единстве:

И, как в неслыханную веру,
Я в эту ночь перехожу,
Где тополь обветшало-серый
Завесил лунную межу,

Где пруд как явленная тайна,
Где шепчет яблони прибой,
Где сад висит постройкой свайной
И держит небо пред собой.
(Нач. пора)

Пространство в стихах Пастернака редко ограничивается тем местом, где происходит лирическое событие. Комната, дом, сад, лес, город, улица, любое другое место обычно имеют выход в более широкое пространство, приобщаются к более широкому, иногда бесконечному, миру. Легче перечислить стихи Пастернака, где пространство остается замкнутым, не размыкается вширь, чем те, в которые вторгается ширь, даль и высь.

Композиция стихотворения обычно включает метафору (или несколько метафор), раздвигающую лирическое пространство, дающую огромный пространственный диапазон восприятия, образ далекого или бесконечного пространства. В метафорах раннего Пастернака малое и большое пространство объединяются как участники одного и того же действия, события, состояния. Метафорический образ контрастно сочетает в себе явления малого и большого пространства:

Все, что ночи так важно сыскать
На глубоких купаленных доньях,
И звезду донести до садка
На трепещущих мокрых ладонях.
(СМЖ)

В каждой строфе стихотворения "Сестра моя — жизнь" — метафора, построенная на сочетании разнородных и разномасштабных явлений. Большинство из них — пространственные метафоры, основанные на внезапном переходе от малого пространства к огромному: *Что в гро́зу лиловы глаза и газоны И пахнет сырой резедой горизонт; С матрацев глядят, не моя ли платформа, И солнце, садясь, соболезнует мне; Под шторку несет обгорающей ночью И рушится степь со ступенек к звезде; И фата-морганой любимая спит Тем часом, как сердце, плеща по площадкам, Вагонными дверцами сыплет в степи.*

Ср. другие аналогичные примеры из сборника "Сестра моя — жизнь": *От окна на аршин, Пробирая шерстинки бурнуса, Клялся льдами вершин: Спи, подруга, лавиной верну-*

ся ("Памяти Демона"). И *слышно: далеко, как в августе, Полуночь в полях назревает* ("Плачущий сад"). *У капель тяжесть запонок, И сад слепит, как плес, Обрызганный, закапанный Мильоном синих слез* ("Ты в ветре, веткой пробующем"). В следующем образе сочетается огромность пространства и времени: *Это ведь значит — обнять небосвод, руки сплести вкруг Геракла громадного, Это ведь значит — века напролет, Ночи на щелканье славок проматывать"* ("Сложа весла"); И *сады, и пруды, и ограды, И кипящее белыми воплями Мирозданье — лишь страсти разряды, Человеческим сердцем накопленной* ("Определение творчества"); *Тенистая полночь стоит у пути, На шлях навалилась звездами, И через дорогу за тын перейти Нельзя, не топча мирозданья* ("Степь"); В *осиротелой и бессонной Сырой, всемирной широте С постов спасались бегством стоны, Но вихрь, зарывшись, коротел* ("Душная ночь"); *Бывало — нагулявшись всласть, Закат сдавал цикадам И звездам и деревьям власть Над кухнею и садом.* ("Лето"); И *таянье Андов вольет в поцелуй, И утро в степи, под владычеством Пылящихся звезд, когда ночь по селу Белеющим блеяньем тычется* ("Любимая — жуть! Когда любит поэт"). Примеры можно было бы продолжить. В таких метафорах переплетаются малые участки пространства и события, в них происходящие,— с необъятными пространствами.

Есть образы, в которых пространство внезапно расширяется в конце стихотворения:

Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу,
Входили, с сердца замираньем,
В бассейн вселенной, стан свой любящий
Обдать и оглушить мирами.
("Уроки английского").

В сборнике "Темы и вариации":

Прикосновение руки —
И полвселенной — в изоляции,
И там плантации пылятся
И душно дышат табаки.
("Все утро с девяти до двух")

Пространственный контраст в подобных случаях дается композицией всего текста.

Во многих стихах раннего Пастернака все описываемые события происходят на огромных пространствах. В пушкинском цикле "Тема с вариациями" — пустыни, моря, буйство стихий. Здесь скорее можно говорить не о расширении пространства от той точки, где находится автор (такой точки нет в этих стихах), но о сужении пространства к той точке, где в определенный момент находится его герой — Пушкин. Быстрая смена разных пространственных планов выражает не только контраст,

но и соответствие этих планов и даже их слияние: поэтическое творчество (главная тема цикла) сродни жизни природных стихий (*Два моря менялись в лице: Стихия свободной стихии С свободной стихией стиха).*

Мчались звезды. В море мылись мысы.
Слепла соль. И слезы высыхали.
Были темны спальни. Мчались мысли.
И прислушивался сфинкс к Сахаре.

Плыли свечи. И,казалось, стынет
Кровь колосса. Заплывали губы
Голубой улыбкою пустыни.
В час отлива ночь пошла на убыль.

Море тронул ветерок с Марокко.
Шел самум. Храпел в снегах Архангельск.
Плыли свечи. Черновик "Пророка"
Просыхал, и брезжил день на Ганге.
("Мчались звезды, в море мылись мысы").

Взаимное соответствие огромных природных пространств и пространства, где рождается поэзия, а также одновременность происходящих на этих пространствах событий выражено ритмическим, синтаксическим и лексическим (*"Мчались звезды... Мчались мысли")* параллелизмом и звуковым сближением. Метафорический образ второй строфы нераздельно сливает оба пространства — пространство моря, звезд и пустыни и пространство поэтического творчества. Они оказываются тождественными. Черновик "Пророка" занимает малое пространство, контрастирующее с морями и пустыней, но сосредоточивает в себе все эти необъятные пространства. В этом контрасте символически обозначено пространство поэтического творчества.

Образы необъятного пространства более всего характерны для сборника "Сестра моя — жизнь". Менее последовательно они представлены в разных циклах сборника "Темы и вариации". По сравнению с этими двумя сборниками в более поздних стихах 20-х — 30-х гг. метафоры необъятного пространства встречаются реже и менее ярки в них пространственные контрасты.

В стихах 40-х — 50-х гг. образы необъятного пространства снова начинают занимать значительное место. Есть образы, проходящие через все творчество Пастернака, например, образ Млечного Пути: *Туман снотворен, ковыль как мед. Ковыль всем Млечным Путем рассорен* (СМЖ). С *левкоем Млечный Путь Одною лейкой полит. И близостью чуть-чуть Цветам глаза мозолит* (На р. поездах). Ср. в "Охранной грамоте": С *чем только не сравнимо небо в такую ночь! Крупные звезды — как званый вечер, Млечный Путь — как большое общество. Но еще больше напоминает меловая мазня диагонально протянутых пространств ночную садовую грядку.*

Тут гелиотроп и матиолы. Их вечером поливали и свалили набок. Цветы и звезды так сближены, что похоже, и небо попало под лейку, и теперь звезд и белокрапчатой травки не расцепить" (II, 8). *Глаза, казалось, Млечный Путь пылит. Казалось, ночь встает без сил с омета И сор со звезд сметает* (Ст. разн. лет). *Лужайка обрывалась с половины. За нею начинался Млечный Путь* (Ст. 1946—1953 гг.). *И страшным, страшным креном К другим каким-нибудь Неведомым вселенным Повернут Млечный Путь* (К. разг.).

В отличие от ранних сборников, в поэзии позднего Пастернака представления о бесконечных пространствах выражаются чаще не метафорами, а прямыми высказываниями. Но в основе целого образа по-прежнему лежит контраст между малым и большим пространством. В неметафорическом высказывании этот контраст обнажен и выступает особенно ярко. Многие образы сочетают необъятное пространство и время (образы Вселенной, вечности и др.). Некоторые примеры из двух последних сборников:

Мы охвачены тою же самою Оробелою верностью тайне, Как раскинувшийся панорамою Петербург над Невою бескрайней (Ст. 1946—1953 гг.). *И ветер, жалуясь и плача Раскачивает лес и дачу. Не каждую сосну отдельно, а полностью все деревья Со всею далью беспредельной* (Ст. 1946—1953 гг.). *И того, что вселенная проще, Чем иной полагает хитрец, Что как в воду опущена роща, Что приходит всему свой конец* (Ст. 1946—1953 гг.). *В необъятность неба, ввысь Вихрем сизых пятен Стаей голуби неслись, Снявшись с голубятен* (Ст. 1946—1953 гг.). *Сомкнутые веки. Выси. Облака. Воды. Броды. Реки. Годы и века* (Ст. 1946—1953 г.). *С притихшими ее вершинами Соседствовало небо важно, И голосами петушиными Перекликалась даль протяжно* (Ст. 1946—1953 гг.). *Она возвышалась горящей скирдой Соломы и сена Средь целой вселенной, Встревоженной этою новой звездой* (Ст. 1946—1953 гг.). *Так жить, чтобы в конце концов Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов* (К. разг.). *В церковной росписи оконниц Так в вечность смотрят изнутри В мерцающих венцах бессонниц Святые, схимники, цари* (К. разг.). *По петушиной перекличке Расступится к опушке лес И вновь увидит с непривычки Поля и даль и синь небес* (К. разг.). *В пространствах беспредельных Горят материки. В подвалах и котельных Не спят истопники* (К. разг.).

В стихотворении "Гефсиманский сад" — необычный, единственный в своем роде пространственный образ. Пространство сада обрывается и сразу переходит в Млечный Путь, дается образ исчезновения земного пространства:

Лужайка обрывалась с половины.
За нею начинался Млечный Путь.

Седые серебристые маслины
Пытались вдаль по воздуху шагнуть.

Вся Вселенная перетекает в одну точку, сосредоточивается в одном месте — в Гефсиманском саду:

Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.

В поэзии Б.Пастернака образы необъятного пространства включают конкретное лирическое событие (как и любую мелкую подробность) в широкий, бесконечный мир. Значительность конкретной вещи, конкретного события определяется этим его участием в жизни всего мира. Конкретная деталь и бесконечность мира воспринимаются поэтом в их единстве, и образ это единство передает. Метафоры бесконечного пространства по своей роли соответствуют сравнениям, в которых большое сравнивается с малым.

ОБРАЗЫ БЕЗГРАНИЧНОГО ВРЕМЕНИ

Мгновенье длился этот миг,
Но он и вечность бы затмил.

"Тема с вариациями 6"

Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи каравана,
Столетья поплывут из темноты.

"Гефсиманский сад"

Не спи, не спи, художник,
Не предавайся сну.
Ты — вечности заложник
У времени в плену.

"Ночь".

Для поэтического ви́дения Пастернака характерно расширение времени — мышление веками и вечностью. "Силовой луч", "сила", которая "в рамках самосознанья... называется чувством" ("Охранная грамота", II, 7), расширяет не только пространство, но и время. Мгновение ощущается как вечность и становится тождественным вечности, небольшой отрезок времени в настоящем ощущается как тысячелетие, жизнь (время человеческой жизни), эпоха соотносятся с мировой историей, с веками и вечностью. Образы, условно названные образами безграничного времени, передают ощущение расширенного времени (выражая этим интенсивность чувства), мышление веками, чувство истории и идею вечности, бессмертия.

Понятие времени в поэтическом творчестве Б.Пастернака занимает существенное и важное место и выступает во многих присущих этому понятию смыслах. Образы времени воплощают в себе следующие основные смыслы: 1. Образы, в которых удлиняется малый отрезок времени. 2. Образы мгновенья-вечности. 3. Образы исторического времени. 4. Образы превращения времен (будущее как настоящее, настоящее как прошлое). 5. Образы, в которых время противопоставляется вечности, понимаемой как отсутствие времени. 6. Образы возвращения и бессмертия.

1. Образы, в которых наполненность времени непомерно его раздвигает, удлиняя малый промежуток времени вплоть до вечности. Такие образы косвенно свидетельствуют о повышенной концентрации событий и чувств и об их грандиозных масштабах. *В кашне, ладонью заслонясь, Сквозь фортку крикну детворе: Какое, милые, у нас Тысячелетье на дворе?* (СМЖ). *Это ведь значит — века напролет Ночи на щелканье славок проматывать!* (СМЖ). *Точно топот, рухнув За кухнею попал в провал, в Мальстрем, в века...— Рассвет. Ни звука* (Сп.). *Прошли года. Прошли дожди событий, Прошли, мрача Юпитера чело. Пойдешь сводить концы За чаепитьем,— Их точно сто. Но только шесть прошло* (Сп.). *Это — отмеченная избранница. Вечер ее вековечно протянется* (На р. поездах). *Еще кругом ночная мгла. Такая рань на свете, Что площадь вечностью легла От перекрестка до угла, И до рассвета и тепла Еще тысячелетье* (Ст. 1946—1953 гг.). "Вечность" здесь, вероятно, включает в свое значение выход из времени. То же и в следующем случае: И *полусонным стрелкам лень Ворочаться на циферблате, И дольше века длится день, И не кончается объятье* (К. разг.).

2. В образах мгновения-вечности "вечность" имеет смысл бесконечно протяженного времени. *Стоят времена, исчезая за краешком Мгновенья* (Пов. бар.). В заголовке: *Гроза, моментальная навек* (СМЖ). *Мгновенье длился этот миг, Но он и вечность бы затмил* (Темы и В.). А.Д.Синявский отметил, что в формуле молодого Пастернака "импрессионизм вечного" ("Черный бокал") "совмещается вкус поэта к непосредственному восприятию жизни, к чистому цветовому мазку, к пленеру с его пристрастием к философским поискам абсолютных категорий. Также и в поэтических образах он старается объединить ощущение и сущность, мгновение и вечность и пишет "грозу, *моментальную навек*", придавая мгновенно схваченной картине непреложный, безусловный смысл. Излюбленный импрессионистами "миг" наполняется у Пастернака столь значительным содержанием, что повествует уже не о мимолетном и единичном, а о постоянном и всеобщем" (Синявский 1965, с. 55).

Состояние данного мгновения может быть настолько интенсивным, что оно способно распространяться на мгновения прошлого и будущего Единственный в своем роде образ такого расширяющегося мгновения — в стихотворении "Любка" (Ст. разн. лет):

> Тогда ночной фиалкой пахнет все:
> Лета и лица. Мысли. Каждый случай,
> Который в прошлом может быть спасен
> И в будущем из рук судьбы получен.

3. В образах исторического времени присутствуют века человеческой истории, давние исторические события, в некоторых случаях — память о доисторических временах.

Думал,— Трои б век ей, Горьких губ изгиб целуя: Были дивны веки Царственные, гипсовые (СМЖ). *Любимая — жуть! Когда любит поэт, Влюбляется бог неприкаянный. И хаос опять выползает на свет, Как во времена ископаемых* (СМЖ). *Ты спросишь, кто велит, Чтоб август был велик, Кому ничто не мелко, Кто погружен в отделку Кленового листа И с дней экклезиаста Не покидал поста За тесной алебастра?* (СМЖ). У *сохатого хаос веков был не спилен* (Темы и В.).

В стихах о Грузии природа, история и мир человека предстают как органическое единство. Поэт воспринимает современность как зеркало истории, природу — как превращенное в пространство время. Например, вид Тифлиса с гор вызывает к жизни образы давних исторических событий:

Точно там, откупаяся данью,
Длился век, когда жизнь замерла
И горячие серные бани
Из-за гор воевал Тамерлан.

Будто вечер, как встарь, его вывел
На равнину под персов обстрел,
Он малиною кровель червивел
И, как древнее войско, пестрел.
(Вт. р.)

В цикле стихов "Художник" (На р. поездах) поэт охватывает взором века:

Он встает. Века. Гелаты.
Где-то факелы горят.
Кто провел за ним в палату
Островерхих шапок ряд?

И еще века. Другие.
Те, что после будут. Те,
В уши чьи, пока тугие,
Шепчет он в своей мечте.

Как гроза, в пути объемля
Жизнь и случай, смерть и страсть,
Ты пройдешь умы и земли,
Чтоб преданьем в вечность впасть.

"Вечность" здесь включает в свой смысл значение бессмертия См. другие примеры, в которых даются образы историче-

ского времени, в том числе образы будущего. Последние особенно характерны для позднего Пастернака.

Он жизнь веков считал наброском Лежащим до него вчерне (На р. поездах). *Что первым таким откровеньем Остался в сцепленьи судеб Прапращуром в дар поколеньям Взращенный столетьями хлеб* (К. разг.). Образы будущего: *но надо жить без самозванства, Так жить, чтобы в конце концов Привлечь к себе любовь пространства, Услышать будущего зов* (К. разг.). *Воспоминание о полувеке Пронесшейся грозой уходит вспять. Столетье вышло из его опеки. Пора дорогу будущему дать* (К. разг.). В стихотворении "Трава и камни" образ непрерывности времени, стяжение в некоторое единство прошлого, настоящего и будущего в конечном счете превращает время в пространство:

Душистой густой повиликою,
Столетьями, вверх по кусту,
Обвившей былое великое
И будущего красоту.
(К. разг.)

4. Образы "превращения времен" связаны с чувством будущего. Позиция наблюдателя переносится в будущее, тем самым будущее превращается в настоящее, а настоящее — в прошлое. Происходит свободное передвижение во времени. Исчезает прикрепленность к данному моменту.

Я вижу сквозь его пролеты
Всю будущую жизнь насквозь.
Все до мельчайшей доли сотой
В ней оправдалось и сбылось.
(К. разг.)

В стихотворении "За поворотом" (К. разг.) будущее время дается в образе воспринимаемого в настоящем пространства:

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Готово будущее мне
Верней залога.

Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,
Все вглубь, все настежь.

5. В образах времени-вечности вечность понимается как вневременность, как вечная жизнь, бессмертие. Образы времени-вечности передают проникновение вечности во время. В.Лепахин (1988) видит в стихотворении "Рождественская звезда" иконографический принцип композиции (присущий иконе "Рождество Христово"), в частности — "иконическое" время

(литургическое время), или время-вечность. Вечность прорывается сквозь космическое и историческое время. Используется иконописный прием для изображения преодоления исторического времени:

И странным виденьем грядущей поры
Вставало вдали все пришедшее после

Событие происходит здесь, но его вневременный смысл уже видится вдали (с. 259—260). Вечность "преодолевает время, именно преодолевает, а не побеждает и не отбрасывает, но включает в себя, придавая ему новый, вечный смысл":

Весь трепет затепленных свечек, все цепи,
Все великолепье цветной мишуры...
...Все злей и свирепей дул ветер из степи...
...Все яблоки, все золотые шары.

"В стихотворении Пастернака событие также (как и ежегодное событие Рождества — И.К.) воспроизводится по мере возможности во всей его полноте, в его взаимосвязи с прошлым, настоящим, будущим и вечностью" (с. 261). В этой же статье приводится отрывок из неотправленного письма Б.Пастернака О.Фрейденберг 1913 г. с примечательной мыслью о бессмертии: "...Дело, может быть, в особом даре нескольких редких людей, который я бы назвал даром времени. Люди захвачены настоящей минутой, которая никому не принадлежит и обнимает их общей бесцветной средою "данного времени" — действительности... Однако, я встречал несколько личностей, которые как бы дышат своим собственным временем... Что это значит? Это означает, во-первых, некоторую черту бессмертия, проникающую их движения. И затем это говорит о какой-то одинокой их близости со своей судьбой... Такие люди могут быть примерами, на которых можно наглядно развивать религиозность. Присутствие этих людей как-то прерывает действительность"... (Пастернак 1981) /подчеркнуто В.Лепахиным/.

Образы времени-вечности содержатся и в других стихах позднего Пастернака. В стихотворении "Гефсиманский сад": *Ночная даль теперь казалась краем Уничтоженья и небытия. Простор вселенной был необитаем, И только сад был местом для житья; Ко мне на суд, как баржи каравана Столетья поплывут из темноты.* В стихотворении "Когда разгуляется": В *церковной росписи оконниц Так в вечность смотрят изнутри В мерцающих венцах бессонниц Святые, схимники, цари; Природа, мир, тайник вселенной, Я службу долгую твою, Объятый дрожью сокровенной, В слезах от счастья отстою. В* последней строфе жизнь поэта отождествляется с церковной службой. Служба предполагает литургическое время — выход в вечность. Таким образом противопоставление вечности и времени снимается. В стихотворении "Ночь": *Не*

спи, не спи, художник, Не предавайся сну. Ты вечности заложник У времени в плену.

Образы вечности присутствуют в трех последних стихотворениях Пастернака. В стихотворении "Зимние праздники" обиходные понятия "будущего", "старого", "нового" связаны с временем. Вечность, вносимая святочной елкой,— категория вневременная:

Будущего недостаточно,
Старого, нового мало.
Надо, чтоб елкою святочной
Вечность средь комнаты стала.

В стихотворении "Божий мир" слова из молитв "Ныне и присно и во веки веков" вносят идею вечности и бессмертия:

Драгоценные женские письма!
Я ведь тоже упал с облаков.
Присягаю вам *ныне и присно:*
Ваш я буду *во веки веков.*

В стихотворении "Единственные дни" вечность как вневременность проникает в циклическое время. Дни солнцеворота замечательны тем, что происходит остановка времени:

И целая их череда
Составилась мало-помалу —
Тех дней единственных, когда
Нам кажется, что время стало.

6. Есть в поэзии Пастернака образы, передающие повторение таких мгновений и таких периодов времени, сущность и смысл которых — проникновение вечности во время. Их повторение служит знаком вечности и проявлением бессмертия. К таким мгновениям относится повторение музыки Шопена как высшей истины ("крылатой правоты"). Повторяемость прекрасного ("опять" ...опять"), искусства, красоты предстает как прикосновение вечности, как моменты выхода из времени в вечность, как залог бессмертия:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятья в правоту.

Ср. предпоследнюю строфу:

А век спустя, в самозащите
Задев за белые цветы,
Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты.

Вечность проникает и в космическое, циклическое время. Периоды и дни года, повторение которых особенно значимо для Пастернака,— это ранняя весна, день Преображения, приход зимы и появление снега, дни солнцеворота.

Ранняя весна — это всегда значительное событие, потрясение (*Февраль. Достать чернил и плакать*! — Нач. пора), с которым "невмоготу мириться" (*Признать, что мне невмоготу Мириться с тем, что есть апрель* — Пов. бар.). Ее "вечное возвращение", весеннее возрождение принимается и болезненно и радостно. В одном из ранних стихотворений (Весна. 3 — Пов. бар.) длительная и повсюду разлитая северная весенняя заря ("без края и конца") лимонно-золотого цвета сравнивается с обедней:

Разве только птицы цедят,
В синем небе щебеча,
Ледяной лимон обеден
Сквозь соломину луча?

Оглянись, и ты увидишь
До зари, весь день, везде,
С головой Москва, как Китеж,—
В светло-голубой воде.

То, что здесь речь идет о зорях (*Ледяной лимон обеден*), подтверждается строками из стихотворения "Весеннею порою льда" (Вт. р.), где трижды повторяется определение цвета зари ранней весной (желто-лимонная): *Вода доходит в холода По пояс небосклону, Отходят рано поезда, Пруды — желто-лимонны. Она уходит, как весной Лимонной желтизною Закатной заводи лесной Пускаются в ночное; Пред ней заря, пред ней и мной Зарей желто-лимонной — Простор, затопленный весной, Весной, весной бездонной.* Сближение с обедней вносит в восприятие весенней зари время — вечность.

Возвращение весны как радостное узнавание ее вечных примет описывается в стихотворении "Опять весна" (На р. поездах). Здесь, как и во многих других случаях, формулы повторения (*опять..., как прежде..., снова...* и др.) образуют синтаксические ряды:

Это, *как в прежние времена,*
Сдвинула льдины и вздулась запруда.
Это поистине новое чудо,
Это, *как прежде, снова* весна.

Это она, это она,
Это ее чародейство и диво,
Это ее телогрейка за ивой,
Плечи, косынка, стан и спина.

Наряду с экспрессивной функцией такие ряды играют также изобразительную роль: синтаксис в них символизирует повторяемость. Ср. формулы повторения, рисующие образ ранней весны в стихотворении "Земля":

И *та же* смесь огня и жути
На воле и в жилом уюте,
И всюду воздух сам не свой,
И *тех же* верб сквозные прутья,
И *тех же* белых почек вздутья
И на окне, и на распутье,
На улице и в мастерской.

Повторение весны — это не только возрождение ("как прежде"), но и новое рождение ("новое чудо"). Повторяемость и неповторимость сочетаются в мгновениях "вечного возвращения". Так же воспринимается и приход зимы: *Зима, и все опять впервые* (На р. поездах). Захватывающая и, как всегда, неожиданная красота первоначальной зимы выражена в стихотворении "Иней" (На р. поездах), где также есть формулы повторения:

Ты завтра очнешься от спячки
И, выйдя на зимнюю гладь,
Опять за углом водокачки
Как вкопанный будешь стоять.

Опять эти белые мухи,
И крыши, и святочный дед,
И трубы, и лес лопоухий
Шутом маскарадным одет.

В образе прихода зимы есть двойственность: перед поэтом "белое мертвое царство", но его красота дает почувствовать вечную красоту мира. Стихотворение кончается молитвенным благодарением. Вступает в силу время-вечность.

И белому мертвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: "Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даешь".

Идея повторяемости и неповторимости (вечной новизны), их противопоставленность и слияние выражены в стихотворении "Единственные дни", где дается противопоставленность и слияние циклического времени и вечности:

На протяженьи многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета.

И целая их череда
Составилась мало-помалу —
Тех дней единственных, когда
Нам кажется, что время стало.

Циклическое время, проявляющееся в ходе суточного времени, также имеет особую точку, когда время способно безгранично расширяться. Это полдень как вершинная точка бытия, как выражение его полноты. Формулы повторения в стихотворении "Стога" (К. разг.) передают радость возвращения к этой точке:

А в полдень *вновь* синеют выси,
Опять стога как облака,
Опять, как водка на анисе,
Земля душиста и крепка.

Здесь напрашивается аналогия с "Воробьевыми горами" (СМЖ), где высшая точка бытия (*полдень мира)* отождествляется с "всегда":

Просит роща верить: мир всегда таков.

Некоторые выводы

Для исследования были избраны такие явления, которые относятся к ряду значимых для поэтического мировоззрения и поэтической картины мира Б.Пастернака и которые проходят через все творчество поэта. В рамках каждого из этих явлений наблюдается некоторая эволюция. Если разделить поэзию Пастернака на три периода — ранний (до 20-х гг.), средний (20-е и 30-е гг.) и поздний (40-е и 50-е гг.), то между этими периодами по ряду признаков можно увидеть различия.

Сравнения, высокую употребительность которых на протяжении всего творчества поэта определяет "существованья ткань сквозная", "сквозная образность" всех "частиц" мира, соответствие и согласованность частей мироздания, различаются в разные периоды по характеристикам, относящимся к их семантике, звуковой организации, композиционной роли, синтаксической структуре, направленности.

В поэтическом языке Пастернака наряду с традиционным типом сравнений по сходству большое место занимают сравнения по смежности (во многих случаях оба значения совмещаются). Метонимические сравнения играют существенную роль в ранний период, их роль значительно меньше в средний период, а для позднего периода метонимические сравнения не характерны. Сравнения по сходству употребительны на протяжении

всего творчества Пастернака, но в поздний период они играют ведущую роль.

В ранний период нередко сравниваются разнородные ощущения по принципу синэстезии. В поздний период сравниваются обычно однородные ощущения, при этом преобладает в сравнениях сближение на основе зрительного сходства.

В ранний период часто выдвигается на передний план звуковая мотивировка сравнения, а его смысловая основа лежит глубже (так обстоит дело в метонимических сравнениях). В средний период постепенно все большее значение приобретает смысловая общность сравниваемых явлений, поэтому даже яркая звукопись в сравнениях все менее воспринимается как мотив для сближения. В поздний период сравнения имеют четкое, прозрачное смысловое основание. Звукопись в сравнениях растворяется в общей звуковой музыке текста.

Композиционная роль сравнений велика во все периоды. В ранний период сравнения образуют ритмические ряды, входят в систему экспрессивных повторов, экспрессивных концовок, симметричной строфической структуры стихов и т.д. Значение симметричных структур в поздний период сохраняется. Характерны для позднего периода развернутые сопоставления (в том числе со словом *так* в правой части).

Среди сравнений, сближающих мир природы и мир человека, преобладают в поэтическом творчестве Пастернака сравнения мира природы с миром человека. Такие сравнения соответствуют по своей функции "метафорам живого мира", оживляющим и одухотворяющим природу. Сравнения мира природы с миром человека проходят через все творчество Пастернака.

Наблюдается связь между направленностью сравнений и их семантикой. Анализ сравнений с основой — качественным признаком, выраженным прилагательным, показал, что сравнения явлений природы с физическими и душевными состояниями человека носят обычно метонимический характер. Такие сравнения употребительны в ранний период. Они соответствуют по функции метафорам, метонимически замещающим (переносящим в мир природы) выражение состояний лирического *я*, также преобладающим в ранний период. Сравнения с прилагательными противоположной направленности — мира человека с миром природы, как правило являются сравнениями по сходству. Такие сравнения преобладают в поздний период.

Метафоры живого мира характерны для всех периодов творчества Пастернака. Они выражают восприятие мира и создают образ мира как живого и одухотворенного. В ранний период метафоры живого мира выполняют и другую функцию — они символизируют (или метонимически замещают) чувства и состояния лирического *я*, растворяющегося в природе.

Некоторые различия есть и в характере метафор. В метафорах живого мира природа и предметы наделяются действиями и свойствами человека. Ряд деятелей из мира природы проходит

через все творчество поэта. Это большие и необозримые пространства, времена года, суток, месяцы, деревья и др. Бурные стихийные явления природы с повышенной динамичностью преобладают в ранний период. Наблюдаются различия и в действиях природы. На фоне постоянных действий (движение, ходьба, взгляды, мысли, речь и др.) выделяются действия, характеризующие преимущественно ранний период: слезы, смех, болезненные физические состояния, тягостные психические состояния.

В ранний период в метафорах живого мира происходит слияние чувств природы и чувств лирического *я*. В средний и поздний периоды уже нет этого слияния, есть взаимодействие природы и поэта. Чувства природы, выражаемые метафорами,— это чувства *других* существ, а не лирического *я*. Постоянным свойством природы, проявляющимся в метафорах живого мира, является ее активная позиция по отношению к поэту, впитывающему мир, занимающему пассивную, "страдательную" позицию. В поздний период жизнь природы отличается меньшей степенью динамичности.

Метафоры необъятного пространства характерны для раннего и позднего периодов творчества Пастернака. В средний период такие метафоры относительно редки. В сборнике "Сестра моя — жизнь" значительное число стихов содержит образы, построенные на резком пространственном контрасте, переходе от малого пространства к необозримо большому, огромному пространству, ко всему мирозданию. В поздний период бесконечное пространство часто обозначается не метафорой, а прямым высказыванием, но сохраняется пространственный контраст как основа построения целого образа.

Образы безграничного времени характеризуют все поэтическое творчество Пастернака, но в разные периоды преобладают различные понятия времени, различные временные категории. Общая эволюция состоит в том, что категория времени все более становится объектом внимания. В ранний период преобладают образы мгновения-вечности. Образы исторического времени наблюдаются во все периоды. В средний период появляются образы будущего, а также образы "вечного возвращения" особо значимых моментов времени (в том числе — моментов циклического времени), знаменующих выход из времени в вечность. Возникают и характерные пастернаковские формулы повторения (и синтаксические ряды с этими формулами): *опять, снова, как прежде, все тот же* и др. В поздний период образы повторения приобретают все большее значение. К ним присоединяются характерные для позднего периода образы времени-вечности, бессмертия, а также образы превращения времен (будущее как настоящее).

В ранний период наблюдается концентрация метафорических образов и обилие построений типа "*образ в образе*" (метафора в метафоре, сравнение в метафоре, сравнение в сравнении, метафора в сравнении и более сложные структуры), сопря-

женных с усложненным синтаксисом. Для позднего периода такие построения с включением образа в образ не характерны. Из метафор и сравнений устраняется скрытый ход ассоциаций. За счет этих и некоторых других изменений возникает прозрачность смысла а метафорических образах, как и в сравнениях.

В средний период метафоры и сравнения нередко создаются с помощью приемов, рожденных в ранний период и применяемых уже к другому "содержанию". Происходит обнажение приема. В категорическом высказывании Пастернака "По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов".— Люди и положения, Скрябин, 4), вероятно, следует видеть описание и разгадку того процесса, который рождает именно новый язык. Так обстояло дело в ранний период. Но язык возник, и его выработанные формы могли применяться к новому содержанию. Это уже не рождение языка, а речь на готовом языке (одновременно, однако, происходило "второе рождение" в духовном смысле, которое создавало новые формы и новый язык, что не препятствовало применению прежних приемов).

Исследование значимых для поэтического мира Пастернака образов подтверждает мысль Д.С.Лихачева: "И хотя сам Б.Л.Пастернак в поздние годы, оглядываясь назад, видел разные периоды в своем творчестве,— в главном он оставался неизменен" (Лихачев 1985, с. 7). Изменения касаются не главного смысла определенных групп поэтических образов, но явлений более частного порядка.

Неизменной оставалась та "таинственная и скрытая часть содержания" ("...мне искусство никогда не казалось предметом или стороною формы, но скорее таинственной и скрытой частью содержания" — "Доктор Живаго", IX, 3), которая связана с основополагающим, сущностным отношением поэта к миру. Это отношение, если воспользоваться глубоким и содержательным понятием М.Бубера, было у Пастернака всегда "отношением Я-Ты", с присущей такому отношению интенсивностью и глубиной. При Я-Ты-отношении мир, живой и цельный, как и отдельные явления мира, в их живой и цельной сущности, вступает в общение с человеком как цельной личностью и ждет от него ответного созидающего действия (см. Бубер 1995, с. 15—124). Ср. признание поэта: Одна оглядчивость пространства Хотела от меня поэм (Ст. разн. лет).

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Судьба и весть О.Мандельштама.— Осип Мандельштам. Сочинения в двух томах. Том первый. М., 1990.

Альфонсов В. Поэзия Бориса Пастернака. Л., 1990.

Баевский В.С. Б.Пастернак — лирик. Смоленск, 1993.

Бубер М. Я и Ты; Диалог. — М.Бубер. Два образа веры. М., 1995.

Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. Воспоминания и мысли. М., 1989.

Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм (из опыта раннего Пастернака).— "Связь времен". М., 1992.

Кожевникова Н.А. Смещение синтаксической перспективы.— Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. М., 1993.

Лавров А.В. "Судьбы скрещенья". (Теснота коммуникативного ряда в "Докторе Живаго".— Новое литературное обозрение, 1993, № 2.

Лепахин В. Иконопись и живопись, вечность и время в "Рождественской звезде" Б.Пастернака.— Acta universitatis szegediensis de Attila Jozsef nominate.

Материалы и сообщения по славяноведению. XIX. 1988.

Лихачев Д.С. Звездный дождь. Проза Б.Пастернака разных лет.— Борис Пастернак. Воздушные пути. М., 1982.

Лихачев Д.С. Борис Леонидович Пастернак. Избранное в двух томах. Том первый. М., 1985.

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.

Некрасова Е.А. Сравнение в стихотворных текстах (А.Блок, Б.Пастернак, С.Есенин) — Языковые процессы в современной русской поэзии. М., 1982.

Борис Пастернак. Доктор Живаго.— "Новый мир", 1988, 1—4.

Борис Пастернак. Избранное в двух томах. М., 1985.

Борис Пастернак об искусстве. М., 1990.

Борис Пастернак. Письма к Жаклин де Пруайяр.— "Новый мир", 1992, 1.

Синявский А.Д. Поэзия Пастернака.— Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.— Л., 1965.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино М., 1977.

Священник Павел Флоренский. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание. М., 1992.

Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Франк В.С. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака.— Литературное обозрение, 1990, 2.

Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990.

Якобсон Р.О. Заметки о прозе поэта Пастернака.— Роман Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987.

Н.А.Фатеева.

КАРТИНА МИРА И ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДИОСТИЛЯ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

(поэзия и проза)

Источники "энергии и оригинальности" Бориса Пастернака

В нашем столетии, видимо, не существует кроме Пастернака второго русского поэта, художественный мир которого был бы настолько внутренне гармоничен, что смог противостоять бесконечно сильному дисгармоническому началу "безумного века". Пастернака поистине можно считать "золотым сечением" русской литературы XX века — поэтому столь органичным кажется притяжение к нему всех остальных поэтов его поколения. Просто "Поэт" назвала А.Ахматова адресованное Пастернаку поэтическое обращение, и эта простота заглавия отражает тот факт, что именно таким видела поэтесса обобщенный образ поэта эпохи.

Мир Пастернака при всей своей цельности весь находится в движении, при всем разнообразии стремится к единству. Неслучайно в последнем стихотворении поэта — "Единственные дни" — нам только "кажется, что время стало". На самом деле солнце, завершив полный круг, вновь начинает движение от тени к свету и вновь начинается вращение "тяжелого ворота четырех времен года" [4, 160][1].

У этого вращательного движения есть свой стержень, уходящий в глубины творческой личности поэта. Именно к идиостилю Пастернака более всего подходят слова Р.Барта [1983, 310] о том, что "стиль — некий феномен растительного развития, проявление вовне органических свойств личности". "Органика" дает себя знать прежде всего в том, что в мире поэта происходит нейтрализация почти всех оппозиций как во внешнем, так и во внутреннем пространстве. Поэтому к Пастернаку естественней всего приложима и формула Ф.Тютчева "Все во мне, и я во всем", ведь его отраженный мир с самого начала стремится быть равновеликим отражаемому (ср. **Со мной, с моей свечою вровень, Миры расцветшие висят** /"Начальная пора" ("НП")/). "Пастернак,— пишет М.Цветаева [1979, 137],— поэт наибольшей **пронзаемости**, следовательно, **пронзительно**-

сти. Все в него ударяет. **Удар.— Отдача**". При этой "отдаче" уравновешиваются не только внутреннее и внешнее пространство, но стремятся к синтезу природа и культура, рациональное и иррациональное, новое и старое, свое и чужое, простое и сложное. Поэт вбирает в себя все, как "губка", и говорит "всеми вершинами сразу" [4, 386]. Реальное поэтическое переживание мира строится у Пастернака "как постоянная система внутренних переводов и перемещений в структурном поле напряжения" [Лотман 1978, 7] между полосами "крайних начал". И все оппозиции, выделенные М.Ю.Лотманом [там же, 7—8] как присущие человеческому сознанию в целом, разрешаются в художественном пространстве Пастернака, как в "сказке". Посмотрим еще раз на этот ряд: детское сознание/взрослое сознание, мифологическое/историческое, иконическое мышление/словесное мышление, действо/повествование, стих/проза. При этом сам процесс разрешения этих оппозиций подчиняется законам "сказочного времени", где хроникально-историческое развитие уравновешивается определенными глубинно-циклическими механизмами. Так "Сказка" оказывается в центре цикла "Стихотворений Юрия Живаго" ("СЮЖ"), своеобразной остановкой перед новым "Преображением" в стихотворении "Август".

Все "преображения" содержательного мира поэта, о сущности которых мы будем говорить ниже, не остаются не выраженными формально. Поэтому, несмотря на то, что, по мнению Ю.М.Лотмана [1981, 27], большинство поэтов проделывает путь от сложности к простоте, такого феноменального развития, как у Пастернака, мы не найдем ни у кого. Категория "развития" у него, по крайней мере, трехмерна. Это, во-первых, развитие "по вертикали", которое получает свое выражение в концепте "**роста**", синтезирующего в себе идею "**роста**" природного, духовного, исторического. "Рост" получает наиболее органичное воплощение именно в растительном мире, близком поэту уже по фамилии **Пастернак** 'трава, растение', и даже сама история рисуется Пастернаку "**наподобие растительного царства**": *Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидать, как трава растет* [3, 448].

В "горизонтальном измерении" движение и превращение выражено в идее "**бега**" с "остановками" и "пешими шагами", как например, во второй редакции стихотворения "Марбург" (1928), написанном на подступах к книге с символическим названием "Второе рождение", где стихи поэта вновь после перерыва "бегут бегом": *Я вышел на площадь, Я мог быть сочтен Вторично родившимся.* <...> *"Шагни, и еще раз",— твердил мне инстинкт, И вел меня мудро, как старый схоластик,* <...> *"Научишься шагом, а после хоть в бег",— Твердил он, и новое солнце с зенита Смотрело, как сызнова учат ходьбе....* Закономерно, что третье измерение — это вращение по кругу — "**круговращение земное**", и, как оказывает-

ся, сама идея "бега" у поэта приобретает в связи с вращением "центробежный характер". Все три измерения развития сливаются в бесконечное понятие "**Жизнь**", которое становится именем собственным и получает как бы признаковое безродовое воплощение в фамилии **Живаго**, а с ней и весь мир поэта приобретает "**печать Бога живаго**" (Откр. 7, 2).

Само же творчество мыслится Пастернаком как "Слово Божье о жизни" и как "дописывание Откровения Иоанна Богослова" [3, 92], а талант — "в широчайшем понятии есть **дар жизни**" [3, 70]. Поэтому смысл существования таланта в постижении смысла существования и называния всего по "имени". В произведении с метаописательным названием "Повесть" (1931) Пастернак пишет как бы о себе: "... и **живую красоту** он понял как предельное **отличие существования от несуществования.** В том и новизна его, что эту разницу, мыслимую не долее мгновенья, он удержал и возвел в **постоянный поэтический признак**" [4, 138]. Подчиняясь органической "мимикрии", внутреннее развитие переходит во внешнее [3, 402], и все измерения пастернаковского развития воплощаются в реальные сущности, порождаемые "живой энергией": так "рост" понимается как рост растений к "свету" и соответственно человека к Богу (*"Рост жизни не в одном развитье мышц. По мере роста тела в нем, как в храме, Растет служенье духа и ума"*,— читаем в авторском переводе "Гамлета"); "бег" воплощается прежде всего в беге коня, волн и движения ветра, которые также задают вечное волнообразное и круговое движение "роста". Ср. конец стихотворения "Волны", открывающего книгу "ВР": *Растет и крепнет ветра натиск, Растут фигуры на ветру. Растут и, кутаясь и пятясь, Идут вдоль волн, как на смотру.*

Это кругообразное движение ветра и воды, которое "крутя воронки, устремляется в глубину" [3, 67], их "бег" передается "Мельницам" Пастернака, завершающим годовой природный цикл роста "зерна-хлеба": "мельницы" — это "начало, где созидается, трансформируется и воплощается в "хлеб-Евхаристию" мир — "мировое зерно" [Фарыно 1992, 31]. То духовное, что "посеяно", должно взойти, вырасти и затем снова попасть "на мельницу". Именно поэтому "Душа 1" Пастернака — "утопленница", бьющаяся в волнах и камне стиха (1915), в конце жизни превращается в "Душу 2" — "мельницу" (1956). Напомним, что эта "душа" в промежутке между двумя крайними состояниями совершает разные превращения и "вкладывается" в разные сущности мира — по "Определению души" "СМЖ", прежде всего в лист, **птенца и зрелый плод-грушу**, напоминающий сердце (см. [Фатеева 1995 а]). Два же крайних состояния "души" встречаются перед смертью, о чем говорит Евангелье от Луки (17, 33—37): "Кто станет сберегать душу свою, тот погубит ее; а кто погубит ее, тот оживит ее. Сказываю вам: в ту ночь двое будут в одной постели: один

возьмется, а другой оставится. <...> Две будут **молоть** вместе: одна возьмется, а другая оставится". Именно как "взращивание" души для "мельницы" можно понять выражение молодого Пастернака "**быть полем для себя**".

Таким образом, развитие идиостиля поэта — это во всех измерениях рост к высшему, гармоническому началу мира, это "рост ему в ответ" (из перевода Р.—М.Рильке). Неслучайно, что первое обращение в собрании стихотворных произведений поэта (как его замыслил и санкционировал при жизни сам Пастернак) — это обращение к нему "**мой сын!**" со стороны мира, природы (райского сада в первый день творенья) и имплицитно Творца в стихотворении "Когда за лиры лабиринт..." (1913, 1928) книги "НП": *Легенде ведомый Эдем Взовьет свой ствольный строй. Он вырастет над пришлецом И прошумит: мой сын! Я историческим лицом Вошел в семью лесин.* Вторым оказывается обращение самого лирического субъекта, начинающего свой "рост", к миру со словом "**любовь**": *...когда предтечей, Любовь, ты надо мной плыла* ("Я рос. Меня, как Ганимеда..."). Прощальные же обращения Пастернака в книге "Когда разгуляется" ("КР") — возвратные обращения к миру (*Природа, мир, тайник вселенной* и к Богу (*Господи, как совершенны Дела твои*); самые же последние обращения к мужским и женским письмам в стихотворении "Божий мир". И оказывается, что эти "письма" — диалогическая реакция мира на те "письма", которые слал поэт — "собеседник рощ" (А.Ахматова) в "Божий мир": *Разбег тех рощ ракитовых, Куда я письма слал* ("Образец" "СМЖ"). Ведь "лес" для поэта "составляли все вещи на свете", которые стали "*словами его словаря*" [3,88—89]. Так творчество поэта становится ответом на призыв мира и Творца, которые в нем самом, и созданием своего мира по совершенному образцу "Божьего мира".

И как незаметно для постороннего взгляда вырастают деревья и расцветают цветы, так и зрелый Пастернак вдруг превращается из "сложного" в "простого", хотя, как будет видно из дальнейшего анализа, этот "рост" вполне органичен и не содержит в себе никакого резкого слома идиостилевых характеристик" (как пишет В.П.Григорьев [1989, 9]), а лишь "болезни роста". Обычно пишут о "неслыханной простоте" Пастернака, начало которому положила его книга стихов "ВР". Однако сам поэт использует прилагательное "**неслыханная**" три раза: первый раз соотнося этот признак с понятием "**веры**" в стихотворении "Как бронзовой золой жаровнь.." (1912) книги "НП",— с ней он входит в свой "сад", второй раз в "Охранной грамоте" (1928—1931) ("ОГ"), где признак "неслыханная" соотносится с содержательностью ("Что, развращенные пустотою шаблонов, мы именно **неслыханную содержательность**, являющеюся после долгой отвычки, принимаем за претензии формы" [4, 156]), и третий — в "Волнах" "ВР", где этот признак соединен уже с понятием "простоты". Причем, здесь "простота" опять по кругу связывает-

ся с "верой": В *родстве со всем, что есть,* **уверясь,** *И знаясь с будущим в быту, Нельзя не впасть к концу,* **как в ересь, В неслыханную простоту.** Интересно, что рифма *уверясь-ересь* как раз снимает уверенность "веры" в "простоту": за кажущейся простотой скрыта "неслыханная содержательность". И только в очерке о Верлене Пастернак раскрывает полностью свое понятие "простоты идеальной и бесконечной", которую, как и во "ВР", связывает с "естественностью": "Верлен <...> по-разговорному, сверхъестественно естественен, т.е. он прост не для того, чтобы ему поверили, а для того, чтобы не помешать голосу жизни, рвущемуся из него" [4, 399]. Этот "голос жизни" оставался всегда неизменным у самого Пастернака и в прозе и в поэзии. История его идиостиля представляет собой такую же "вторую вселенную", как "история" в понимании Пастернака, воздвигаемая "человечеством в ответ на явление смерти с помощью явлений времени и памяти" [3, 67]. Эта история равновелика Жизни: "Но все время одна и та же необъятно в неисчислимых сочетаниях и превращениях" [3, 69]. Она, подобно круговороту природных сезонов, рождает вечный круг "*рождение — жизнь — смерть — воскресение*", где возможно "*второе рождение*" и где даже "смерть" выбирает поэту "*яму по росту*" ("Август").

Рассказ об этой "истории жизни" и о "истории слова Божьего" вписан в виде метатекста в роман "ДЖ". Это рассказ о том, как подобно "громаде речного потока, самим движением своим обтачивающей *камни дна и ворочающей колеса мельниц,* льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, <...>, размер и рифму, и тысячи других образований, еще более важных, но до сих пор неузнанных, <...> неназванных" [3, 431]. И оказывается, что *Средь круговращенья земного Рожденний, скорбей и кончин* ("Хлеб", 1956) Пастернак соединил в своей "книге жизни" две эпохи русской словесности — предреволюционную и послереволюционную, найдя в них единую ось вращения: **Природа и человек, вот ось. Вот родники и вот цели.** Эта "ось" позволила поэту сохранить и не утратить "память культуры" и "память слова", когда "царство социализма" окружило, "как дремучий лес", все прошлое русской и мировой литературы.

Формирование индивидуально-авторской системы метатропов в процессе диалога детского и взрослого сознания[2].

Ковшом душевной глуби назвал детство сам Пастернак, обращаясь к нему в книге "Темы и вариации" ("ТВ"). Именно в детстве закладываются те родники-источники, которыми потом питается на протяжении всей своей жизни поэт. О сказочных красках и впечатлениях детства, которые затем входят "в

жизнь и стихи", писал Пастернак в своих стихах и прозе, оценивая творчество других поэтов: ср. "Ветер" (Четыре отрывка о Блоке), "Люди и положения" (о впечатлениях детства Есенина и Маяковского). Воспоминаниями о детстве, о первых ощущениях быта и бытия полны все его прозаические вещи ("Детство Люверс" ("ДЛ"), "ОГ", "ДЖ", "Люди и положения" ("ЛП") и др.), где показано образование "завязи" человеческой души.

В книге "Начальная пора" детство, как потом откроется в "ОГ", прежде всего связано с древнегреческим мифом о Ганимеде и снова идеей "роста". В контексте "ОГ" идея "роста" или "вбегания" одного поколения в другое, связывается с выраста-нием всего человечества из своего "мифологического" детства, которое, как например, Древняя Греция, "умело мыслить детство замкнуто и самостоятельно, как заглавное инициальное ядро" [4, 157]. Идея "роста" заключена и в первых вопросах лирического субъекта о "**небе**" и "**птицах**" (*Разве только птицы цедят, В синем небе щебеча, Ледяной лимон обеден Сквозь соломину луча?*) и в первом обращении к миру со словом "**любовь**". В эту "неслыханную веру" любви к миру и высшему началу и переходит молодой поэт в "НП", *Где сад висит постройкой свайной И держит небо пред собой.* "Любить, самоотверженно и беззаветно, с силой, равной квадрату дистанции,— дело наших сердец, пока мы дети",— напишет затем Пастернак в "ОГ", накануне "второго рождения".

Детскость мира Пастернака остается безмерной, как и его стремление к росту. "*Он одарен каким-то вечным детством*",— напишет А.Ахматова в стихотворении "Поэт", об этом же еще ранее напишет М.Цветаева в книге "Световой ливень". Какие же глубинные корни его идиостиля, заложенные в "тайники личностной памяти" (Р.Барт), дали жизнь вечному диалогу поэта со своим детским мироощущением?

По произведениям Пастернака можно восстановить, из каких собственно элементов "творилась" вторая вселенная поэта. Не раз уже в связи с "сотворением мира" Пастернака упоминалась работа Ю.И.Левина [1966], где на основании самых частотных слов "СМЖ" (**ночь, глаза, губы, звезда, сад, душа, степь**) делается вывод, что развертывание частотного словаря можно рассматривать как "своего рода космогонию", как "генезис его модели мира". Однако нам кажется, что "психологическая генетика", а вместе с нею и генезис мира Пастернака гораздо сложнее. Этот генезис безусловно связан со всеми видами памяти, которыми так одарены люди в детстве, но прежде всего с генетической "креативной" памятью. Кроме непосредственных впечатлений бытия, красок, звуков и запахов мира, поэта в детстве окружали мир живописи, связанный с занятиями отца ("...это было авансценой во всем виденном, <...> папа, его блеск, его фантастическое владение формой, его глаз, как почти ни у кого из современников" [Переписка, 252],

мир музыки, исходно соединенный в памяти с миром матери (*От мамки рвутся в тьму мелодий*) и круг детского чтения, который можно только отчасти вычислить из круга чтения Девочки "ДЛ" и "ОГ". Неслучайно поэтому, что первый герой Пастернака — Реликвимини (букв. с лат. "оставляющий след") — художник и музыкант, и именно через его мироощущение поэт овладевает словом. Не случайно и то, что одним из первых переводов поэта было стихотворение Рильке "За книгой", одноименное по названию с картиной Л.О.Пастернака, где изображена читающая девушка (мать поэта). В "Людях и положениях" мы узнаем, что одним из детских суеверий поэта (ср. "Из суеверья" "СМЖ") было то, что в прежней жизни он был девочкой, и "что эту более обаятельную и прелестную сущность надо вернуть" [4, 306]. С именем Рильке, которому Пастернак посвятил "ОГ", у него также связаны самые сильные детские, а затем и творческие переживания. Они таковы, что поэт даже как бы не дарит свои воспоминания Рильке, а сам получает их "от него в подарок", в том числе и через его творчество. Вехой же, когда открылись глаза ребенка, "пришли в действие <...> память и заработало сознание, отныне без больших перерывов и провалов, как у взрослого" [4, 299], стала ночь, в которой "сквозь слезы" Пастернак впервые увидел Л.Н.Толстого: играла музыка и "мигали ресницами свечи". В эту ночь через мать, пришедшую его успокоить, поэт как бы впитал в себя "по-новому понятое христианство" [3, 67] Толстого, "духом которого проникнут был весь дом" [4, 299]. В "ДЛ" это свето-музыкальное ощущение будет передано так: "*Стояли слезы, стояла мать — во всю комнату*". Так, с детства соединились в памяти *свет веры, женское начало жизни, ночь, слезы, глаза, свечи* и *музыка*.

Именно Толстой, по мысли поэта, внес в его жизнь "новый род одухотворения", которым постепенно все более будет наполняться его мир. Этот "род одухотворения" прекрасно отражен в эссе В.В.Вересаева "Живая жизнь" (1910). Противопоставляя мир Достоевского ("*Человек проклят*") миру Толстого ("Да здравствует мир!"), Вересаев выделяет несколько положений художественной философии Толстого, которые затем буквально "вошли в состав" пастернаковских текстов: 1. *Царство Божие внутри нас. Жизнь каждого только в нем самом, все силы ушли вглубь души, на стремление согласовать и соединить то, что внутри. 2. Жизнь есть все. Жизнь есть Бог. Пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания, божество. Любить жизнь — любить Бога. 3. Все оправдано одним мигом, длящимся вечность. 4. Душа тесно сливается с радостью жизни мира. Всюду вокруг эта близкая родная душа, единая жизнь,— в людях, животных, даже растениях, <...> даже в самой земле <...>. Земля живет несомненною, живою, теплою жизнью, как и мы все, взятые от земли* [Вересаев 1961, 466, 482—484]. Сама "живая жизнь" откры-

лась ребенку-Пастернаку "в ответ на пятилепесную пристальность растений" и явилась в облике многочисленных растительных (*"всей тьмой ботанической ризницы"* — их более 160) и живых организмов (около 130). В связи с "царством Божьим" Пастернак полюбил слово "царство", и два великих царства — "дремучее царство растений" и "могучее царство зверей" — заполнили его "Божий мир". Царством "живой жизни" земли полны и "ДЛ", и "СМЖ", и "Детские стихи", и "ДЖ".

Надо отметить, что близкие толстовскому "роду одухотворения" записи были обнаружены в дневнике Скрябина [Payne 1961, 129], который стал вторым земным "божеством" молодого Пастернака. В поэме "905 год" Пастернак в связи со Скрябиным паронимически соединит понятия "божества" и "бега" (*О, куда мне бежать От шагов моего божества!).* Так, "с подражания, следования и поклонения любимым предтечам" [3, 282] начинает свой рост "корень жизни" поэта и его "живо-писание". Этот корень жизни "вбегает" в стихи и жизнь Пастернака вместе с Девочкой. Описывая Лару в романе, Пастернак замечает, *"Точно общий разгон к жизни она взяла давно, в детстве, и теперь все совершается у нее с разбегу, само собой, с легкостью вытекающего следствия"* [3, 293], и почти так же в "ЛП" Пастернак напишет о "разбеге" Скрябина [4, 304]. Составные элементы этой жизни: огонь, воздух, вода и земля. Они все время находятся в постоянных превращениях и наложениях друг с другом, подобно мужскому и женскому началу. Эти превращения связаны и с природными циклами "времен года", которым соответствуют и циклы физического, психического и эмоционального состояния Девочки "ДЛ" (см. подробно [Glazov 1991]). Мотив физиологического созревания Девочки связан именно с весной и ночью: *"Трудно назревающая и больная весна на Урале прорывается затем бурно, в срок одной какой-нибудь ночи, и бурно и широко протекает затем"* [4, 39]. Именно так "в разливе" "расшиблась дождем обо всех" "Сестра моя — жизнь", именно так на каждом очередном круге "весна" рождала новый творческий импульс: "Весна" (1915), где дается первое определение поэзии (*Поэзия! Греческой губкой в присосках Будь ты, <...> Расти себе пышные брыжи и фижмы, Вбирай облака и овраги, А ночью, поэзия, я тебя выжму Во здравие жадной бумаги*), "Весенний дождь" "СМЖ", цикл "Весна" "ТВ", "Весеннюю порою льда..." "ВР", "Опять весна" (1941) и др.

Сама же идея превращения-преображения у Пастернака также связана с воспоминаниями детства, когда 6 августа 1903 года он упал с лошади и остался немного хромым на всю жизнь (что спасло его от участия в двух войнах) (см. [Флейшман 1977, Раевская-Хьюз 1989]). Критический момент падения, который мог стоить мальчику жизни, совпал с тем временем, когда в его жизнь вошел (точнее, "вбежал") Скрябин. Поэтому музыка вошла в жизнь поэта "ритмом скачущей лошади" и

связалась в памяти с идеей "смерти" и днем Преображения. В дальнейшем "преображение" приобрело расширительное значение у поэта, а музыка как динамическая смена эмоций, нарастаний и падений слилась с поэтическим творчеством. Все эти скрещения памяти получили отражение в "Балладе" книги "Поверх барьеров" ("ПБ"). Здесь символом творчества снова стал Толстой (хотя "граф", по мнению П.А.Бодина [Bodin 1990, 63], и связан с гр. grapho "пишу", и "символ Бога", и "граф Лев Толстой", и "олицетворение *силы сцепленья* в природе и искусстве"), а символом музыки в соединении со словом — Шопен (в очерке "Шопен" Пастернак напишет, что произведения Шопена — "музыкально изложенные исследования по теории детства и отдельные главы фортепьянного введения к смерти" [4, 406]). Осознание себя в творчестве начинается с вопроса "*Вы спросите, кто я?*" — буквально, музыкант (*Он лег в мою жизнь пятиричной оправой Ключей и регистров*) или поэт (*Поэт или просто глашатай, Герольд или просто поэт, В груди твоей — топот лошадный И сжатость огней и ночных эстафет*)? Объединенные в "топотом лошадным в груди", поэт и музыкант все же расходятся у Пастернака по степени близости к лирическому субъекту в местоимениях: "Он" 3 лица — музыкант, органист, "Ты" 2 лица — поэт. Как мы покажем, позднее Шопен (анаграммированный в *Шалея конь в поля*) соединится по паронимии имен и по времени в творческом сознании поэта с Пушкиным и его конной парадигмой. Но уже в стихотворении "Петербург" (1915) книги "ПБ" будет задан вопрос "*Кто ты?*" по отношению к "создателю чудотворному" и Петербурга и "Медного всадника", и "Ты" "Петербурга" Пастернака, где *скачут на практике Поверх барьеров*, будет поставлено с ними в один ряд. Это "Ты" — "Он" в "Теме с вариациями" ("ТсВ") уже будет назван по имени — Пушкин, а во "ВР" тема "Опять Шопен не ищет выгод..." в соединении с вопросом *"Опять бежать и спотыкаться?"* будет проведена Пастернаком как вариация вопросов "Телеги жизни" и "Дорожных жалоб" Пушкина. Таким образом, сама идея "преображения", а далее и "второго рождения" в творчестве окажется связанной у Пастернака в памяти с конем. Ведь конь связан у поэта не только с "бегом", но и "вращением по кругу". В чистом виде эта связь обнаруживается в детских стихах "Карусели" (1924), где дети-всадники взлетают "поверх барьеров", когда вихри, раскручивающие карусель, поднимают ввысь коней, а затем движение по кругу становится все тише и тише, и вихри "скрываются в крыше". Подобным будет и движение самого поэта в пространстве творчества: то круг будет расширяться, поднимаясь, то суживаться, опускаясь, и затем опять подниматься.

С конем связаны и переживания, ассоциирующиеся со смертью как открытием новой возможности творческого преображения, и феномен Олегова коня (смерть "от коня своего"),

который Пастернак стремится преодолеть в "ДЖ". Первый раз в прозе "смерть" и "скачущая лошадь" пересекаются в "ДЛ", когда "посторонний" для Девочки Цветков умирает под копытами жеребца Люверсов с наступлением зимы. В сознании девочки Цветков связан с Лермонтовым и Демоном (см. [Glazov 1991, 151]), в сознании же Пастернака своя хромота, связанная с падением с лошади, как особая отмеченность объединяет его с "живым духом" Лермонтова, которому посвящена "СМЖ". Цветков — коррелят "Пастернака-растения" и мужское олицетворение гибнущей расцветающей жизни — заставляет поэта преодолеть в себе "барьер" жизни и смерти. Так **смерть** преодолевается **жизнью** — и эта мысль впоследствии составит основной концептуальный МТР "Охранной грамоты", в которой идея "воскресения" синтезируется с искусством Итальянского возрождения. В "ОГ" Пастернак "преодолевает" смерть поэта Маяковского, который связан в его сознании с "**дном Медного всадника**" и "петербургским текстом" Достоевского и Белого. Этим "преодолением" и окажется идея "второго рождения", закрепленная в названии одноименной книги стихов, написанной почти одновременно с "ОГ". Следующей попыткой преодоления "барьера" смерти "возрождением" и "воскресением" станет роман "ДЖ", в центре которого окажется "всадник" Георгий Победоносец, преодолевший смерть, выдержав испытания веры, и так Пастернак еще раз ответит по-своему на вопрос, "*разве может быть в помощь смерть*?". В первой части романа "дух смерти" является Живаго в облике брата Ев-графа вместе с "высокой болезнью" зимы 1918 г. и возвращает его к жизни (в стихах это получит отражение в "Духе в креслах" цикла "Болезнь" "ТВ"). После "болезни" Живаго "оживает", пишет поэму о "воскресении", а "дух смерти" преображается в "дар живого духа". Сама "болезнь" и "выздоровление-воскресение" происходят у поэта всегда в зимней ночной метели — первый раз в "Метели" книги "ПБ" (см. об этом [Фатеева 1995 б]).

В связи с идеей "выздоровления" значимым оказывается то, что и "первая зрелость" Девочки и ее переживания насчет смерти Цветкова происходят на глазах некоего "доктора". Так, после того, как Женя Люверс (имя *Женя* паронимически связано с *жизнью и женщиной*) рассказала матери "про это", перед ее глазами оказываются "уезжающая француженка, горничная и *доктор, омытые, обеззараженные светом*" [4, 43], а в момент осознания Девочкой фамилии "Цветков", слова ее вновь обращены к доктору: "*Он был уже мертв, а то бы я его услышала и без них. Ведь я читала* [Лермонтова — Н.Ф.]. *До поздней ночи <...>. Но когда же он жил? Доктор, разве бывают такие вещи?*" [4, 84]. Из неопубликованной части повести узнаем, что Пастернак сомневался "в правильности границ, положенных врачом материализму писателя" [Пастернак 1982, 474]. "Дематериализация прозы", таким образом, по

Пастернаку, состоит в том, чтобы показать "почти физическую обнаженность всего душевного состава" [К.Локс о "ДЛ", там же] Девочки. Пастернак как бы замедляет ее рост, чтобы рассмотреть, как "назревает в человеческой душе" "весь решительно душевный инвентарь" [там же]. Полностью постичь эту "голую душевность" сможет только доктор Живаго, обладающий "даром живого духа" и особой врачебной интуицией, которая и "есть цельное, разом охватывающее картину познание" [3, 402]. Постижение реализуется и в том, что Живаго видит себя и Лару-Девочку (которая ассоциируется у него с "*юношеским прообразом*" его "*внутреннего лица*" [3, 339]) в облике Адама и Евы, "которым нечем было прикрыться в начале мира" [3, 397]. "Обнаженность душевного состава" создает "метафору болезненного состояния" и повышенную чувствительность форм мира молодого Пастернака, что делает "все постороннее" "похожим на душу" [4, 755] (таким "посторонним" для Девочки оказывается в "ДЛ" Цветков). Эта "чувствительность" выступает на поверхность в циклах "Болезнь" и "Разрыв" "ТВ" (ср. О,*ангел залгавшийся,— нет не смертельно Страданье, что сердце, что сердце в экземе! На что же ты душу болезнью нательной Даришь на прощанье?).* Зрелый Пастернак впоследствии "вылечился" от этой первой болезненности восприятия.

Зафиксируем те ситуативные, концептуальные и композиционные МТР, которые фиксируются "памятью слов" молодого поэта-прозаика. Именно эти открывающиеся "тайники" эпизодической, семантической и вербальной памяти Пастернака определяют весь круг преобразований от "начала мира" Девочки "ДЛ" и "СМЖ" до мира "Доктора Живаго". Причем в этих тайниках "память смысла" переплетается с "памятью зрения", словесное мышление с иконическим, сам процесс мышления с "шумом в ушах" и "внутренней музыкой" (*Этой музыкой было слово Божие о жизни* [3, 51]), "лиловые топи угасших язычеств" с христианством, непосредственные ситуации реальной действительности с игрой-действом. Позднее такая "сдвинутость и перепутанность" обнаружилась и в душе юного Живаго в сочетании с "новизной его восприятий", "не поддающихся описанию" [3, 66]. Если же проанализировать открывающиеся на вербальном уровне связи, то окажется, что "память зрения" обнаружит себя как раз в многофункциональности глагола "писать" у Пастернака: это и "писание стихов" (*он отделывался вместо нее* [прозы — Н.Ф.] *писанием стихов, как писал бы живописец всю жизнь этюды к большой задуманной картине* [3, 67]) и прозы, это и "писание" живо-писной картины или фрески (ср. иконичность и иконность многих стихов Пастернака, прежде всего "Ожившей фрески", в которой вспоминается детство, и "Рождественской звезды", возвещающей рождение Христа и поэта /см. об этом [Фарыно 1988, Bodin 1976, 74]/), это и "писание" — "вышивание".

В связи с последним сделаем несколько замечаний. С вышивками Пастернак был знаком по детским играм в "выставки", которые устраивал отец поэта и которые, по мнению Ди Симпличио [1989, 206], выработали в сознании поэта композиционный принцип построения из отдельных соположенных картин, которые никак не связаны логикой здравого смысла: на "выставках" в едином зрительном ряду оказывались разные "образцы" тканей, вышивки, рисунков, посуды. С этой точки зрения показательны книги "СМЖ" и "ТВ" Пастернака, в которых метод живописного импрессионизма, сочетаясь с техникой кубизма, воспроизводит, как ни странно наиболее архаичные рисунки и рукодельные "образцы", отражающие древние мифологические архетипы. Рассматривая "СМЖ" как сплетение нитей различных мифологий — языческой, славянской, древнегреческой и других древних культур,— можно найти мотивацию многих референциальных и концептуальных переносов в ситуации **сада** Пастернака, которые возникают на пересечении разных зрительно- и словесно-изобразительных картин. Миф и вышивка, образуя наложение "памяти зрения" и "памяти смысла", создают у поэта центральную огромную обожествляемую женскую фигуру, которая служит олицетворением **Жизни**. У древних славян это Роженица или Макошь, которая на вышивках вплетена в различные виды растений, а ее "кисти рук превращены в ветки" [Рыбаков 1981, 475]. Такова **девочка-ветка** Пастернака: **Огромная, близкая, с каплей смарагда На кончике кисти прямой.** Подобные же "росписи" можно встретить и на посуде "СМЖ" (**А глыбастые цветы На часах и на посуде?**) На древних вышивках "огромная фигура" женщины часто сопровождалась двумя сросшимися "конями" или "птицами", образующими "ладью" и служащими выражением идеи движения солнца, нередко она "писалась" и в окружении двух всадников [там же]. Зрительная "огромность" женщины, введенная в поэтику Пастернака, далее становится концептуальной, а женское божество оказывается, как и в древности, олицетворением "воскресного дня" и "света". В "СМЖ" **СВЕТ** анаграммирован в **Сиреневой ВЕТви, Девочка** же как символ "белого света" становится центральной фигурой книги: **За то тебя любил, Что пожелтелый белый свет С тобой — белей белил.** Этот "свет" на мир, **на ситцы пролит с облаков** и в стихотворении "Воробьевы горы". Этот "свет" соединяет и произведения отца и сына Пастернаков, воспроизводящие "образец того величайшего художника, который стоит за красотой божьего мира" [Л.Пастернак 1975, 102].

При этом нужно сказать, что Пастернак, видимо, расширительно понимал словосочетание "Святое писание". И "память звука" поэта так ж, как и "память зрения", синкретизирует литургические тексты, которые он выписывал и заучивал (см. [Bodin 1976, 74—76]), с непосредственными музыкальными переживаниями-откровениями. Так, смена "света" и "тени" в

лесу и пение птиц ассоциировалось у мальчика-Пастернака с отрывками из Третьей симфонии или Божественной поэмы Скрябина [4, 303], а впоследствии во "ВР" поэт даже ввел нотный текст Брамса в первую версию стихотворения "Никого не будет в доме..." ("Жизни ль мне хотелось слаще..."), чтобы отразить "не поддающееся описанию" видение. Неопределенность местоимения "Ты" и его рода в окончательной версии стихотворения при соотнесении с поздним стихотворением "Бессоница" (1953) позволяет искать референцию "Ты" (*Неправда, ты Всей белизны своей сквозной волной Со мной*) в тексте Откровения (1, 14): "*Глаза Его и волосы белы, как белая волна, как снег, <...> и голос его — как шум вод многих*". Эта референция подкрепляется сформировавшимися с детства представлениями поэта о "занавесе" как посреднике в его диалоге с высшими силами. Синкретизм переживания, восприятия, воспоминания и творческого процесса позволяет говорить о непосредственной реализации идеи "преображения" в текстах Пастернака как драматического театрального или музыкального исполнения-действа. "Одухотворение" входит во все предметы и явления, лишь стоит "потянуть шнур" занавеса, "свивающий с границы неодушевленного" ("Опыты о Реликвимини" ("Рлк", 1910—12) [4, 746]). Каждое новое преобразование хранит память о всех бывших своих "одушевлениях" и трансформациях данного явления или предмета в системе поэта. Недаром М.Цветаева назвала стих Пастернака "преображением вещи" [Переписка, 348]. Так, "июль с грозой" образует целую цепочку "преображений", начиная с "Июльской грозы" книги "ПБ" (*Гроза в воротах! на дворе! Преображаясь и дурея, Она бежит по галерее*) и кончая "Июлем" книги "КР" (*Вбегает в вихре сквозняка И с занавеской, как танцоршей...*). И в этой цепочке преобразований то появляется, как во "ВР" (*А вскачь за громом, за четверкой Ильи Пророка, под струи...*), то прячется в вопросах (*Кто этот баловник-невежа И этот призрак и двойник?*) двойник поэта, принимающий вид то "стихийного", то "человеческого", то "божественного" субъекта. При этом каждый новый операциональный МТР "грозы" реализуется все в новых драматических и музыкальных видениях. То "поэт", уподобляя себе природу, спрашивает, *Не отсыхает ли язык У лип, не липнут листья к небу ль В часы, как в лагере грозы Полнеба топчется поодаль?*, то "пианист" уподобляется "воинственной" грозе, а гроза "жаждущему" поэту, и он *тянется*, как за *походной флягой, Военную карту грозы расстелив, К роялю <...> Когда, сгорая от жажды, гроза четырьмя Прыжками бросается к бочкам с цементом, Дрожащими лапами ливня гремя*. Видоизменяясь, образ "входит в образ", одна ситуация "вбегает" в другую, и происходит слияние текста-действа-игры.

Особую обнаженность такие "действа" получают в детстве, когда "*факты жизни еще полные, полные обряды, тогда для*

твоего чувства, для восторга и грусти есть предмет, как будто ты — колышащиеся цветы, у которых есть бог их очерк" ("Рлк"). Так рождается первый концептуальные МТР "**всеобщей одушевленности**", благодаря которому все вещи и сущности мира наделяются поэтом способностью не только ощущать, но и говорить. Эта способность ощущения-говорения была названа Пастернаком в первых опытах о Реликвимини "Заказ драмы. Недиалогические драмы и недраматические диалоги". Воображаемый диалог с окружающим миром воспринимался молодым поэтом прежде всего зрительно, когда все линии и очертания становились "звательными падежами" (*звательные падежи цветов склонились, перестали быть собою, стали порывом* [4, 720]), и музыкально, когда все предметы "*лились мелодией и носили незаслуженно постоянные имена. Называя, хотелось освобождать их от слов. В сравнениях хотелось излить свою опьяненность ими*" [4, 727].

Именно в таких "диалогах" происходит переименование ситуаций, хранимых эпизодической памятью, а процесс интимной референции совпадает с адресацией как ответом на "неодушевленные просьбы" мира. Так создается паронимия "*петь-пить*", когда ломит "*усилием песни, зачерпнувшей непосильное*" в "*глубине души*". Согласно молодому Пастернаку, "*мысли — это чашка, куда можно кидать сколько хочешь чувств и живых замешанных событий*" [4, 742], поэтому и новым смыслом наполняются строки о детстве — "*ковше душевной глуби*", и строка "Высокой болезни" ("ВБ", 1923, 1928) *Мы были музыкою чашек Ушедших кушать чай во тьму*, когда поэт оказался в измененном и чуждом ему мире. В связи с "чашкой" и другой "посудой", "расписанной" цветами и птицами, снова всплывают в памяти живописные опытами его отца. Через прелестную пастель Л.О.Пастернака "Глазок" видит М.Цветаева [1986, 413] Пастернака-сына в "Зеркале" и "Девочке" "СМЖ": "*Огромная кружка, над ней, покрывая и скрывая все лицо пьющего — детский огромный глаз, глазок...*". Им он "впивает" все богатство красок "Божьего мира". У Пастернака-поэта этот глаз становится "звучащим", и на основе подобной генетической синестезии, синкретизирующей "память зрения" и "память звука", будет также строится и его проза, имеющая одинаковый с поэзией "угол зрения": ср. в повести "Воздушные пути" ("ВП", 1924) описание "птичьего щебета", растворяющегося в росе точно так же, как птица-девочка на ветке (*Ты в ветре, веткой пробующем, Не время ль птицам петь*) и брильянты траве и на веках ("Имелось") в "СМЖ": *Два редких алмаза розно и самостоятельно играли в глубоких гнездах этой полутемной благодати: птичка и ее чириканье. Пугаясь своего одиночества и стыдясь ничтожества, птичка изо всех сил старалась раствориться в необозримом море росы, неспособной собраться с мыслями по рассеянности и спросонья. Ей это удавалось. Склонив головку*

набок и крепко зажмурясь, она без звука упивалась глупостью и грустью только что родившейся земли, радуясь своему исчезновению. Но сил ее не хватало. И вдруг, прорвав ее сопротивление и выдавая ее с головой, неизменным узором на неизменной высоте зажигался холодной звездой ее крупный щебет, упругая дробь разлеталась иглистыми спицами, брызги звучали, забыли и изумлялись, будто расплескали блюдце с огромным удивляющимся глазом [4, 92]. Поэт начинает "пить, как птицы", растворяясь в природном царстве (*Пил, как птицы. Тянул до потери сознанья* /"ТВ"/). В этом "щебете" рождается Девочка молодого Пастернака, чей "*наряд щебечет, как подснежник Апрелю: "Здравствуй!"*, а ее "**глаз-глазок**" впоследствии станет определяющим и для мира молодого Живаго.

При этом "одушевленный" неодушевленный мир у молодого Пастернака все время меняет свои очертания, и его подвижность вызывает неопределенность референции и стихийность номинации. В стихах и прозе появляется обилие неопределенных местоимения становятся средством передачи неустойчивости картины. Так, в "ДЛ" девочка сама видит впервые ту тучу, в которой в эпиграфе "СМЖ" "нарисует" ее поэт: "*То, что она увидела, не поддается описанию <...>. А то, что высилось там, по ту сторону срыва, походило на громадную какую-то, всю в кудрях и колечках, зелено-палевую грозовую тучу, задумавшуюся и остолбеневшую*" [4, 46]. В "Рлк" находим метатекстовую интерпретацию данного "рисунка", которая дана через буквальную реализацию "живо-писи": *волнения и факты, которые вы переживали, как кисть, которую макнули в чудную жизнь, и есть заданный вам рисунок* [4, 719]. Вспомним, что в "СМЖ" Девочка появляется как раз "на кончике кисти". "*Он проводил по ней своей душой, как кистью в весне*",— читаем ранее в "Рлк". Здесь же в "Заказе драмы" Пастернаку впервые явилась "сестра", которая спрашивала: "*Здесь живет жизнь?*" В ответ на ее вопросы и создается позднее "СМЖ". В "Рлк" же герой сажает "жизнь на колени" и "укачивает в стихах", чтобы затем в "ТсВ" "*пить*" вместе с Пушкиным с "*чашечек коленных*". Так с того, что "*зовется жизнию сидячей*", начинается внутренний диалог "Я-Ты-Она", в котором сливаются *детство, девочка, сестра и жизнь.*

Эти исходные драмы-ситуации впоследствии и составят основной фонд ситуативных МТР Пастернака. С ними связано детское "язычество" поэта, когда "краски" и "звуки" мира как бы образуют "*целые приходы*" *и "молятся неумолимым богам*" [4, 716]. "Язычество" Пастернака связано с так называемой "речегенностью" (Е.Фарыно) его мира. Эффект "речегенности" создается прежде всего зрительно-слуховой синестезией, однако в текстах поэта "звательными" оказываются и запахи и вкусовые ощущения. "Звательные" запахи войдут в его мир в форме "благоухания" растений, а символом "вкуса жизни"

www.rustang.ru

станут сказочные "мятные пряники". Ср. в "ДЛ" о снеге: *Он был бел, сиятелен и сладостен, как пряники в сказках.* Впоследствии же в "ВБ" поэт напишет о своем поколении: И *сказками метались мы на мятных пряниках подушек.*

Первые драмы-ситуации прежде всего связаны с **комнатой**, где основные действующие лица "**окна с занавесями**" (*гостиные с заплетающимся шепотом занавесей* ("Рлк"), соотносимые с "**с глазами души**" *(было в его душе такое плачущее окошко* ("Рлк")); "**зеркала**", создающие эффект отражения (ср. в стихах 1911—13 гг.: И *мимо непробудного трюмо Снега скользят и достигают детской*), "**лампы**" и "**свечи**", которые образуют диалог "**света**" и "**тени**" и во внешнем и во внутреннем мире, в комнате и за окном. Например, в "ДЛ": *Двигались тени по снегу, двигались рукава призрака, запахивающего шубу, двигался свет в занавешенном окне* [4, 83]. Так "*сад стал вплотную к окнам, и, запутавшись в кружевных гардинах, подступил к самому столу*" ("ДЛ"). Именно этот диалог "**света**" и "**тени**" впоследствии превратился в гамлетовскую "игру с тенью" (ср. "Брюсову" (1923)) и с "привиденьем", появляющимся в занавесках зимой и летом, в женском (*Ласка июля плескалась в тюле,* 1916) или мужском исполнении (*Кто этот <...> призрак и двойник? <...> Июль с грозой, июльский воздух Снял комнаты у нас внаем, 1956*).

При этом диалог с неодушевленными предметами приобретает форму "чтения", и Девочка и Реликвимини "читают" не только книги, но и весь окружающий мир. Комната, мир за окном становятся текстом, лампа — "повествовательной", свеча и ветер же "сплавляют" процесс чтения и писания текста (ср. в ранних набросках: *Как читать мне! Оплыли слова. Ах, откуда сквожу я, В плошках строк разбираю едва...).* Далее и сам мир по свойству отражения наделяется способностью к чтению и созданию текста (ср. в "Зеркале" "СМЖ" — *Там книгу читает Тень;* позднее в стихотворении "Я видел, чем Тифлис...": *Он был во весь отвес, Как книга с фронтисписом, на языке чудес Кистями слив исписан*). Так в мире Пастернака образуется концептуальный МТР "**писания-чтения**", снимающий противопоставления субъекта и объекта, одушевленного и неодушевленного, знакового и незнакового, Я — не-Я (см. [Юнггрен 1984, 1989]).

Как мы обнаруживаем в "Зеркале" "СМЖ", в сознании поэта оказываются синкретизированными внутренние и внешние источники света и отражения (*стекло — зеркало — глаз — свеча*), а с ним и процесс восприятия-творчества. Этот синкретизм получит завершение в "ДЖ" в виде "глазка", в котором "свеча горела на столе" (*Во льду оконного стекла на уровне свечи стал протаивать черный глазок*): "глазок" — "огонь свечи" показался Живаго проникающим на улицу "*почти с сознательностью взгляда*" [3, 82]. Далее в романе идут рассуждения о феномене человеческого зрения. Таким образом,

окно-стекло, зеркало, глаз и свеча (или *лампа* как источник света: ср. в "Спекторском" ("Спк"), где имя героя от лат. specto "наблюдать": И *не напрасно лампа с жаром пялит Глаза в окно и рвется со стола*) играют роль одновременно и ситуативных и концептуальных МТР. Именно при помощи этих МТР "прорезывается", как глаза лирического субъекта, внешний мир: *Но где ж тот дом, та дверь, то детство, где Однажды мир прорезывался, грезясь* ("Спк").

Далее "внешний мир" все более расширяется, и заполняется **Двором — Садом — Огородом — Лугом — Полем — Степью — Лесом.** Особенно знаменателен пастернаковский "сад". В раннем письме Пастернака 1912 г. узнаем, что все душевно близкое понимается им как "переход по одному нескончаемому собственному саду, примыкающему к твоей комнате" [5, 28]. Поэтому "сад" преображает все вещи и одухотворяет их: *Но по садам тягучий материал Преображался, породнясь с листвою, И одухотворялся и терял, Все, что на гулкой мостовой усвоил* ("Спк"). Сам "сад" на протяжении жизни меняет свой облик: "Плачущий сад", он же "*ужасный говорящий сад*" "СМЖ", "Нескучный сад" вакханалий "изнанки души" поэта в "ТВ", "Гефсиманский сад" "СЮЖ" (*Простор вселенной был необитаем, И только сад был местом для житья*), райский сад книги "КР" ("После грозы"). "Сад" после "второго рождения" учит поэта смотреть на все "сверху вниз": И *высясь пирамидой, Смотрели сверху вниз Сады горы Давида* ("Путевые записки", 1936). "Сад" одухотворяет "водой" дождь (ср. "*и дух божий носился над водою*" (Быт. 1, 2). Пространство "сада" и "водное" пространство сливаются (*И сад слепит, как плес*), ветвь намокает воробышком, дождь появляется на глазах в виде слез: *Обрызганный, закапанный Мильоном синих слез.* "Слезы" же с детства сопровождают музыкальные переживания поэта (мелодия Скрябина "вступают" для него так, "как тотчас же начинают течь у вас слезы" [4, 308]), поэтому в "слепящем саде" и возникает вопрос *Не время ль птицам петь?* "**Вода**", следовательно, оказывается в вершине еще одного ситуативно-концептуального МТР, сущность которого состоит в естественном отражении "Божьего мира" и порождении прямого диалога Творца и мира.

У Пастернака "вода", "водяной знак" (см. [Франк 1990]) осмысляются в двух ипостасях: как "живая вода" и как "вода мертвая" — снег и лед. Снег символизирует замирание жизни, вода — ее цветение. При помощи "живой воды", как в сказке, оживает весь растительный мир, сливаются цветы и птицы, звук и цвет, и хотят рассказать о своей красоте: *Он [сад] ожил ночью нынешней, забормотал, запах.* "Бег" воды дает жизни язык, омытые водой растения становятся лекарственными (ср. в "Рлк": *...желтая антисептическая ромашка, темно-лиловые колокольчики, лопающиеся <...> разбежавшимися ручьями журчащих цветений*).

Вторая стихия, оживляющая и связывающая воедино мир,— движущийся воздух — ветер, порождающий и разносящий все звуки мира и "колышащий насквозь" лирического субъекта (*его как занавеску продувало и колыхало дальней, милой нежностью* [4, 734]). Ветер вместе с каплями дождя создает в "окне", "глазу", "зеркале" "*косые картины, летящие ливмя*" ("ТВ"), а ветер вместе со снегом создает круговращение в мире детства. Идея "вращения" в сознании Реликвимини и Девочки прежде всего связывается с "рукоделием", разматыванием и заматыванием нитей, затем с "циферблатом" с вращающимися стрелками. Также рождается зрительно-слуховая аналогия "вращение-бормотание", "вращение-мотки мыслей", и в шуме вращения происходит познание и самопознание. Так, Девочка никак не может определить, что происходит на том берегу: "*Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, <...> У того не было названия и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным, и не было бредом, как то, что бормотало и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветряные тени на рыжие бревна галереи*" [4, 35]. Именно в эту ночь Жена узнает, что *это, то* называется *Мотивилиха* (мотовило — 'снаряд для размотки мотов, пряжи в клубки'), и услышанное имя "*имело еще полное, по-детски успокоительное значение*" [4, 36]. "Мотки" в обнаженном виде встречаем в "Рлк": там они, с одной стороны, связываются с "*бездомными маятниками у часовщика*", с другой,— образуют "*тутовые мотки по всему горизонту*" в виде "*пронизанного затмениями и снегами неба*".

Оба этих детских впечатления образуют разные направления "вращения" мысли поэта. "Мотки" снега прежде всего связываются с метелью, которая в ранней редакции "Зимы" "НП" превращается в *Вкруг себя перевитую зиму.* Этот образ-видение обращает нас к "ракушке", которая по слуху (*Полношумны раздумия в свитке*) и "шуму в ушах" связывает волнообразное, круговое движение зимней стихии с морем, образуя круговорот времен года, "Мертвая вода" превращается в "живую": "*Значит — в море волнуется?" В повесть, Завивающуюся жгутом...*". Далее в мире Пастернака "метель" осознается как скрепляющий повесть или роман стихийный лейтмотив, по аналогии с "метелью" Блока и Белого, создающий музыкальное начало мира (в "ОГ" Пастернак пишет, что именно Блок и Белый научили его синкретизировать словесное творчество с музыкальным); в этой "метели" появляется и пастернаковский белый "всадник на коне", чей голос, "*в единоборстве С метелью, лютейшей из лютен, <...> на черствой Узде выплывает из мути* ("Раскованный голос"). Интересно, что и в ранних и поздних стихах и прозе Пастернака "метель" всегда получает иконическое воплощение в структуре текста (ср., например, анализ "Метели" "ПБ" в работе [Смирнов 1973]),

точно так же, как и мотив зарождения звука. "Дугообразность" и метели и звука в ранней прозе поэта обнаруживается даже в фамилии героя: Сугробский часами слушает, приложив к уху, шум раковины, в то время как "*заведенным воплем дует морозная поздняя улица*" [Е.В.Пастернак 1976, 50], но при этом сама раковина оказывается "*глубиною в завязь цветка*" [4, 760].

Вращательные движения и "ветряные тени" "ДЛ" нашли стихотворное воплощение в "Мельницах" "ПБ". "Мельницы" у Пастернака, во-первых, фиксируют круговорот природных и исторических циклов (в древности они были символом солярного круга), во-вторых, круговращение растущего сознания и "бормотания". Мы уже писали, что "мельницы" приводятся в движение водой и ветром. Именно их природное вращение позволяет поэту осуществить в своем мире плавный переход от верха к низу, от света к тени, от живого к неживому, от объекта к субъекту, от внешнего к внутреннему, от крупного к мелкому, от начала к концу и наоборот. Именно "мельница" у Пастернака порождает "дроби ассоциаций" (Р.Якобсон) или "кванты смысла" (см. раздел "Зеркало и Мельница"), которые преломляются в "зеркале". Недаром в ранних стихотворных текстах "глаз" соединен у поэта с "зерном": ср. *Карий [гнедой] зрачок [мальчик] зерна [снегу]* [Е.В.Пастернак 1969, 172]. В первом варианте стихотворения "Мельницы" также наделены отражательной способностью (*Им ветер был роздан, А нового нет, Они же, как звезды, Заимствуют свет у света*), в них также есть внутренний источник тепла и света (*Неизвестные зарева, как элеваторы, Преисполняют их теплом*), они уподоблены глазам (*Вплотную, саженные, к саженным глазам* в I варианте), отражающим природу в вечном "шевелении" (*И, вращая белками, пылят облака*), их звук ассоциируется с "шепотом губ" (*Как губы — шепчут*). Однако в "мельницах" обнаруживаются и другие, отличные от "глаза-зеркала", признаки. Прежде всего это соотносимая с "движением мысли" идея "круговращения", результатом которого и становится "измельчение". Во внешнем мире этому вызываемому ветром и светом "крутящемуся измельчению" соответствуют "*звезд, Как сизых свечек шевеленье*" и *снежная буря* (по аналогии мука/снег), которая собственно и вызывает движение мельничных теней: *...и буря, <...> Вбегает и видит, как тополь, зажмурясь, Нашествием снега слепит небосклон,— Тогда просыпаются мельничные тени. Их мысли ворочаются, как жернова.* Сами "мельницы", благодаря преобразованию природной энергии (буря "вбегает" в мельницы, как "ветка-девочка" в трюмо), приобретают в I варианте стихотворения "голову" и "крылья" (*И веянье крыльев у надкрыльев Жуков и головокруженье голов*), во втором — превращаются в *степей паруса*, и оба превращения связаны с идеей движения, вызываемого "ветром".

По внутреннему свойству отражения внешней энергии и способности порождать тексты "мельницы" и "зеркало" попадают в единый круг преобразований "живой энергии": *Глаз* <—> *Зеркало* <—> *Свеча* <—> *Душа* <—> *Источник тепла* <—> *Мельницы* <—> *Ветер* <—> *Свет* <—> *Глаз*.... Эта из связанность отражена в "Душе 2": *Все виденное здесь, Перемолов, как мельница, Ты превратила в смесь.* При этом "мельница" и "зеркало", являясь "рукодельными" орудиями познания (отражения, преломления мысли) естественного мира, по внутренним свойствам сопрягаются с природными сущностями (*свет, вода, ветер, живые существа*) и образуют с ними единую концептуально-композиционную связку метатропов. Благодаря им природные сущности претворяются в слово, обретают язык. Мотив "измельчения", дробления ассоциаций для последующего их "склеивания" видит Ю.Н.Тынянов [1977, 161] в "ДЛ": "Все дано под микроскопом переходного возраста, <...> разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающих вещи живыми абстракциями <...>. Вещь должна была раздробиться на тысячи осколков и снова склеиться, чтобы стать новой вещью в литературе". Но благодаря "воде-слезам" у Пастернака любая вещь "ломается" только в "призме" и тут же связывается ветром: И *только ветру связать, Что ломится в жизнь и ломается в призме И радо играть в слезах.* А далее, при помощи "стекла" и подобно "мельницам-жукам", живая жизнь оказывается на "циферблате": *Текли лучи. Текли жуки с отливом, Стекло стрекоз сновало по щекам. Был полон лес мерцаньем кропотливым, Как под щипцами у часовщика* ("В лесу").

Говоря о "мельнице" и "зеркале", нельзя не упомянуть и об "**игре**" как важном коцептуально-композиционном МТР Пастернака. "Игра", наряду со "всеобщей одушевленностью", превращает ситуации-картины в "живые". Драматическое при этом синкретизировано с детской игрой, в которой участвуют "свет" и "тень", "звук" и "тишина" и все объекты внешнего мира, которым постепенно даются имена. И этот синкретизм удваивается языковой игрой самого автора, вступающего в диалог со своим детским сознанием. Ср. в "ДЛ": *Это было похоже на бред, но у этого бреда было свое название, известное и Жене: шла игра* [4, 35].

В "Зиме" "НП" эта игра приобретает вид святочной игры, которая открывает путь к еще одному ситуативно-концептуально-композиционному МТР — "**зимним праздникам**". Прежде всего это **Рождество**, которое соединено в детском сознании с **Городом**, формирующим вокруг себя еще один ситуативный МТР. Рождество в мире Пастернака образует целый пучок расходящихся линий памяти. Во внешнем пространстве Рождество всего связано с ветром и метелью (ср. "Метель"), с круговращением времени вокруг рождества (*Дни идут, Рождество на исходе. Сколько отдано елкам!*), символом которого является **Рождественская ель** (*Там детство рождественской*

елью топорщится), и это круговое движение заложено в "вальсе" еще с первых стихов (*О как отдастся первой гирляндой Свечам и вальсу россыпь синих бус*). "Вальс" затем слышится и в "Вальсе со слезой" и "Вальсе с чертовщиной", его же мы слышим и в романе "ДЖ" на "Елке у Свентицких", где пары кружатся по залу (*Внутри круга бешено вертелись танцующие. Их кружил, соединял в пары и вытягивал цепью <...> лицеист Кока Корнаков. Он дирижировал танцами <...> и в голове первого тура вел свою даму á trois temps, á deux temps, все замедляя и суживая разбег до еле заметного переступания на одном месте...* [3, 83]). В этом "вальсе" вписан рисунок общего движения в мире Пастернака (ранее он встречается в "Заместительнице" "СМЖ" в части "*Так сел бы вихрь, чтоб на пари...*"), а также спектр размеров его стиха: ведь именно в эту ночь у Живаго рождаются строки *Свеча горела на столе, Свеча горела.*

Во внешнем мире круговращенье *Рождества* связывается с *метелью и снегом*, которые становятся персонифицированными стихиями памяти: ср. *Снег припоминает мельком, мельком* ("ТВ"). Нити памяти соединяют Рождество с Блоком, с его "вторым крещением" в снеге и ветре. Блок покажется Живаго "*явлением Рождества во всех областях русской жизни <...> под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века*" [3, 82]. В связи с Блоком зарождается и параллель *Поэт — Иисус — Рождественская звезда,* которая основана не только на музыкальных ассоциациях, но и на "памяти зрения" иконописи и картин религиозного содержания [Bodin 1976, 74]. Интересно, что в романе размышления молодого Живаго об особенностях человеческого зрения органично переходят в мечту написать статью о Блоке. Затем он решает, что "*никакой статьи о Блоке на надо, а просто надо написать русское поклонение волхвов, как у голландцев, с морозом, волками и темным еловым лесом*" [3, 82]. И он пишет "Рождественскую звезду", с которой связаны *Все елки на свете, все сны детворы,* и "Зимнюю ночь", где *Мело, мело, По всей земле.* В библейских стихах Живаго *РОЖДЕСТВО* связано паронимической аттракцией с двумя словами — *ДЕТСТВО* и *ВСТАВАЛ*, эти же слова открывают и первые строки первых стихотворений поэта книги "НП": ср. *Сегодня с первым светом встанут Детьми уснувшие вчера....*

Анализ показал, что "ель" в мире Пастернака чаще всего упоминаемое дерево (49), она и символ "мирового дерева" и, как и мельница, оси вращения. Ель, как и сосна, у поэта прежде всего связана с литургией. Наряд же "ели" на рождественских праздниках по цвету (синее, золотое, зеленое) подобен в описаниях Пастернака богородичным иконам эпохи Возрождения [Юнггрен 1984, 107]. Это сближает "ель" как с идеей "возрождения", так и с образом Богородицы, а через Богородицу с женским архетипическим началом женщины-роженицы и

"Вечной женственности". Поэтому женское начало в Рождественской ели связано с Вечностью: *Надо, чтоб елкою святочной Вечность средь комнаты встала* ("Зимние праздники"). "Зимние праздники" открывают круг *Рождество —> Жизнь —> Смерть —> Воскресение*, который получает отражение в природных цикла времен года, и чтобы "до воскресенья дорасти" надо пройти все круги *Жизни и Смерти*. Идея "роста" и "воскресения" у Пастернака также связаны с рождественской елью: *Ей небывалая участь готовится: В золоте яблок, как к небу пророк, Огненной гостьей взмыть в потолок.* Так в образе рождественской ели с детства в сознании поэта соединены *Бог, Жизнь и Женщина* (ср. в "ДЖ" [3, 408]: *Равенство Бога и жизни, Бога и личности, Бога и женщины*), а женщина у поэта, как мы уже знаем, связана с *белым светом* и *воскресением*. В романе "ДЖ" Живаго получает "в дар из рук творца *эту богом созданную прелесть*" [3, 302] — Лару. Эта "белая прелесть", подкатывающая навстречу, "*как первая волна моря*" в "ДЖ", как и в "Зиме" "НП", связана с всадником "на белом коне" (*Юрий Андреевич <...> обнял коня за шею, зарыл лицо в его гриве* [3, 302]). Память об этих "скрещениях" восходит к Откровению, где появляется не только "белая волна" и "шум вод многих", но и "конь белый, а на нем всадник, <...> Имя ему "Слово Божие" (Откр. 6.2; 19.14)[3]. Белый, так же, как "ель" — самый частый цвет у Пастернака. *Зима-Женщина*, заглядывая в *дом из сада*, шепчет поэту "Спеши!" *губами, белыми от стужи*, и падает на землю *белой женщиной мертвой из гипса*. К ней обращены, как к спящей царевне в *белом мертвом царстве*, слова: "*Благодарствуй, Ты больше, чем просят, даешь*" ("Иней"). С ней связаны и представления об *обманчивости порядка творенья*, как *сказки с хорошим концом*.

Этой "царевной", "княжной" в "Сказке" "СЮЖ" выступает Лара, синкретизирующая в себе и Деву, и Деву Марию и Магдалину. Если мы теперь посмотрим на последовательность стихотворений в цикле "СЮЖ": "Сказка" (бой св. Георгия за Деву) —> "Август" (смерть, Преображение) —> "Зимняя ночь" (*Мело, мело по всей земле <...> Свеча горела на столе*) —> "Разлука" (*В ушах с утра какой-то шум. Он в памяти иль грезит? И почему ему на ум Все мысль о море лезет? Когда сквозь иней на окне...*) —> "Свидание" (*За дверью ты стоишь...*) —> "Рождественская звезда" (*Морозная ночь походила на сказку <...> с порога на Деву, Как гостья, смотрела звезда Рождества*) —> "Рассвет" (*Ты значил все в моей судьбе...*),— то увидим, что все они образуют обозначенный нами круг (всадник, смерть, преображение, метель, свеча, шум моря, окно, дверь, зима, сказка, Рождество, Дева, Ты-Бог), связанный триединством *Я <—> Бог <—> Женщина* во всех "преображениях" рождения, жизни, любви и смерти, и звезда Рождественской ели оказывается Рождественской звездой.

Что касается самого Города, то он таит для поэта не меньше сказочности, чем Сад, и через звезды так же раскрывает свой "*городской гороскоп*". Для Пастернака город — это прежде всего Москва, место, где он вырос и где "растут" герои романа "ДЖ". Именно на гербе Москвы "написан" св. Георгий — лесной бог поэта, связывающий воедино *город — пригород — природу*. Этот "город" часто дан у Пастернака с точки зрения лирического субъекта, приближающегося к нему сверху, с "птичьего полета": ср. "Город" (1916), "Пространство" (1927), "Ночь" (1956). Поэтому неслучайно *Вокзал* у поэта связан с "*Воздушными путями*" *и "Высокой болезнью"*, которые и составляют поэтическое творчество. В ранней редакции "Вокзала" (1913) он даже сравнивается с "бабочкой", символом "души", а поезд с ангелом: *И в пепле, как mortum caput, Ширяет крылами вокзал <...>. О,кто же тогда, как не ангел, Покинувший землю экспресс?* В прозе о Реликвимини раскрываются истоки "воздушных путей", ведущих к "вокзалу": *Но душа покинула вокзал для того, чтобы ее остановили в пути <...>. Реликвимини сидел у окна. Ширь нового весеннего воздуха вела к недалекому вокзалу. По этому простому душистому пути, не касаясь земли, доносило раскаты прибывающих поездов* [4, 735].

В мире Пастернака, следовательно, "**вокзал**" имеет особую значимость. Пытаясь построить модель мира Пастернака из звуковых мотивов, Б.Арутюнова [1989] констатирует, что мир поэта разделен в звуковом отношении на мир природы, мир культуры (неприроды, города), образуя при этом оппозицию гармония/дисгармония. Эта оппозиция снимается через "пригород" и "поезд", с которыми ассоциируется поэзия: *Поэзия, я буду клясться Тобой и кончу, прохрипев: <...> Ты — лето с местом в третьем классе, Ты — пригород, а не припев. <...> И в рельсовом витье двояся,— Предместье, а не перепев — Ползут [тучи] с вокзалов восвояси Не с песней, а оторопев.* Именно поэтому "вокзал" у Пастернака не обозначивает границ двух миров, а нейтрализует ее. К миру "природы" и "поэзии" поэт окончательно возвратится по окончании поэм после книги "Второе рождение" циклом стихов с "говорящим" названием "На ранних поездах". Здесь словосочетание "ранние поезда" имеет расщепленную референцию: оно соотносится как с "утренними поездами", возвращающими поэта на "рассвете" из Переделкина в Москву, так и с ранней "поэзией" Пастернака, полной поэтической музыки. Москва встречает поэта, как в детстве, *Черемуховым свежим мылом И пряниками на меду.* В конце жизни в "поезде" книги "КР" к старому вокзалу уже будут подходить новоприбывших поезда.

Поезда, вокзал, переезды, стрелочник определяют судьбу лирических героев Пастернака, и в "СМЖ" для него поездов расписанье даже *грандиозней святого писанья. Вокзал* — один из первых "звательных падежей" поэта "начальной поры", его

"друг и указчик". Тема "пути" стоит и у самых истоков "сотворения мира" Девочки "ДЛ", а также определяет все взаимоотношения *Я-Ты* в "СМЖ", и даже *полдень мира — соперник* Пастернака — характеризуется им как *"вокзальный вор"*, следящих *"за вышиваньем ангела"* (в "СМЖ" *ангел* и *Елена* — Девочка, находятся в отношениях паронимии). В повести "ДЛ" путь в поезде для Жени и ее брата — целое событие, как и все наименования, связанные с железной дорогой: *депо, паровозы, запасные пути, беспересадочные, начальник станции,* а слово *класс* даже кажется "на языке" детей *кисло-сладким на вкус.* Путь же из Европы в Азию через горы, покрытые деревьями и кустами орешника, кажется Девочке *морем, миром.* "Громкое имя" этого рождающегося мира мы узнаем в стихотворении "Урал впервые" книги "ПБ". Затем в романе "ДЖ" путь из Европы в Азию проделает сам Живаго, его же возвращение назад в Москву окажется для него роковым.

В "ОГ" Пастернак описывает, как в молодости он мчится на поезде в Марбург *"на всем лету"*, и города Германии разворачиваются перед ним на карте. Эти города *"вовлекались в круговорот"* связанных с ними *"стародавних подробностей", "как звездные спутники и кольца"* [4, 170]. *"Иногда горизонт расширялся, как в "Страшной мести"* (ср. "Распад" и "Степь" "СМЖ"), *и, дымясь сразу в несколько орбит, земля в городах и замках начинала волновать, как ночное небо"* [4, 171]. Таким образом, концепт "пути", получающий прежде всего воплощение в передвижении на поезде, сливает в себе *Город* и *Природу, Землю* и *Небо* так, что даже поезд касается деревьев (ср. затем в "ДЖ" [3, 157]: *Они росли, <...> спокойно протягивая к крышам вагонов развесистые ветки с пыльной от железнодорожной толкотни и густой, как ночь, листвой, мелко усыпанной восковыми звездочками мерцающих соцветий*) и через "окно" поезда, *"как телеграмма, поданная в дороге, всплывало <...> знакомое, точно к Юрию Андреевичу адресованное благоухание"* [3, 156]. Это "благоухание", приносящее "благую весть", *"приходило с высоты для цветов в полях и на клумбах"*, и соединяло *звезды и соцветия.* Деревья же, встающие на пути Пастернака и определяющие этот путь,— прежде всего *липы.* В "СМЖ" в *"природе лип"* было жечь, или после дождя превращать путь в *"смытый мглою липовой Садовый Сен-Готард"*; в поэме "Лейтенант Шмидт" ("ЛШ", 1926—1927) этот *"дождик, первенец творенья", Каждым всхлипом он прилип К разрывным побегам лип,* в "ДЖ" липы приносят "благоухание", а в книге "КР" "липовая аллея" показывает светлый *"выход вдалеке"*.

Так поезд связан с круговращением земли и неба, рождений и смертей. В сцене смерти Живаго эта связь обнажается: Живаго в последние минуты вспоминаются *"школьные задачи на исчисление срока и порядка пущенных в разные часы и с*

разной скоростью поездов" [3, 483]. Эти воспоминания переходят в размышления о "*развивающихся рядом существованиях*" и "*судьбах*". Ритм поезда ранее связывается Живаго с ритмом современного города, который так же, как колеса, "*дыша цветением туч и бульваров, вертится <...> и кружит голову*" [3, 482]. Эти ассоциации связаны с Москвой, а само движение поезда сопрягается у Живаго с синтаксическими конструкциями перечисления у символистов, Блока, Верхарна и Уитмана, которые "*прогоняют <...> ряды образов по своим строчкам*" и создают "*живой язык урбанизма*" (ср. у самого поэта в "СМЖ": *Можно ль тоску размозжить Об мостовые кессоны? Где с железа ночь согнал Каплей копленный сигнал, И колеблет всхлипы звезд В апокалипсисе* **мост, Переплет, цепной обвал Балок, ребер, рельс и шпал**).

Так постепенно раскрывается, почему "*поездов расписанье*" кажется поэту "*грандиозней святого писанья*", которое "*камышинской веткой читаешь в купе*". Ведь если мы откроем Евангелие, то прочтем, что Иисус изъясняет Писание "на дороге": И *они сказали друг другу не горело ли в нас сердце наше, когда Он говорил на дороге и когда Он изъяснял нам писание* (Лук. 24, 32). И это "изъяснение" в "СМЖ" происходит *Тем часом, как сердце, плеща по площадкам, Вагонными дверцами сыплет в степи.* Ибо Он говорит: "*я отворил пред тобой дверь, и никто не может затворить ее*" (Откр. 3, 8).

Развертывание функции "лирического субъекта" как формирование системы противопоставлений "свой-чужой". Темы и вариации.

В работе [Фатеева 1995 а][2] приведена схема метатропов, которая представляется в виде круга: ситуативные МТР <—> концептуальные МТР <—> композиционные МТР <—> операциональные МТР <—> ... . Все МТР находятся в зависимости от "Я" лирического субъекта, расположенного в центре этого круга. Согласно данной схеме, первое детское познание мира при помощи языка идет с двух полюсов — ситуативных МТР, связанных с личными воспоминаниями, и операциональных МТР, которые из памяти "чужих слов" превращаются в память "своих слов". Происходит процесс семантизации — переконцептуализации мира, в ходе которого осуществляется "интимная референция" и переименование всех явлений, сущностей и предметов действительности. Так, "*душа*" именуется сначала *утопленницей, грушей, птенчиком-щеглом, листом, приросшей песнью,* а "*жизнь*" в облике *Девочки — Ты-веткой, "в ветре... пробующем, Не время ль птицам петь".* Лирический субъект-Я становится "*плачущим садом*", "*зеркалом*" "*лодкой-душой*" в водной стихии (*Лодка колотится в сонной груди).*

Переименование закрепляет круг зависимостей Я <—> ситуативные МТР (например, "сада", одновременно реального и мифологического) <—> концептуальные МТР (например, "зеркала-отражения") <—> Я и Я <—> операциональные МТР ("Зеркало" = "Я сам" = "Плачущий сад") <—> концептуальные МТР (синкретизм "глаз-слеза-зеркало-свеча-ветер") <—> Я. С другой стороны, каждая деталь мира приобретает свою собственную композиционную функцию в сочетании с другими элементами мира (ср. появление "крылатых мельниц" в разделе "Попытка душу разлучить" "СМЖ"). Образуется круг зависимостей Я <—> ситуативные МТР ("село рыбачье"; ср. ранее в "Мельницах": *Стучат колеса на селе*) <—> композиционные МТР (*"душа-душна" + "мельница с лишними крыльями")* <—> операциональные МТР (*Чей шепот реял на брезгу? О,мой ли? Нет, душою твой, Он улетучивался с губ...;* ср. В "Мельницах" — *Как губы,— шепчут...*) <—> концептуальные МТР ("душа" — "мельница" — "ветер", скрещивающиеся в одной точке картины мира) <—> Я. Возникают не только личностные "элементы речи, но и композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления" [Виноградов 1980, 91].

Порождается "личная мифология автора", возникает "самый первоначальный союз слов и вещей и их сочетаний, раз и навсегда складываются основные темы существования " [Барт 1983, 310]. Эти вербальные темы порождаются функцией "лирического субъекта", при развертывании которой и устанавливаются отношения "Я" с "миром" (см. [Фатеева 1993]), формируется круг интимных референтов и адресатов. Отношения "Я" с "миром" первоначально складываются в виде вопросов, обращенных к миру, и в процессе творчества автор постепенно находит на них ответы в виде системы отношений "Я <-> Бог" (*Я молил тебя: членораздельно Повтори творящие слова*), "Я <-> Любовь" (*Любимая — жуть! Когда любит поэт, Влюбляется бог неприкаянный*), "Я <-> Душа" (*Узнаешь ли гнездо свое, птенчик? О мой лист, ты пугливей щегла! Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый? О не бойся, приросшая песнь!* ("Определение души")), "Я <-> Свет <-> Тень <-> Мой двойник" (*Я — жизнь земли, ее зенит, Что сам бросаю тень* ("НП")), и, логично, в "СМЖ" "двойником-соперником" Я становится "*полдень мира*") и т.д. Все творчество осознается как ответ миру и "высшим силам земли и неба", которым поэт поклонялся как "своим великим предшественникам" [3, 89].

Как мы видим, эта система генерируется наложением разных системных соотношений, образует неодномерные зависимости, пучки соответствий. Фактически, эти "пучки связей" проводятся через разные ситуации жизни (ср. прием выразительности "проведение через разное" А.К.Жолковского) и дополняются все новыми функционально-композиционными соответствиями. И действительно, "книга", которую читает Тень в "саду"

стихотворения "Зеркало" "СМЖ", превращается в "книгу" садов горы Давида, которую читает "ночь" в "Путевых записках" (*И видел ночь: чтеца за старым фолиантом*), а затем в "книгу жизни" в "Гефсиманском саду" (*Но книга жизни подошла к странице, которая дороже всех святынь*) — так "книга жизни" постепенно уподобляется на жизненном "пути" "Святому писанию". Наступает момент, когда необходимо упорядочить стихийно возникающие личностные семантические комплексы в системе "прошлое-будущее" "верх-низ", "жизнь-смерть", "звук-тишина" и т.д. Тогда и создаются пары текстов, организованные как "текст-метатекст", в которых делается попытка гармонизации мира: процесс семантизации уравновешивается процессом семиотизации, или означиванием выделенных сфер действительности и выработкой своих правил "поэтической игры". Так, в эссе "Несколько положений" (1919, 1922) расшифровывается понимание "книги", которую читает Тень, но в этой расшифровке заложен и потенциал дальнейшего развития "книги жизни" и ее "роста": "*Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается Бог весть где, и растет, <...> и вдруг, в самый темный, ошеломительный миг, заговаривает всеми вершинами сразу*" [3, 368]. Означивание в лирике имеет у поэта свои особые маркеры в виде вопросительных и восклицательных знаков, обращений, заглавий, личных имен (см. [Фатеева 1994 б]), перечислительных цепочек, цветовых эпитетов (*ср. Разрывая кусты на себе, как силок, Маргаритиных стиснутых губ лиловей, Горячей, чем глазной Маргаритин белок, Бился, щелкал, царил и сиял соловей*), "определителей" растительного и животного мира, названий музыкальных и живописных инструментов (*Лес стянут по горлу петлею пернатых Гортаней, как буйвол арканом, И стонет в сетях, как стенает в сонатах Стальной гладиатор органа*), которые "озвучивают" и "пишут" эту "книгу".

Книга стихов "СМЖ" и повесть "ДЛ" в цепочке "текст-метатекст" замыкают первый круг гармонизации диалогом "детское сознание — взрослое сознание" в содержательной сфере и диалогом "свой — чужой" в операциональной. Логично предположить, что следующий этап развития идиостиля — формирование системы "свой-чужой" в содержательной сфере при помощи уже своей операциональной системы. Диалогизация "свой-чужой" помогает определить свое "начало" в литературе и жизни и наметить путь своего дальнейшего развития по законам притяжения и отталкивания от "других".

Прежде чем говорить о противопоставлениях "своего" мира "чужому" в системе молодого Пастернака, нарисуем ту первоначальную сотворенную "картину мира", которая будет расти сначала "в ширину", затем "вверх", не меняясь в своем ядре. Центральной пропорцией этого мира будет следующая: **Божий мир: Исторический мир / Свой: Чужой**. Эту пропорцию в

течение всей жизни Пастернак будет стремиться разрешить, избегая поляризации, путем "втягивания" истории в "свой" круг [Материалы, 420]: "отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг; в интимизации,— когда-то мира и теперь истории". Мы показали, что уж в исходной системе поляризация *Сад/Лес* <—> *Город* снимается, и в центре городской жизни оказываются природные объекты: *дерево, ракушка,* белая волна *снега и музыки.* И в "*городе*" и в "*саду*" одни и те же "*зеркала*", "*глазки*" "*свечи*", предсказывающие, каким будет мир поэта.

Какой же он, "Божий мир" Пастернака и каким "историческим лицом" поэт входит в мир "лесин"? Систему связей этого мира и его "круговращения" можно показать только в виде рисунка-схемы, где будут обозначены круги, радиусы и дуги. Эти дуги и радиусы намечают "преображения" в мире Пастернака, энергию которым дает то, что находится в центре круга. Вся картина целиком показывает особенности разворачивания этого мира в пространстве и времени. Изображение "картины мира" в виде "дерева" или "мельницы" (или "детской карусели"), с "корнями" и "источниками" в земле и "кроной", уходящей в небо, получилось само собой при попытке соединить все взаимозависимости мира поэта.

Определяя положение своего мира по отношению к небу (а первый вопрос Пастернака-лирика: *Но разве мы не в том же небе?* ("Я рос. Меня, как Ганимеда...")), и на протяжении всех кругов поэта нам приходится идентифицировать, в том же или не в том же "небе" оказывается "растущий" и "выросший" творец), он строит свою модель вселенной наподобие Платоновской. Интересно, что диалоги Лары и Живаго в романе представлены именно как Платоновы диалоги [3, 390], и Лара своей "лебедино-белой"[4] прелестью и "влажно дышащим горловым шепотом своих вопросов и ответов" (ср. "голос с неба, как шум вод многих" Откровения) возвращает Живаго к жизни после "болезни". Эта же "болезнь" в книге "ВР" названа *пиром Платона во время чумы.* Именно Лара, инициируя "второе рождение" поэта, возвращает Живаго к исходному состоянию "Начальной поры".

В мире же Платона Творец поместил душу космоса в центре тела, откуда распространил ее по всему протяжению и облек ею тело извне (ср. в "СМЖ": *Мирозданье — лишь страсти разряды, Человеческим сердцем накопленной*). Так он создал небо, кругообразное и вращающееся, одно-единственное, но благодаря своему совершенству способное пребывать в общении с самим собою, не нуждающееся ни в ком другом и довольствующееся познанием самого себя (Платон "Тимей"). Пастернак в своем мире не снимает всех мыслимых для живого существа других направлений движения, как это делает Платон, отдавая предпочтение кругообразному. Но из всех шести направлений

движения поэт выбирает как основные еще направления *вверх* и *вперед — рост* и *бег*, что при кругообразном движении создает центробежность самой идеи "бега". Само же движение пастернаковской модели мира, изображенной на схеме 1, происходит так, при вращении "крона" растет вверх и расширяется, подобно "карусели" (ср. *Парусину тянет вширь*), а затем опускается перед новым "вознесением". Эти круги-повороты совпадают со сменой времен года и земледельческими циклами (ср. в "СМЖ": *Не ход часов, но звон цепов*), с календарной обрядностью, прежде всего христианской, но уходящей корнями в язычество. И каждый круг не только "вспоминает" предшествующий, но и воспроизводит его на новой стадии развития. Поэтому и сама "история" у Пастернака как бы уподобляется "священной истории" Ветхого и Нового заветов (ср. во "ВР": *Пускай пожизненность задачи, Врастающей в заветы дней,* где слово *заветы* имеет расщепленную референцию "вечного" и "мимолетного"), и в ней обнаруживаются непреходящие явления (у поэта они передаются наречием *опять*), как бы живущие вечно и повторяющиеся не только в круговороте праздников, но и всех дней недели. Эти явления связаны с той или иной памятью о священных событиях, с ними связаны и периоды "света" и "тени", "ночи" и "дня" (ср. "Рассвет" "СЮЖ": *Всю ночь читал я твой завет, И как от обморока ожил*), а также "зимы-весны-лета-осени", "посева" и "умолота" (ср. *всей жизни умолот* в "Мельницах"). "Я очень люблю свое детство,— говорил поэт [Мир Пастернака, 58],— Благодарен родителям. Но в жизни есть сезоны, как времена года".

"Заветами" "ограждается" Пастернак от "исторического мира" и от "города" (ср. в стихотворении "Бальзак" (1927), в котором очевидна самоасимиляция поэта: *Когда, когда ж <...> он оградится от забот шестой главою от Матфея?*), и только в библейских стихах Живаго "*Сады выходят из оград*". Именно в стихотворении "На Страстной" "СЮЖ" наиболее наглядно показано, как Пастернак ощущает пространство и время: ведь с детства для него "факты жизни — полные обряды". Здесь звучит ответ на вопрос "СМЖ", обращенный через форточку к детворе: "*Какое, милые, у нас Тысячелетье на дворе*?" ("Про эти стихи"), и пространство сливается со временем, ср.: *Такая рань на свете, Что площадь вечностью легла От перекрестка до угла, И до рассвета и тепла Еще тысячелетье. <...> И со Страстного четверга Вплоть до Страстной субботы Вода буравит берега и вьет водовороты. <...> И шествие обходит двор по краю тротуара, И вносит с улицы в притвор Весну, весенний разговор...* ("На Страстной"). Время, следовательно, у поэта, как и в литургической литературе, с одной стороны, вечно, с другой,— на каждом новом круге переживается заново вместе со всеми природными силами (ср. *Это поистине новое чудо, Это, как прежде, снова весна* ("Опять весна")). Отсюда и "рост" и "течение жизни" у

поэта органичны, незаметны в каждый отдельный момент, так как слиты с пространством, но становятся видимыми в критических состояниях природы и мира — когда "колеблется земли уклад". Именно в критических точках идея "бега" и "роста" обнаруживается на поверхности текстов, в других же точках реет "*дух земли, Остановившей время*". Во время таких остановок "мельница" как исходный символ изображения солярного круга превращается в "циферблат", а часы — в "солнечные" (ср. "В лесу", "Единственные дни"). Сам же лирический субъект оказывается внутри "солнечного круга" и каждый "глаз" его уподобляется светилу: *Два черных солнца, бьющих из-под век*; в "СМЖ" аналогом "солнца" становится цветок — *подсолнечник*, поворачивающий голову за солнцем (*Иль подсолнечники в селах Гаснут — солнца — в пыль и ливень*?). "*Вéки*" же, как и у многих поэтов его времени, находятся в паронимической аттракции с "*векáми*" и уподоблены им семантически (*Как музыка: векá в слезах, А песнь не смеет плакать*).

Интересно и то, что роман и жизнь Живаго открываются "Вечной памятью", которую вместе с людьми, "по залаженному продолжают петь ноги, лошади, дуновения ветра" [3, 7]. Так лирический субъект входит в свою жизнь в зимней метели, когда хоронят Марию Живаго (имя которой соотнесено с именем матери Иисуса), и мальчик плачет на могильном холмике матери. Затем, в "Рождественской звезде" "СЮЖ" будет разворачиваться та же картина: *Стояла зима. Дул ветер из степи. И холодно было младенцу в вертепе На склоне холма.* Так рождался для жизни и мук сын Марии, так начинался очередной круг "Святого писания" Пастернака.

Сцена же похорон начинается с вопроса: "*Кого хоронят?" Им отвечали: "Живаго". "Вот оно что. Тогда понятно".— "Да не его. Ее".— "Все равно*". И в композиции романа сразу нейтрализуется оппозиция между женским и мужским началом Живаго в общем круговороте жизни-смерти. Здесь же, в самом начале романа, как считает Е.Фарыно [1990, 207], вписаны в структуру текста и основные начала и концы "заветного" мира Пастернака, вызываемые "Вечной памятью", ср. далее: "**Царствие небесное, ПОХОРОНЫ БОГАтые". <...> "ГОСПОДНЯ ЗЕМЛЯ и исполнение ея, вселенная и ВСИ ЖИВущие на ней"** [3, 7]. Эти строки затем коррелируют по "памяти слов" со стихотворением "На Страстной" самого Юрия Живаго: **Колеблется ЗЕМЛИ уклад: Они ХОРОНЯТ БОГА**. Так роман становится историей "сына Бога Живаго" (Мф. 16, 6). При этом у Пастернака, как и в древней мифологии, женское начало Жизни в круговороте "жизни-смерти" бессмертно и связано с Матерью-Землей, а понятие "воскресения" заменено метафорой родов и рождений. Ведь согласно древней мифологии, "рождая, женщина рождается. Ее лоно — земля, могила, сосуд, яма. Роды и рождение — более древняя метафора воскресения, хотя и означает то же, что и та" [Фрейденберг 1978, 78]. Неслучайно поэтому "рождение" Жива-

го как поэта также происходит в сцене похорон, но теперь уже матери Тони (ч. 3, гл. 15, 16), сама же Тоня также ассоциируется в романе с Богородицей (прежде всего, Боттичеллевской) и, как у каждой женщины, "ее Бог в ребенке" [3, 279]. Второй ребенок Живаго и Тони — это девочка, также названная Марией в память о матери Живаго. Ведь, как пишет В.Н.Топоров [1980, 164—173], женское начало, воплощенное в др.— греч. sophia, в русской традиции осмыслялось как тождество "Земля=Дева Мария=Премудрость Божья" (см. также [Фарыно 1990, 160]). Параллельно в романе строится еще одна композиционная мотивация, связанная с Софией: согласно русским духовным стихам об Егории Храбром, Егорий, или Св. Георгий, оказывается сыном царицы Софии Премудрой, царствующей "во граде Иерусалиме", "на святой Руси". Образ Юрия Живаго в романе как раз проецируется на Св. Юрия-Георгия. Так еще в одном измерении укрепляется композиционная проекция Живаго-Иисус — ведь, согласно тем же духовным стихам, Георгий терпит за веру заточение в подземной темнице в продолжении 30 лет, а затем чудесно выходит на свет и идет по русской земле для утверждения в ней христианства.

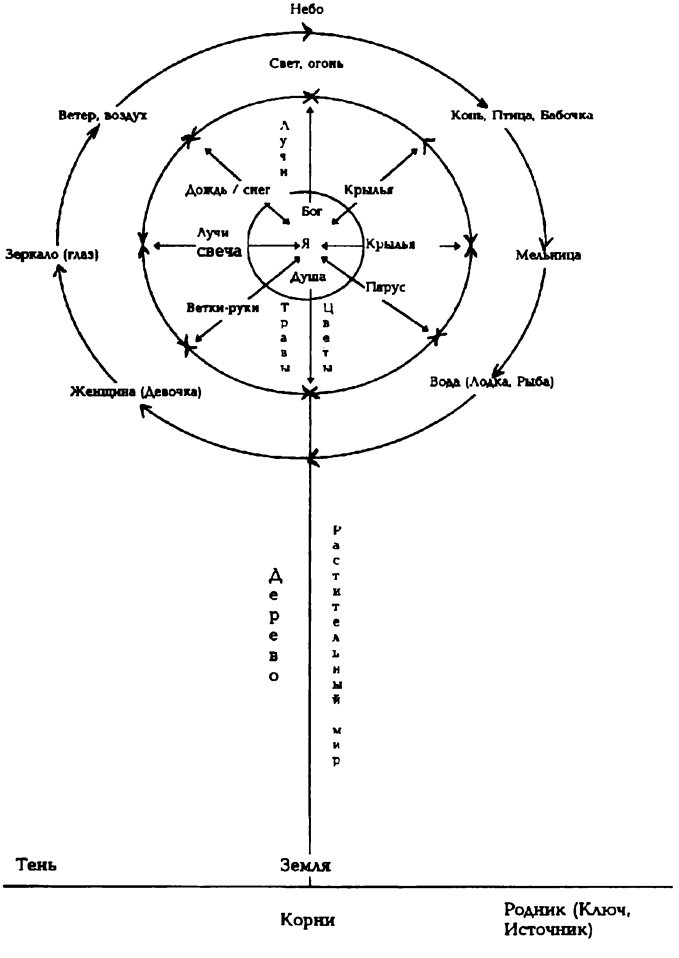
Что касается "кругов" жизни, то Пастернак насчитывает у Живаго перед его возвращением в Москву "*три недоработанных мельничных круга*" [3, 462]. **Первый круг** — круг детства и "*прежней налаженной жизни, в которой все до мельчайших подробностей овеяно поэзией*", **второй** составляет "*не свое, привычное старым подготовленное новое, а непроизвольное, <...> реально предписанное новое, внезапное, как потрясение*" [3, 160]. **Третий круг**, видимо, и есть постепенное возвращение "на круги своя", в "растущую" Москву "второго рождения". Причем, как мы показали в работе [Фатеева 1990], смерть Живаго в Москве 1929 г. хронологически прямо предшествует времени начала работы Пастернака над книгой "ВР", сама же идея "второго рождения" как оппозиция к идее "смерти поэта" формулируется в "ОГ", очерчивающей "круг" тем творчества, за который не стоит выходить поэту (*Единственный, с кем можно быть вполне собой, это так называемый божий мир, потому что с другими нельзя сделать шагу, чтобы не огорчить или не огорчиться* [4, 234]).

Расшифровку концептуального МТР "жизненных" и "мельничных" кругов находим в "Заметках к статье о Блоке" (1946) Пастернака, которую он так и не написал, как и его герой, а вместо этого написал роман "ДЖ", как Живаго свои стихи. Работая над романом, поэт писал [Мир Пастернака, 32], что "этот герой должен будет представлять нечто среднее *между мной, Блоком, Есениным и Маяковским*. И когда я теперь пишу стихи, я всегда их пишу в тетрадь этому человеку "*Юрию Живаго*". Поэтому те характеристики, которые Пастернак принимает во внимание при описании "рождения мира" и творческой личности Блока, его роста и развития, относятся и к нему

самому, а шире и ко всему функциональному соотношению "*Я* <—> *Мы*1 <—> *Другие поэты*" интегральной функции "лирического субъекта". Первый этап творения мира определен Пастернаком как "гамлетизм, натурально стихийный, неопределившийся" и "ненаправленная духовность" [там же, 168]. В дальнейшем, эта "духовность" — "воздушность и одухотворенность описаний природы" укрепляется, во-первых, **сужением круга, нахождением круга тем**, "где этот характер уместен и даже более того — единственно реалистичен (*переходные токи весны и осени, зимняя мгла...*), и, во-вторых, нахождением истинной "цели". Тогда система "образных и речевых предрасположений начинает бурно развиваться как *Блоковский импрессионизм*" [там же]. Здесь именно Пастернак видит рожденье творческой личности Блока и его "инстинктивное созвучье времени". Эта стадия развития Блока и соответствует периоду "СМЖ" и "ДЛ" самого Пастернака, и его творческая манера "уточняется с созреванием самой жизни поэта". И тут Пастернак в 1918 г., как и Блок в 1905 г., сталкивается с превращениями в общественной жизни. Позднее обе эти даты станут важными в мире Пастернака и войдут в его заглавия ("Кремль в буран конца 1918 года", "905 год"), и с ними мы попадаем во второй круг обоих поэтов. Этот второй круг можно назвать, по Пастернаку, кругом до (до "Второго рождения", до "Рассвета", который сам поэт уподоблял "второму крещению" Блока): "Есть момент во внутреннем строе Блока и в ходе его развития, **когда до** истинного плодотворного наложения этих сближающихся и взаимоопределяющих в сечении кругов — круга действительной жизни его дней и круга своеобычных сил и средств, с которыми вступал Блок в поэзию" [там же]. Этот период соответствует периоду "Тем и вариаций" Пастернака, когда "место реальных задач в его воображении занимают "упражнения на одноименные темы <...> по прошествии некоторого времени становящихся правдиво биографическими у него" [там же]. Период "Тем и вариаций" мы понимаем шире, чем книга стихов с этим названием. Период до — это период с 1918 по 1929 г. у Пастернака (до "ВР"), и он включает не только "Стихи разных лет" ("СРЛ"), но и поэмы, которые и есть попытка "наложения кругов". В наложениях, "взаимотяготениях" дара и жизни и состоит "астрономия" как Блоковского, так и Пастернаковского творчества [все цитаты там же, 168—169]. Различие же состоит в том, что в отличие от Блока, Есенина и Маяковского, Пастернаку удалось через "смерть поэта" Живаго перешагнуть в третий круг и пройти его до "победного" конца. Все эти круги мы постараемся пройти вместе с поэтом и при этом проследить, как происходит наложение функциональных соответствий "Божьего" и "Исторического" миров на втором круге и соединение "дара" и "жизни" на третьем.

Представим в виде схемы сначала первый этап творения "Божьего мира". Этот мир предстает таким:

Схема 1.
Мир Пастернака.



Сущности этого мира, расположенные на одной оси (диаметре) и рядом на дуге ближе всего связаны друг с другом. Само же движение этой "мельницы" ("карусели") по "часовой стрелке" и создает "дугообразный" звук и "косые картины, летящие ливмя": в них и отражена "красота скорости" (Ф.Маринетти) Пастернака. При движении, поворотах вокруг своей оси "крона" отбрасывает "тень" на "землю" и вновь наполняет "водою с неба" (*Я смок до нитки от наитий*) и "лучами" солнца "родники" (ключи, источники). При вращении "крона" растет, "отделяясь от земли", но ее "корни" (*Но чем его песня полней, <...> Тем глубже отдача корней, Когда она бьется об корни* ("Эхо")) питаются теми же "источниками", которые получают живую энергию с "неба".

Если мы теперь посмотрим в центр круга, то увидим триединство *Бога* <—> *Я* <—> *Души (Живого духа)*, которые порождает космически-круговую композицию. Причем в этой "троице" *Бог* впоследствии осмысляется как *Отец* (Авва Отче), *Живой, Святой дух* будет принимать женский облик *Матери* (Души, Марии), *Я* же осмысляется как *Сын*. Такое понимание триединства как глубочайшей первоосновы бытия совпадает с идейной композицией "Троицы" Андрея Рублева, который, по мнению Г.К.Вагнера (1993), одним из первых в русской культуре постиг "целостность бытия": ту целостность, "которая занимала умы со времен Платона и которую наши кубофутуристы пытались найти в соединении слова и изображения" [там же, 5]. Безграничность вселенной представлялась Платону, затем Галилею и Копернику в идеальной космической закономерности круга, создающей "музыку сфер". Именно такое представление о целостности и бесконечности бытия и самосознания свойственно было и культурному Ренессансу начал XX века ("серебряного века") в России. Это представление поэт и соотносит в "ОГ" с Итальянским Возрождением и венецианскими иконами. Для русской культуры такой чудотворной иконой оказалась "Троица" Рублева, и, как пишет Вагнер, именно Рублев "зажег свечу, которая "*горела на столе*".

В концепте кругового движения у Пастернака идеи древности переплетаются с идеями Возрождения и научно-философскими открытиями XIX—XX вв. (теория относительности, физика частиц, дифференциальное и интегральное исчисление, теория функций и т.д.). Результатом же этого движения является уравновешивание случайного и неслучайного в "неслучайных случайностях", целого и части (ср. *Крупно только то, что мелко* (вариант "ЛШ")), начала и конца, верха и низа, макро- и микромира. В начале творческого пути идея вращения была связана у поэта с "Центрифугой" ('аппарат для механического разделения смеси на составные части под действием центробежных сил'), и футуристическое объединение, в которое он входил на первых порах, носило то же имя. Понятие "центрифуги" впоследствии связалось у Пастернака с понятием

"фуги" "бесконечно малых" ("Мне по душе суровый норов...", первая версия), ведь латинский корень fugio означает "бежать", и в музыкальной "фуге" голоса так же бегут, догоняя и обгоняя друг друга: *Как в этой двухголосой фуге Он сам ни бесконечно мал, Он верит в знанье друг о друге Предельно крайних двух начал.* У Пастернака глаголы *бега и погони* очень релевантны особенно на начальных стадиях развития, и все сущности его мира "*бегут*" и "*скачут*", "*за собой погоню заподозрив*" ("Город"). Эти же предикаты являются и связующими элементами для всех "предельно крайних двух начал", но прежде всего они соединяют "мужчину" и "женщину", воплощенных в архетипических символах "неба" и "земли": *Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей, Целовались заливистым лаем погони... ("Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей...").*

В манифесте "Центрифуги" имя Пастернака связывается прежде всего со "свистом" и "колесом": *Завертелась Центрифуга, Распустила колеса. Оглушительные свисты, Блеск парящих сплетных рук! <...> О,протки чудесей туго Без пристрастий любосот, Преблаженствуй, Центрифуга, В освистелый круголет* (см. [Jensen 1987, 103]). Здесь имя Пастернака зашифровано в звуках "*сплетных рук*", "*протки...туго*", "*пристрастий*", и глагол "*ткать*" связан с "*проткой*" — "глоткой" (парадигма, соединяющее "стихо-говорение" и "рукоделие"). У самого же поэта в поэзии и прозе первые звуки связаны с "колоколом" и "колесом" от *коло* как символа "солярного круга" и вечного движения: *Чрез благовест, чрез клик колес Перенестись туда, где ливень Еще шумней чернил и слез* ("Февраль. Достать чернил и плакать..."). Ср. то же "переплетение" тем в "Рлк": "*...эти теплые борющиеся со снегом кляксы множатся, растут и все большее множество предметов перегоняя друг друга переходит на сторону черного неба. <...> А небо в пути. Его медленно вкось, слева направо сводят крыши на землю, эти несметные снежинки. Потом все стихнет. И землю обременит незнакомая, белая неизжитая окраина. Но ее скоро исполосует колеса и начнется погоня таяния. В такую погоду два года назад я написал <...> финал сонаты.* Далее в набросках о Реликвимини "композитором" "*шили, вышивали жизнь*" [4, 744], и фамилия композитора из Реликвимини превратилась в *Шестикрылов*, и он "бросался *искать самого себя*".

Таким образом, идея творчества у Пастернака ассоциируется с "шестикрылым серафимом" Пушкина в поисках между "прошлым" и "будущим" (ср. *начнется* и *финал сонаты*), между "стихотворчеством", "рукоделием" и "музыкой", между "небом" и "землей", расстояние между которыми сокращается "погоней", "вращением колес", "крыльями", а "растущая центрифуга" мира предстает как "странный авангард": *Я рос и повечерий тканых Меня фата обволокла <...> Образовался*

странный авангард ("Я рос. Меня, как Ганимеда..."). Действительно "авангард" Пастернака оказывается таким "странным", что даже сама фамилия поэта, по мнению Вяч. Вс. Иванова [1992, 345] в "ТсВ" составляет с этим прилагательным анаграмму: *...СКРыТый ото всех НеСКРомНых — самый СТРАННый, самый тихий, ИгРАющий с эпохи ПСаммеТиха Углами СКул ПуСТыНи деТСКий смех...* А Пастернак и Пушкин в "ТсВ" "свободной стихией стиха" сливаются в двуединый лирический субъект, в сознании которого "возвратностью мигов" соединяются "завтра" и "вчера", "мгновенье" и "вечность": *В его устах звучало "завтра", Как на устах иных "вчера". <...> Мгновенье длился этот миг, Но он и вечность бы затмил* (см. [Фатеева 1994а]).

"Круголет" создает и единство ЛИСТА1 (растения) и ЛИСТА2 (на котором пишут) в "Определении поэзии" и порождает матрицу признаков в кубофутуристической конструкции "СМЖ", которая с "пультов и флейт" *Низвергается градом на грядку* (где *грядка* по памяти звука и зрения соотносится с *рядом*). *Свист* же, рифмующийся у поэта с *листом*, прежде всего связан с музыкальными "инструментами" растительного (*трубочка-флейта* от flauto "дуновение") и животного происхождения (*соловей*). Голос соловья и флейта образуют "поединок" природы и поэзии. Однако еще один голос — *заглохший горох* — попадает в "Определении поэзии" "на грядку" с "флейты", это — *слезы вселенной в лопатках.* Хотя *лопатки* согласно комментарию Пастернака, имеют растительное происхождение — "стручки гороха", связь с "Флейтой-позвоночником" Маяковского здесь очевидна. По мнению Эткинда [1992, 71], "флейта-позвоночник" у Маяковского представляет собой "развернутую метафору самоубийства". По Пастернаку, подобная "флейта" создает "глухоту вселенной", которую он и пытается преодолеть звукам природы (ср. стиховой ряд И *ЗВездУ донести до садКа,* где анаграммирован *ЗВУК*, а слово "садок" имеет расщепленную референцию: 1) "садок для птиц или рыб"; 2) ""Садок судей" футуризма"; 3) "маленький сад"). Поэтому "*листья*", подобно "*листам*", благодаря "*птице-душе*" *(щеглу)* и "*дуновениям ветра*", обретают в мире Пастернака язык, и весь "*ствольный строй*" деревьев превращается каждой весной в "*стальной гладиатор органа*" ("Весна" "ПБ"). Так "*голубая прохлада*" прорывается "*из горластых грудей И льется, и нет с нею сладу*". Среди множества естественных голосов звучит и "раскованный голос" самого лирического субъекта, который он в "поединке" с природой хочет ей уподобить: *Кто ты, март? <...> Научи, как ворочать Языком, чтоб растрогались, Как тобой, этой ночью Эти дрожки и щеголи* (цикл "Весна" "ТВ").

Каждый новый поворот "центрифуги", как каждая новая строка с указательным местоимением *это* в "Определении поэзии", превращает мир в новое состояние и "преображает"

его. Критические точки перехода в новое состояние *Любовь — Гроза — Болезнь — Метель*, создающие единый концептуальный МТР и получающие сказочное воплощение в "Бое" всадника со "*змеем*". При наложении кругов "Божьего мира" и "Исторического мира" этим критическим точкам будут соответствовать I и II Мировая война и Революция 1917 года: ср. цепочку "Дурной сон" (1914) /*крутящийся щебень метели*/ —> "СМЖ. Лето 1917 года" /"Гроза, моментальная навек"/ —> "Болезнь" "ТВ" /"Кремль в буран конца 1918 года"/ —> "Стихи о войне" (1941—1944) с вершиной в "Ожившей фреске" /*А дальше в конном поединке Сиял над змеем лик Георгия*/ —> "Сказка" с "боем" св. Георгия как вершина "СЮЖ", который в раннее в книге "НРП" осознается как "бой" "Художника" с "самим собой" (*С кем протекли его боренья? С самим собой, с самим собой*). "Сказка" как бы акуммулирует все "бои" Пастернака, начиная с боя Тристана с Драконом, или, иносказательно, "захолодью" "СМЖ" (см. ниже). "Зима" и "метель" в мире поэта — это критические точки "замерзания", "Весна" — возвращение к току жизни: *Струитесь, черные ручьи! Весна моя, не сетуй. Печали час твоей совпал С преображеньем света* ("Весеннюю порою льда..."). Таким образом, все "преображения" жизни совпадают у Пастернака с "преображеньем света" в природном и историческом мирах. "Ключи" же природы в историческом круге становятся музыкальными "ключами": *Опять депешею Шопен К балладе страждущей отозван. Когда ее не излечить, Все лето будет в дифтерите. Сейчас ли, черные ключи, Иль позже кровь нам отворить ей?* ("ТВ").

Прежде чем мы будем по очереди описывать все сектора круга и их вершины, определяя отношения "свой-чужой", нельзя не сказать еще об одной особенности "круглого" (в терминологии П.А.Флоренского) мышления Пастернака, в котором научные представления переплетаются с верой и суеверием, а христианская модель мира налагается на языческую. "Живое чудо" пастернаковских текстов, его "чудесей туго" (где *туго* и "грусть, печаль" и "кубическая мера") будет связано интертекстуальной и жанровой связью не только с текстами Библии и мифов, но и сказками, загадками, гаданиями, играми. Ко всему арсеналу этих словесных произведений прибегает поэт, чтобы проникнуть в "тайник вселенной". В то же время в самой "вселенной" Пастернака лирический субъект преображается в целый круг "стихийных" субъектов (*Ветер, Дождь, Огонь, Свет, Гром, Коня* и др.), обеспечивающих движение сферы. И только в конце творческого пути с "СЮЖ" все "стихийные" субъекты сначала будут сведены к триединому центру *Бог-Я-Душа*, чтобы затем в книге "КР" обнажить их "суть", "сердцевину" и "корни" и подчинить "всесильной руке" художника, отдавшего себя "в руки" Творца.

Само же мирозданье Пастернака создается прежде всего двумя композиционно-концептуальными МТР — "мельницей" и "зеркалом-глазом", которые помещены на центральную ось нашей конструкции как миропорождающие. Оба этих метатропа связаны у поэта с идеей "преломления" (в широком смысле), в первом случае "хлеба", во втором — "света". Как по Библии, так и Пастернаку, то и другое — это "Слово Божие", хотя первичен именно "хлеб", поскольку Иисус сначала "преломляет" хлеб (*"взяв хлеб, благословил, и подал им"*), а затем открываются "глаза" (*Тогда открылись у них Глаза, и они узнали Его* (Лк. 24, 30, 31). У Пастернака это "преломление" так раскрывается в "ДЖ": Живаго перед рождением сына стоит в клинике, "**глазея в окно** *на косую штриховку дождя, струи которого* **ломал** *и отклонял в сторону порывистый осенний ветер, как валит и путает буря* **колосья в поле**" [3, 103]. Только что доктор интуитивно (до вскрытия) правильно поставил диагноз смерти своей больной. Вскоре он узнает о рождении сына и стремится постичь смысл слов "отец" и "сын", а также "даром доставшегося отцовства" и "с неба свалившегося сыновства". Затем мысли доктора обращаются к женщине-роженице, которая переселяет души *"через море смерти к материку жизни"*. И только, постигнув "дар жизни", Живаго узнает, что "диагноз смерти" после вскрытия подтвердился. Этот "диагноз", следовательно, определяется системой функциональных соответствий *Бог-Я-Женщина/Сын-Я-Отец* в круговороте "смерти", "рождения" и "жизни". Как только доктор Живаго "открывает" эту систему соотношений для себя, его начинают звать по имени-отчеству.

Мельница и Зеркало.

Говоря о *"зеркале-глазе" и "мельницах"* в мире Пастернака, в обоих случаях мы имеем в виду прежде всего не предметно-ситуативное значение слов, называющих эти МТР, а их концептуально-признаковое значение: в первом случае,— это "отражение", во втором — "измельчение", а затем "приготовление новой смеси". Именно эти признаки соотносятся с идеей "преломления" в широком значении, и в связи с ними надо сделать небольшое отступление.

Общим для поэтов XX века, чьи имена связываются с течениями модернизма и авангарда, является сначала "квантование" поэтической материи до "мельчайших делений слов" или "формообразований", получающих статус определенных "поэтических признаков", а затем скрепление этих "делений-признаков" специфической композиционной техникой, отражающей концепцию строения мира у данного автора. Причем, сам выбор признаков и принцип их скрепления в тексте имеют у одного и того же автора единую концептуальную установку.

Однако в основе любой такой установки лежит обще стремление схватить все неисчислимое множество связей и отношений, существующих между понятиями, явлениями и предметами в мире, которые особым образом отразилась в самой структуре иносказания ПЯ в виде поэтических "признаков" и "парадигм".

Типологически можно выделить две полярных тенденции подобного "преломления" и "скрепления" поэтических признаков. Первая тенденция ориентируется на футуристическую поэтику, где на первый план выступает звуковая игра и игра с квазиморфемами, ведущая к стиранию границ между отдельными формообразованиями: звуками, морфемами, словами, строками, периодами. Ср., в "Зеркале" "СМЖ" строку **Несметный мир семенит в месмеризме**, коррелирующую по звуковой памяти слов с первоначальным заглавием стихотворения **"Я сам"**, в которой, благодаря перекомпозиции "микроэлементов" (-смнсмтн-мр-смнт-мсмрзм), в один "макроэлемент" смысла соединяются семантические признаки: "самости, принадлежности к "Я"', 'личности', 'непосредственного участия в действии, направленном на самого себя' (**Я сам**) х 'неисчислимого множества' (**несметный**) х 'вселенная, сфера жизни и область явлений в природе' (**мир**) х 'двигающийся медленными шагами', или по внутренней форме слова 'состоящий из семян; приносящий плоды' (**семенит**) х 'душа' : 'природный магнетизм' : 'сила притяжения' (**в месмеризме**). В этой же строфе объединяются также симметричные ритмико-синтаксические конструкции **ломится в жизнь** и **ломается в призме**, в которых иконически обнажается идея 'преломления'.

Вторая тенденция ориентируется на поэтику акмеизма, где в сильную позицию попадают "кванты" предшествующих текстов ("своих" и "чужих") и при этом происходит, с одной стороны, напряжение всех детерминант памяти этих "цитатных атомов" [Oraic 1988, 124], с другой,— монтаж этих квантованных претекстов осуществляется так, что отдаленные претексты, не связанные друг с другом до этого момента, вступают друг с другом в связь, в свою очередь порождая все новые ряды "молниеносно множащихся" связей. Так, в 4-ой вариации Пастернака на темы Пушкина находим "цитатные атомы" поэта XIX в., преломленные в "зеркале-глазе" поэта XX в.: *Облако. Звезды. И сбоку — Шлях и — Алеко.— Глубок месяц Земфирина ока: Жаркий бездонный белок.*

Поэтому неслучайно, "**зеркало**" и "**мельница**" оказываются основными структурно-функциональными моделями порождения новых смыслов: они приравниваются в системе Пастернака к "лирическому субъекту", генерирующему единство и разнообразие отражаемого мира. В них кроется как секрет пастернаковской "диссоциации" признаков, так и их новой "ассоциации", т.е. приготовления уже чисто пастернаковской "пленительной смеси" (ср. У Мандельштама: *На языке цикад пленительная смесь Из грусти пушкинской и средиземной спеси*).

При этом "ассоциация" происходит как за счет актуализации всех детерминант памяти слова, включая память его внутренней формы, так и образуемых словами ритмико-синтаксических рядов, образующих "макроэлементы" смысла. Эти "ассоциации" смыслов, образующих "пучки" связей в индивидуальном ПЯ, в систем Пастернака получают метаязыковое название "скрещений". Это название закрепляет понятие, которое по мере развития идиостиля Пастернака обретает все более важную смыслопорождающую функцию и само становится концептуальным и композиционным МТР, скрепляющим раннее и позднее состояние его системы.

Возвращаясь еще раз к стихотворению "Зеркало" Пастернака, заметим, что в этом "зеркале" все предметы, явления стремятся к неопределенности, сгущаются до дифференциальных признаков, а связи и отношения, передаваемые звуком и синтаксисом, умножают друг на друга эти признаки, преломляют их, как бы иконизируя функцию 'отражения'. Связующими элементами "семенящегося мира" Пастернака в его "Зеркале" являются **"ветер", "вода и "свеча"**, соединяющие воедино отдельные элементы "несметного мира", все его "капли". "Связующая" функциональная функция **"ветра"** обнаруживается в идиостиле поэта на протяжении всей его эволюции и получает отражение как в звуковой связи слов (собственно "ветер" порождает и разносит звук), так и в целостной концепции организации мира. Что касается организации звуковой связи, то она обнаруживается и с троках стихотворения

> Ты в ветре, веткой пробующем,
> Не время ль птицам петь,

где горизонтальные и вертикальные строки образуют пересечения **ветра, ветки и времени.** В этом стихотворении, следующем за "Зеркалом" и "Девочкой", как раз и сливаются **девочка-ветка, ты-ветвь и слепящий сад, закапанный мильоном синих слез**, отражающиеся в "зеркале". Фамилия "Девочки" в повести "ДЛ" — **Люверс**, также связана с **"ветром"**: люверс — 'кольцо в парусе, помогающее найти правильное направление по ветру'. Звуко-семантическая связь соединяет и концепты **"ветра" и "света"**: анаграммированный в **Сиреневой ВЕТви свет** обнаруживается затем в рифме с **ветром** четверостишья из поэмы "ЛШ":

> О вихрь, обрывающий фразы,
> Как клены и вязы! О ветер,
> Щадящий из связей на свете
> Одни междометья!

О ветер оказывается в одном рифмующемся ряду с **на свете** и **междометья**, и последние как раз семантически и несут в себе "обрывающую" интонацию и ритм. С другой стороны,

ветер окаймлен по горизонтали и вертикали внутренней рифмой **фразы — вязы — связи**, которая нейтрализует "вихреобразное" развитие его семантики.

В самом же стихотворении "Зеркало" рифмующиеся строки **И только ветру связать / И радо играть в слезах**, связанные и анафорическим союзом "и", отражают друг на друга **связать / в слезах**, при уподоблении "глаза-зеркала" "свече". Таким образом, сад, отражающиеся в зеркале, **"слепит от слез"**, но не может ветром **"задуть очей"**, потому что **"глаз-свеча"**, по внутренней аналогии **капают слезы / капает воск**, "плавясь" (как потом мы узнаем в стихотворении "Художник"), **"дыханьем сплава" "в слово" "сплавляет слова"**, т.е. согласно иносказательному коду, как раз и создает в стихе "смысловые формулы", стирающие границы между отдельными языковыми единицами. Именно поэтому в "Зеркале" **Огромный сад тормошится в зале В трюмо — и "не бьет стекла"**: семантическая функция "зеркала" — соединять в единый поток "свет", "воду" и "ветер", которые ощущаются глазами, ушами и губами, теряющими принадлежность определенному субъекту. В синтаксических же связях стихотворения эти "органы восприятия" теряют расчлененность и заменяются союзами **им, их** с расщепленной референцией (ср. *И вот, в гипнотической этой отчизне Ничем мне очей не задуть. Так после дождя прополэают слизни Глазами статуй в саду. Шуршит вода по ушам, и, чирикнув, На цыпочках скачет чиж. Ты можешь* **им** *выпачкать губы черникой,* **Их** *шалостью не опошлъ*) (см. также [Юнггрен 1989, Иванов 1989 б]). Следовательно, **"глаз-свеча"** становится центром, вокруг которого происходит как "диссоциация", так и новая "ассоциация" отдельных элементов языка и мира. Как известно, "свеча" в библейской метафорике соотносится с "душой", а отражение в "зеркале" считается вместилищем души самого человека.

Центром "диссоциации" и новой "ассоциации" в мире Пастернака являются и "мельницы", которые также оказываются "ветряными". "Мельницы" образуют уже свои звуковые, морфо-фонематические, а также семантико-композиционные ряды, на пересечении которых сходятся все основные концепты поэта. Именно корень **мел-** задает у Пастернака принцип порождения "делений мельчайших слов", соотносимых друг с другом в разнонаправленных рядах. Этот принцип, заключенный в строках из "ТВ" и сформулированный Пастернаком в виде вопроса, позволяет нейтрализовать различия не только между отдельными корнями, но и категориями субъекта и объекта в едином речевом потоке:

> Боже, кем это мелются,
> Языком ли, душой ли,
> Этот плеск, эти прелести?

В этих строках образуется пересечение разных воображаемых ситуаций, заданных глаголом **мелются**: от ситуации "**Что ты мелешь?**" (т.е. 'говоришь') до "**мелются**" — 'делаются мелкими, измельчаются' (ср. *Перемелется — мука будет*). Этот последний смысл, связанный с 'измельчением', концептуально синонимичен идее порождения текста, изложенной в стихотворении "Про эти стихи" "СМЖ" и коррелирующей с "зеркалом": *На тротуарах истолку С стеклом и солнцем пополам*, где в одном звуковом потоке оказываются **иСТоЛКу** ('измельчу', по внутренней форме — 'истолкую') и **СТеКЛо** (зеркала) с "**солнцем**" ("светом") пополам; а ситуативно он отсылает к стихотворению "Мельницы" книги "ПБ", анализ которого приведен выше. В ходе этого анализа мы обнаружили, что, будучи по смежности в пространстве связаны со "светом", "ветром" и "снегом", по сходству формы с "крыльями", по характеру преломления света со "свечами" и "тенью", по способу движения с "движением мысли", "мельницы" становятся метафорой отражательного мыслительно-языкового процесса (*И они огромны, как мысли гениев, И несоразмерны, как их права*). Так Пастернак, следуя своему пониманию искусства, "не сам выдумывает метафору, а находит ее в природе и свято воспроизводит" [4, 183].

Далее по комбинаторной памяти слов **мельницы** и **ворочать** можно восстановить новые связи в идиостиле Пастернака, которые в совокупности дают понятие о моделях ситуаций, хранящихся в памяти поэта. Так, в "Весне" "ТВ" находим строки, восстанавливающие параллелизм **их мысли ворочаются / ворочать языком**; в самих "Мельницах" в единый **всей жизни умолот** попадают **все помыслы степи и все слова**. А в стихотворении "Мучкап" "СМЖ" обнаруживаем, что "**душа**" и "**мысли**" в первом четверостишьи параллелизируются с видом "**мельниц**":

Душа — душна, и даль табачного
Какого-то, как **мысли** цвета.
У **мельниц** — вид села рыбачьего:
Седые сети и корветы.

Окончательно утверждаемся в такой параллелизации в стихотворении "Душа" (1956), где явно обозначен субъект "помола":

Душа моя, скудельница,
Все виденное здесь,
Перемолов, как мельница,
Ты превратила в смесь.

Вспомним, что многие стихотворения книги "ТВ" первоначально входили в "СМЖ" и создавались одновременно с ней. И в стихотворении "Зимнее утро" "ТВ" мы уже обнаруживаем "мельчайшие" связи между "**снегом**", "**мелются**" и "**сетью**",

которые создает сама сеть ассоциаций пастернаковского текста: *Снег припоминает мельком, <...> Улица в бесшумные складки ложится Серой рыболовной сети.*

Тут уже один шаг от **мельком** до сходного по звучанию знаменитого **мело** "Зимней ночи", в котором соединяются признаки 'ветер' и 'мельчайшие частицы снега, находящиеся в круговом движении' (**Мело, мело По всей земле Во все пределы**). Об этом свидетельствует продолжение стихотворения "Зимнее утро": А *потом, поздней, под чижиком, пред цветиками Не сложеньем, что ли, с воли, Дуло и мело, не ей, не арифметикой ли Продирало столик в школе?* Отдельные "признаки" действительно "складываются" и "умножаются" у Пастернака (ср. в "ОГ": "Эти признаки я мог бы умножить и заменить другими" [4, 160]), и из них особым способом порождается "ткань" текста так, чтобы в итоге удалось запечатлеть "существованья ткань сквозную" "во всех пределах". При этом кажущаяся, на первый взгляд, парадоксальность концептуальных соединений приобретает свои логические очертания.

Продолжим сопоставление звуковых и морфо-фонематических связей корня мел- параллельно в поэзии и прозе Пастернака. Само стихотворение "Мельницы" во II редакции предлагает следующие ряды: **мельницы — кто осмелится; мысли** (ворочаются как жернова); **мысли** (гениев); **умолот; помыслы; Меловые** *обвалы пространств* **обмалывают** *И судьбы, и сердца и дни. И они* **перемалывают** *царства проглоченные...* Строки о "меловых обвалах" появляются только в 1928 г. Затем Пастернак начинает работать над текстом "ОГ", где **Млечный путь**, состоящий из огромного количества звезд, концентрирующихся к основной плоскости галактики, также соединен с понятием **мела** как инструмента и материала "письма": "*Млечный Путь — как большое общество. Но еще больше напоминает меловая мазня диагонально протянутых пространств ночную садовую грядку <...>. Цветы и звезды так сближены, что похоже, что небо попало под лейку, и теперь звезд и белокрапчатой травки не расцепить*" [4, 189]. По "Определению поэзии", звезды, или "**слезы вселенной в лопатках**", как раз и низвергаются "**градом на грядку**". Поэтому неслучайно следующий абзац "ОГ" начинается со слов: "**Я увлеченно писал...**". Далее, описывая Венецию, поэт в прозе также "соприкасает" "движущийся свет" звезд с "семенящимися" цветами (здесь дифференциальный признак 'семени' уже эксплицитен): "*Точно по всему Млечному Пути тянул пух семинившегося одуванчика, и, будто того лишь, чтобы пропустить колонну — другую этого движущегося света, распускались порою переулки, образуя площади и перекрестки*" [4, 201]. При этом Пастернак часто использует как само прилагательное **мелкий**, так и названный им дифференциальный признак, по отношению к "звездам" и "цветам", скрещенным "ловленной сочетаемостью" еще в "СМЖ" (*Когда еще звезды так низко росли*

/"Степь"/; ср. тут же: *Ковыль всем Млечным Путем рассорен*). Комбинаторная и референциальная память этого слова позволяет выявить связь между строкой из дневника Живаго (*Мелкими, как летние луга ромашками, усеяно все небо* [3, 281]) и стихотворными строками из "Сложа весла" — *Роскошь крошеной ромашки в росе, Губы и губы на звезды выменивать!* В стихотворном тексте принцип 'измельчения', 'крошения' слов использован поэтом уже на звуко-операциональном уровне. Звезды и Млечный Путь — ничто иное, как указание судьбы человека (которая "обмалывается" "мельницами" и "меловыми обвалами пространств"), но эта судьба (или жизненный путь) по отражению связана у Пастернака и с "цветами" его "сада" и "травой" его "луга" (ср. еще раз фамилии Пастернак и Цветков). И **Млечный Путь** и **сад** соединятся затем в стихотворении "Гефсиманский сад" "СЮЖ" (*Мерцаньем звезд далеких безразлично Был поворот дороги озарен. <...> Лужайка обрывалась с половины. За нею начинался Млечный Путь. <...> В конце был чей-то сад*), наравне с остальными описываемыми нами концептами, которые "скрестятся" в этом цикле, и прежде всего в коррелирующих друг с другом стихотворениях "Рождественская звезда" и "Зимняя ночь".

Соединим в единое целое различные "микроэлементы" смысла, связанные по различным детерминантам памяти слова с корнем мел — (т.е. концептом 'мельницы') внутренней формой, как этимологически оправданной в случае **мелкий, мельчайший, мельком, мел, мелить, молоть, перемалывать, умолот** [Фасмер, 2, 594 и далее], так и этимологически неоправданной в случае **Млечный, мело, мелькать, мысли** (ср. *Мелькнула мысль <...> Нет, мысли есть, но как мне передать Их мелкую, крысиную побежку! <...> Ты с мышью Сравнил меня и с крысой — мысль твою...* в "Драматических отрывках"[5]), **помыслы, осмелиться** и т.д. Они образуют пересечение следующих дифференциальных признаков: 'измельчение' х 'круговращение' х 'движение, порождаемое ветром' х 'множество мельчайших элементов' х 'зерно, мука' х 'снег' х 'белый' х 'внутреннее свечение' х 'мысль' х 'инструмент творчества' х 'крылья' х 'судьба' х 'душа'.

При этом уже в ранних текстах Пастернака признаки "мельницы" и "зеркала" обнаруживают ситуативные и концептуальные пересечения. Так ранее мы показали, что "глаз" у поэта соединен с "зерном" и "снегом", но и "свеча" по отражению в "стекле" подобна "колосьям": *...пламя свечей врезано колосьями налившегося ячменя в черные вздувающиеся стекла* [4, 746]. Следовательно, в идиостиле Пастернака возможны и звуко-концептуальные "скрещения" **мельниц** и **всей жизни умолота** с **ломится в жизнь** и **ломается в призме** "Зеркала" как отражение (ср. мл-лм) общей идеи 'преломления'.

Анализ самых ранних произведений Пастернака, прежде всего в прозе, показывает, как дифференциальные признаки "мельницы" и "зеркала", превращающегося в "глаз-свечу", становятся текстопорождающими в романе "ДЖ" и объединяют его прозаический и стихотворный корпуса. Оказывается, что многие "скрещения" стихотворения "Зимняя ночь" "СЮЖ", в центре которого "**свеча, горящая на столе**", замеченная Живаго через "**глазок**" в стекле в **Рождественскую ночь**, уже заложены в неоконченном отрывке с заглавием "Мышь" (1910). Приведем те абзацы из отрывка [4, 736—740], которые в зародыше содержат основные концептуально-композиционные "узловые точки" романа "ДЖ" и в то же время обнаруживают рефлексию Пастернака над понятием "лирического субъекта" и "героя-творца" (точнее, согласно его собственной терминологии, "лирического деятеля"):

"*Ясно как божий день, что творчество имеет право подойти к Дмитрию Шестокрылову лишь в тот момент, когда он позовет это творчество, когда, вернее, он раздвоится и одна его часть замрет от неисчислимых скрещений в нем, а другая — та часть, что старше (его отеческое существо в нем), бросится на какой-то мистический балкон его души и станет звать какого-то неизвестного, но не Бога и вообще не существо; тогда что же бросится звать большая часть Шестокрылова его самообъятье? Совсем не за существом бросится она, а за событием; нужно, чтобы над замирающим в скрещениях Шестокрыловым склонился таинственный черный раздавшийся в рефлекторном озарении потолок с тенью докторских рук на нем и чтобы под этими мельничными крыльями доктора на потолке, чтобы под ними не было, не случилось, а замкнуло бы или упокоило шестокрыловский экстаз громадное, обирающее Шестокрылова, как исполина, увеличительное зеркало.* <...>

Да, вот теперь наступила зима; сквозняк приводил попеременно две свечи на водопой к карнизам и на потолок, и там пламя лакало углы, а тень Шестокрылова падала вверх распятием ветряной мельницы. За окном был двор <...>. *Когда мигания дуговых шаров над тротуарами подбрасывали жару до самых чердаков семиэтажного подворья, ночь и тот снег, который вошел в ночные полосы, ночь и снег падали в какую-то пепельную засуху, где оперенья серой копоти трепетали вместо исчезнувших глубоких васильков стужи. Но такая серо-зеленоватая легенда была глубже темной синевы; она была тем небывалым, к чему тянулась кожица мандаринки; звезды, как будто ночь дохнула необъятными пригоршнями мелкой гашеной золы над небом траурного топлива...*".

Опираясь на подчеркнутые нами куски текста, сразу можно выделить уже знакомые нам ситуативные, концептуальные и композиционные "скрещения" (МТР): во-первых, "**сквозняк**"+"**свечи**", ведущие к строке **На свечку дуло из угла**

"Зимней ночи"; во-вторых, **"огромное отражение в зеркале"**, порождающее **"двойника"** — лирического героя в прозе, или "Я" в поэзии — и образующее пересечение функциональных соответствий **"Я — СВЕТ — ЗЕРКАЛО"** и **"Я — ТЕНЬ"**. Одна из двух составляющих "двойника" частей **"замирает от неисчислимых скрещений"**, или **"семенит в месмеризме"**, другая — порождает **"тень докторских рук"**, отражаемых на потолке: последнее и служит ситуативно-концептуальной основой четверостишья "Зимней ночи", запечатленной также памятью слов озаренье, потолок, тень, руки: *На озаренный потолок Ложились тени, Скрещенья рук, скрещенья ног, Судьбы скрещенья.* Эти "руки" (ср. в "Мельницах": **Как губы — шепчут; как руки — вяжут**) оказываются **"мельничными крыльями доктора"**, носящего в то же время "говорящую" фамилию Шестокрылов (в других отрывках этот "доктор" представлен как "поэт" и "композитор" с вариантом фамилии Шестикрылов, он же Пурвит (фр. 'для жизни') и Реликвимини). В конце же отрывка **тень Шестокрылова** падает **распятием ветряной мельницы**, придавая уже "доктору" признаки Христа, а слову **скрещения** библейский смысл, хотя в начале отрывка поиски Бога заменены на ожидание **"неизвестного"**, или **"ненареченного некто"**,— неопределенного субъекта "Начальной поры". Если Шестокрылов своими "крыльями" соотносится с "шестикрылым серафимом" "Пророка" Пушкина, то "распятие" в этом контексте коррелирует с идеей "воскресения" Христа, или "второго рождения" поэта. Вспомним, что в "Зимней ночи", когда "на свечку дуло из угла", **жар соблазна Вздымал, как ангел, два крыла Крестообразно**. Этот "ангел" в прозаическом корпусе романа сначала и был соотнесен с "духом смерти", который помогал Живаго писать "поэму о воскресении" (ч. 6, гл. 15); а затем с "даром живого духа", который "потоком света" входил в грудь доктора, "пересекал все его существо и парой крыльев выходил из-под лопаток наружу" [3, 339]. Далее в конце романа в записях Живаго узнаем, что "доктора" роднят с "мельницей" не только крылья, но и "головокруженье голов" (в буквальном и фразеологическом смысле), что позволяет отнести его к числу "гениев": ср. **"...Москва, <...> вертится вокруг меня и кружит мне голову и хочет, чтобы я во славу ей кружил голову другим. Для этой цели она меня воспитала и отдала мне в руки искусство"** [3, 482].

Центральная же строка "Зимней ночи", вокруг которой образуются "круги" и в прозаическом и стихотворном тексте — **Свеча горела на столе**,— приходит к Живаго в Рождественскую ночь, и знаменует собой "рождение" Живаго как поэта. Поэтому и ситуативно и концептуально строки **Мело, мело по всей земле** соотносимы с "Рождественской звездой" Юрия Живаго с начальными строками **Стояла зима. Дул ветер из степи...** Вспомним теперь и ранее упоминаемые схождения, которые соотносят друг с другом "мальчика", зерно", "глаз" и

снег". В "Рождественской звезде" под яслями "сияющего младенца" как раз обнаруживаются "зернышки проса", а первые стихи Живаго пишет, когда "**огонь свечи**" проникает сквозь "**глазок**" в стекле "**с почти сознательностью взгляда**". В "Зимней ночи" же "капающий воск свечи" уподобляется "слезам" в глазу; сама "рождественская звезда" появляется по пути в Вифлеем "**застенчивей плошки**" (в I варианте "**как венчик на плошке**"), т.е. подобно "свече". И круг замыкается на "душе" как "**плошке с плещущим глазком, Которую лакает океан**", появившейся еще в ранних стихах поэта. В нашем отрывке "пламя свечи" на "сквозняке" **лакает** углы, из которых "дует" в "Зимней ночи". В этом же отрывке **звезды** оказываются такими же **пылинками золы**, какие "рассвет" в "Рождественской звезде" **сметал с небосвода**. Таким образом, круговращение "ветра" и "света", а также "воды" (зимой — "снега") вокруг одной и той же неподвижной точки "глаза-свечи-зеркала", или "мельницы", символизирующих "душу", лежит в основе миро- и текстопорождения Пастернака. Именно поэтому в книге "КР", когда душа превращается в мельницу, **Все до мельчайшей доли сотой <...> оправдалось и сбылось.**

Таким образом, в идиостиле Пастернака обнаруживается целый круг концептов, образующих в каждом тексте свои "скрещения". Закрепление этого круга концептов, получающих в текстах различное ситуативное воплощение, но единых в своем "скрещении" и образовании внутренних композиций речевых ситуаций (т.е. имеющих в основе одни и те же концептуальные и композиционные МТР), происходит именно благодаря интегрирующей функции "лирического субъекта". Сам Пастернак, именуя "лирического субъекта" "лирическим деятелем", так пишет в своей ранней литературно-критической статье "Вассерманова реакция" (1914): "Лирический деятель, <...>, начало интегрирующее прежде всего. Элементы, которые подвергаются такой интеграции или, лучше, от нее только получают свою жизнь, глубоко в сравнении с нею несущественны" [4, 352]. Следуя подобному пониманию творческого процесса становится возможным провести различие между лингвопоэтическими терминами "лирический субъект" (по Пастернаку "лирический деятель", или активное начало интеграции) и "лирический герой". "Лирические герои" как в поэзии, так и в прозе представляют собой пересечения ("пучки", "узлы", "скрещения") различных функциональных соответствий единой функции "лирического субъекта". Эта система пересекающихся функциональных соответствий в пределе стремится либо к полному совпадению со всей областью значений функции "лирического субъекта", как, например, "лирический герой" Живаго в "ДЖ" Пастернака, либо к нулевому значению этой функции — таков по замыслу Белкин в "Повестях покойного И.П.Белкина" Пушкина, призванный отразить "нулевое я" поэта (см. [Бочаров 1974]). Причем, эти "лирические герои",

воплощенные в прозе, или шире, в эпосе, в конкретные "действующие лица" — людей, хранят память о всех предшествующих значениях пересекающихся функциональных соответствий, как в облике человека, так и когда область этих "значений-состояний" находилась в мире животных и растений или совпадала с объектами отражения, приближенными к природным. Следовательно, "лирический герой" — понятие применимое не только к субъектам-лицам, но и к любому персонифицированному природному или культурному объекту, полноправно становящемуся в определенном тексте субъектом внутреннего состояния, речи или субъектом-адресатом (например, "Плачущий сад", "Бабочка-буря", "Июль" Пастернака). "Лирический субъект" же — это авторское, личностное организующее и интегрирующее начало всех этих "лирических героев".

Если же мы будем проецировать "*мельницу*" и "*зеркало*" Пастернака на более ранние литературные и фольклорные тексты, а также на текст Библии, то обнаружим еще несколько "скрещений". Связь *Души — Лирического субъекта — Художника и Мельницы (Мельника)* обнаруживается в поэме "Спк", когда мир из "своего" детского по кругу превратился в "чужой": *Чужая даль. Чужой из труб По рвам и шляпам шлепающий дождик, И отчужденьем обращенный в дуб, Чужой, как мельник пушкинский, художник.* За пушкинского мельника в "Русалке" "работает вода", как и в мире "художника" Пастернака, к дубу же как центру мира и мировому дереву мы обратимся в следующем разделе. Сейчас же обратимся к тексту Откровения (18.21—23), который вписывается в круг наших рассуждений и показывает, почему Пастернак стремился к наложению "своего" и "чужого" кругов, а не к борьбе с "чужим" миром: ср. "*И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его. И голоса играющих на гуслях, и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет; не будет в тебе никакого художника, и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе; и свет светильника уже не появится в тебе...*".

Если мы теперь обратимся к народным поверьям, то именно "мельница" своим трением и шумом жерновов напоминала "добывание огня молнии", что связывает этимологически глагол *молоть и молнию* (см. [Иванов, Топоров 1974, 94—95]), а сам концепт "мельницы" с Борьбой Громовержца со Змеем (см. также [Судник, Цивьян 1982, 149]). Эта связь выступает эксплицитно в "Записках Патрика" (1936)), действие которых происходит на "мельнице" тестя с фамилией Громеко; далее в "ДЖ" мы вновь встретим героев этих записок в "Мучном городке". Так "мельница", связанная с добыванием "огня" и "света", и оказывается локусом "боя" с самим собой, о котором говорится в стихотворении "Художник". Ведь в поверьях

"мельница" осмысляется и как борьба двух начал мира — добра и зла, Бога и черта. Черт делает мельницу, но без веретена — движущей силы "души" и заменяет ее чертиком. Господь арендует у черта мельницу и делает веретено [там же]. Этот мотив также используется в "бореньи" с самим собой: перед тем, как Живаго начинает "третий" мельничный круг, а Пастернак находит своего "змееборца" и лесного Бога, мельница "не работает": *Доктору казалось, что поля он видит тяжко заболев: <...>, а лес в просветленном состоянии выздоровления, что в лесу обитает Бог, а по полю змеится насмешливая улыбка дьявола* [3, 462]. И лишь после "Сказки" "СЮЖ" и "Преображения" "Августа" "душа" поэта в книге "КР" превращается в "мельницу" с исправным "веретеном": И *дальше перемалывай Все бывшее со мной, Как сорок лет без малого В погостный перегной.*

"Мельница" также связана с "сотворением" мира Богом и является символом "рукоделия" "второй вселенной": она служит орудием для приготовления "сырья-муки", из которой замешивается "земля", и поэтому оказывается и символом "сгущения первовещества" [там же]. Недаром поэтому к стихотворению "Мельницы" Пастернак обращается дважды: перед созданием книги "СМЖ" (1915) и затем перед созданием "ВР" (1928). Именно "из золы от первого огня, погашенного первым дождем, господь делает лепешку <...> и кладет ее на воду; так получается земля" [там же, 150]. Первый "дождь", завершающий первый цикл творения мира поэта, проливается в "СМЖ", второй раз — в поэме "ЛШ", ознаменовавшей возвращение к лирике (*Дождик, первенец творенья, <...> Хлынул шумным увереньем).*

При этом сама "мука" в поверьях связана как с мотивом "склеивания в шар" и "путаницей пряжи" (ср. *Мотовилиху* в "ДЛ"), так и *снегом и дождем*, падающим с неба. Связь муки с водой образно представляется как "взбивание молочной пены" для масла и связывается с происхождением земли из морской пены. Как пишут Судник и Цивьян [там же], клишированное загадывание муки в мельнице во время помола — "*белая пена*". Эта "белая пена" — *белый кипень* воды и снега наполняет книги "СМЖ" и "ТВ" Пастернака, соединяя землю и звезды. Ср. в "Болезни": *Был он как лось. Замер загадкой, как вкопанный, Глядя на поле лепное. В звездную стужу как сноп оно Белой плескало копною.* Так "пшеничное поле" превращается в "поле лепное", когда мир находится в стадии творения и "хаос веков не спилен"[6].

Итак, "мельница" связана со всеми сущностями круговой картины мира поэта и с первыми и последними днями "творения" этой картины. Но "мельница" и "мука" связаны и с первоосновами и "сгущением вещества" живописного и стихотворного творчества. По наблюдениям Фарыно [1992, 41], Живаго в романе пишет "Рождественскую звезду", когда "*свет*

полного месяца стягивал снежную поляну осязательной вязкостью яичного белка и клеевых белил" [3, 430]. Именно "клеевые белила" из "муки" используются для написания икон. В "иконописном" же стихотворении "Рождественская звезда" младенец Иисус оказывается в "яслях из дуба" в свете "звезды" и лунного "яичного белка", когда *Рассвет, как пылинки золы, Последние звезды сметал с небосвода.*

Что касается проекции "зеркала" на текст Библии, то там говорится: "*Господь есть Дух;* <...> *Мы же все, открытым лицем, как в зеркале, взирая на славу Господню, преображаемся в тот же образ...*" (2 Кор. 3,17—18). И "зеркало" Пастернака отражает все "преображения" "лица" лирического субъекта, который хочет *Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо* ("ВР"). Поэтому "лица" лирического субъекта в жизни разнообразны: это и лицо "грозы" (*У всех пяти зеркал лицо Грозы, с себя сорвавшей маску* ("Июльская гроза"), и лицо "девочки-ветки", и лицо "плачущего сада", и лицо воздухаветра, который охваченный вдохновением кажется "*личностью с именем*", "*ясновидящим*" и "*одушевленным*" [Пастернак 1982, 491]. Главный тезис поэта при этом — "*безличье сложнее лица*" ("ОГ"), и поэтому художник ловит все "лица" жизни. Эти "лица", или "дольки" единого лица лирического субъекта прежде всего должны быть "живыми": И *должен ни единой долькой Не отступаться от лица, Но быть живым, живым и только* <...> *до конца* ("Во всем мне хочется дойти...").

Черты лица в "зеркале" Пастернака то "срочны" ("Баллада"), то "бессрочны" (*Там, в зеркале, они бессрочны, Мои черты, судьбы черты* (1913)), но все они есть отражение образа Бога, который "сверху" окунает "свой мир", как в зеркало, в "спасибо" художника. Вращения и "преображения" этого "зеркала" проводят очертания "лица" поэта — "Аппелесову черту" его мира.

В состоянии гармонии, как например, в "СМЖ" и после "ВР", "глаз-зеркало" Пастернака передает "радостное созерцание" творчества (*И радо играть в слезах*) и интуитивное познание полноты жизни, свойственное, по мнению Пастернака, Толстому: "Такую <...> страсть творческого созерцания, Толстой постоянно носил в себе. Это в ее именно свете он видел все в первоначальной свежести, по-новому и как бы впервые" [Мир Пастернака, 64].

Однако в период "Тем и вариаций", т.е. наложения "Божьего" и ""Исторического" кругов, это "зеркало" по-другому определяет пропорции *света и тени* (светопись) пастернаковского мира. В этот период как раз остро встает вопрос "дробления" мира и невозможности его полноценного соединения. "В пору "Тем и вариаций" Пастернак хотел писать иначе, не теряя Целого, Бесконечного, из которого родится дух добра. Хотел, но не мог. Не мог не играть деталями. Ибо правда была скорее в деталях, чем в общих идеях времени" [Померанц 1990, 21]. Ср. в "ВБ":

И время сгладило детали, А мелочи преобладали. В "мелочах" трудно найти "свое лицо", что обнаруживают вопросы поэмы "Спк": *Стесни дыханье и спроси чтеца: Неужто, жив в охвате той картины, Он верит в быль отдельного лица*? И происходит распадение "личности": О *личностях не может быть и речи, На них поставим лучше крест.*

Диалог поэта с внешним миром становится затрудненным в явной форме. Для самосохранения себя как художника в "чужом" мире он формулирует свой "рецепт" отражения реального мира в стихотворении "Брюсову" (1923): О, *весь Шекспир, быть может, только в том, Что запросто болтает с тенью Гамлет.* Здесь "тень" имеет значение не только тени отца Гамлета, но и "тени" самого Пастернака, которую он "бросает". Выход поэта в период "ТВ" — в раздвоении "света" и "тени", в игре с тенью реального мира "в век таких теней" ("ВБ"). В воле поэта определять самому, что есть свет, что есть тень, и "*не ломиться в двери пошлых аксиом*". Это доказывает и "Гамлет" "СЮЖ", в котором звучит прямое обращение к Богу Отцу "*Чашу эту мимо пронеси*" по отношению к "другой" ("не своей") драме, а в конце дается формула "поля" Пастернака: *Жизнь прожить — не поле перейти.*

В связи с пропорциями "света" и "тени" необходимо упомянуть очень важный концептуально-композиционный МТР "сна". Природа и сам лирический субъект как бы засыпают на время, как в сказке "Спящая красавица" (ср. "Иней"). И этот период "*сна*", когда "глаза" не смотрят на внешний мир, у Пастернака соответствует тому положению "зеркала", когда оно попадает в полосу "тени", "ночи" (в "Гамлете": *На меня наставлен сумрак ночи*), "зимы" (т. е. время "замерзает", и оказывается, как и "вокзал", *во льду зеркал* ("ВБ")). В этот период поэт ждет "откровения", которое приходит вместе с музыкой. Первым таким откровением была книга "СМЖ" (*Как усыпительна жизнь! Как откровенья бессонны!*), где "в усыпительной этой отчизне" нельзя "задуть очей"; в "ТВ" поэт предлагает паронимическое соотношение "*лучше спать, а не оспаривать*". Во "ВР" как бы во время "детского сна" является второе откровение во время "творения" мира на новом круге: *Я просыпаюсь Я объят Открывшимся <...> Но я уж сплю наполовину, <...> И сплю под шум, месящий глину, Как только в раннем детстве спят* ("Вторая баллада"). А далее "глаза" поэта все больше открываются (*С души дремавшей снят наглазник* ("НРП")), и каждую зиму он ждет "сказки с хорошим концом".

Дерево — Ветка — Женщина.

Посмотрим на центральную вертикальную часть картины мира поэта. В середине — дерево: *Ель* — зимой, *Дуб* — летом (плюс масса других растений) как символы "мирового дерева" и круговращения растительного мира в природных циклах. При

этом *Ель* — вечнозеленое растение женского рода, а *Дуб* (мужского рода) подвержен всевозможным "сезонным" изменениям. *Ель* — дерево рождества, *Дуб* (и *мак* как цветок) — растение Перуна (позднее Ильи, св. Георгия), в которое ударяет молния. И "*проследивший туч раскаты, <...> отроческий ствол*" становится стержнем мира поэта, одним из первых его адресатов и "*перед вечностью ходатаем*" ("Лесное"). Поэтому Цветаева в "Световом ливне" соотносит Пастернака именно с "дубом", в который "все ударяет". А в "Рождественской звезде" мы видим только что родившегося Христа в "*яслях из дуба*", так символически соединены христианский и языческий боги: *Он спал, весь сияющий, в яслях из дуба, Как месяца луч в углубленье дупла.*

В "дуб" обращается художник и в чужом ему мире. Этот "дуб", уже полуживой, с "*как пепел сыплющимися*" листьями, находим в "русалке" Пушкина, этот "дуб" затем оживает в "Войне и мире" Толстого и пускает новые "побеги" для князя Андрея. В "обгорелое дерево" (скорее всего "дуб") стреляет Юрий Андреевич Живаго, чтобы не убить ни "своих", ни "чужих". В "дуплянский дуб" учится стрелять Лара — "*задуманный выстрел уже грянул в ее душе*" [3, 78], т.е., в "дупле". В романе "ДЖ" этот "выстрел" завершает свой круг на самоубийстве Стрельникова, антипода Живаго (см. [Фатеева 1995 б]). Весь именно в "дупле", по Пастернаку, вихрь должен найти "*песню в живых*" *(О вихрь, Общупай все глуби и дупла, Найти мою песню в живых!* ("ТВ")). Сама же "песня" периода "до", или "Весенней распутицы", ассоциируется у Пастернака со "*свистом*" соловья-разбойника "*на семи дубах*". Щелканье этого соловья уподобляется ружейной крупной дроби, отмеряющей "*размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук*". С вращением же вокруг "дерева" связано "второе рождение" поэта и его "песни": И *станут кружком на лужке интермеццо, Руками, как дерево, песнь охватив, Как тени вертеться четыре семейства, Под чистый, как детство, немецкий мотив.*

"Историческим лицом" входит Пастернак "в семью лесин", и детство для него не только "*ковш душевной глуби*" и "*всех лесов абориген*". Однако сама "история" для поэта — "*нерубленная пуща*", в которой "*раз в столетье или два <...> Стреляют дичь и ловят браконьеров И с топором порубщика ведут*". Таким образом, "дерево" связано с рождением и смертью поэта, его души и их воскресением; жизнь в "истории" — с звуком "ружейной дроби" и "топора" в лесу.

Дуб и ель — это лишь метонимии всех деревьев, как само дерево — метонимия "леса" и "сада" у Пастернака. Из лесных деревьев по частотности поэту ближе всего *ель (49), сосна (24), береза (46),* причем первые два — вечнозеленые, связываются у него с идеей "богослужения". Ср., например, в стихотворении "Воробьевы горы" "СМЖ", где *сосны* сначала

отделяют мир "города" от мира "леса", а потом "служат" (*Дальше служат сосны <...> Дальше — воскресенье)*; в книге "НРП" люди, как к "лику святых", "*к лику сосен причтены И от болей и эпидемий И смерти освобождены*" ("Сосны"), а в "СЮЖ" деревья сами начинают "молиться": *...и лес <...> Как строй молящихся, стоит Толпой стволов сосновых* ("На Страстной"). Эти же "сосны" в "Воробьевых горах" соединяют семантически расщепленную *ветку 1* (дерева) и *ветку 2* (железнодорожную), *рельсы и траву* в целостный мир Троицы. "В лесу" "ТВ" хвойные деревья образуют *кафедральный мрак*, а затем, как в "бессонном сне" (*Есть сон такой, не спишь, а только снится, Что жаждешь сна; что дремлет человек, Которому сквозь сон палит ресницы Два черных солнца, бьющих из-под век*), превращаются в *Мачтовый мрак, который в высь воздвигло, В истому дня, на синий циферблат.* Так "деревья" врастаю т в "синий циферблат" и соединяют для поэта мир "земли" и "неба". При этом сосны продолжительностью своей жизни отмеряют и исторические эпохи: *Когда смертельный треск сосны скрипучей Всей рощей погребает перегной, История, нерубленою пущей Иных дерев встаешь ты предо мной* ("История", 1927).

С елью и ельником у Пастернака соотносятся не только рождество, но и представления о переходе в "мир иной". В день похорон Анны Ивановны (вскоре после Рождества) в романе "ДЖ", когда Живаго первый раз ощущает себя поэтом (*он слушал заупокойную службу как сообщение непосредственно к нему обращенное* [3, 89]), "*из-за оград смотрели темные, как серебро с чернью, мокрые елки и походили на траур*" [3, 91]. Так "рождение поэта" связывается с идеями "смерти", "сна" и "вечной жизни".

Троицын день же связан с *березой* — белым деревом, в котором так же сильно женское начало, как в ели. Однако "береза" — летнее дерево, оно "просевает" солнечный свет (ср. *Просевая полдень...*, где по внутренней форме вступают в паронимию *сев и свет*), как хвойные деревья "просевают" тень (*И сеют тень, и маят и сверлят Мачтовый мрак...*). Из "домашних" деревьев поэту ближе всего *липа*, с ее цветением и связано "Лето 1917 года" в "СМЖ" и "ДЖ", и *тополь* — с ним "переходит" молодой поэт " в неслыханную веру", *тополь, зажмурясь,* смотрит на *мельницы* поэта, и "*каждый тополь у подъезда*" знает его "*в лицо*" ("Художник").

При этом деревья — живые существа у Пастернака, они обладают способностью и видеть, и говорить, и слышать, и чувствовать (ср. *Я с улицы, где тополь удивлен* ("ТВ"), *Деревья доверчивы* ("ЛШ")). Соединяя землю и небо, их языком говорят природа и Бог. Именно через листья деревьев паронимически связываются *небо и небо (Не отсыхает ли язык у лип, не липнут листья к небу ль)*, так как они наделены способностью "ворочать языком" (в "ДЖ": *...и что они шеп-*

чут друг другу, ворочая сонными отяжелевшими листьями, как заплетающимися шепелявыми языками [3, 160]). Благодаря своей "речегенности" лес становится "*мачтовым лесом в эфире*" между небом и землей. Язык деревьев связан с ветром и водой (*У плетня Меж мокрых веток с ветром бледным Шел спор. Я замер. Про меня! Я чувствовал он будет вечен, Ужасный говорящий сад...*), с кипением "парусины деревьев" (*В саду, до пят Подветренном, кипят лохмотья. Как флот в трехъярусном полете, Деревьев паруса кипят*), образуя цепочку переносов *дерево-листья-ветки-парус-лодка-ладья души*. Так дерево посредством своих "ветвей" создает связь с небесными "птицами души", что и превращает его в "орган" с множеством "ключей и регистров" ("Весна" "ПБ"). Постепенно в мире Пастернака создается паронимическая триада *орган — птиц оргии — лик Георгия*, синкретизирующая в себе alter ego поэта.

Итак, деревья как наиболее "высокие" растения стоят в центре вращения и роста мира Пастернака. Они, отражаясь в воде, образуют единый круг *земли* и *неба* (*Где-то в середине этой заводи виднелась узкая полоска с двойными, вверх и вниз между небом и землей висевшими деревьями* [3, 237]), в них ударяют *молния и гром* (и *молнии* "ловленной сочетаемостью" даже превращаются в *охапки цветов и веток — "гром... нарвал охапку молний"*), то принося творческий импульс (ср. "Гроза, моментальная навек"), то смятенье, испепеляющее "дотла" (*По дереву дрожь осужденья прошла, Как молнии искра по громоотводу. Смоковницу испепелило дотла* ("Чудо")); через них "просеваются" *свет, дождь, снег*; они связывают *корни, кроны, ключи, родники,* и все *ростки* и *побеги*, растущие к свету (*Как росток на свету распрямясь...*), растительный и животный мир, а также женское и мужское начало жизни. В лесу живет и природный бог Пастернака-Живаго — св. Георгий. Прячущаяся в "дупле" деревьев "приросшая песнь" — "душа" (ср. связь *дупло-птица*), соединяет не только женское и мужское, но божественное и земное начало (*С тобой, как с деревом побег, Срослась в тоске безмерной* ("Магдалина II"), "корни" которого раскрываются в библейском понятии "ветви": "*Я есмь лоза, а вы ветви; Кто пребывает во Мне, и я в нем, тот приносит много плода*" (Ин. 15,6) [ср. "*спелую грушу*" в "Определении души"].

Ветви у поэта образуют связь земли и неба благодаря метонимическим метафорам *ветви-птицы-крылья* и *ветви-руки*. Причем у Пастернака значимыми оказываются именно "белые ветви" "в снегу" и "лебедино-белые" руки женщины как символ "белой волны"[7]. Ср., например, в "ДЖ": *Она [рябина] была наполовину в снегу, наполовину в обмерзших листьях и ягодах, и простирала две заснеженные ветви вперед навстречу ему. Он вспомнил большие белые руки Лары <...>, и, ухватившись за ветки, притянул дерево к себе.*

Словно сознательным ответным движением рябина осыпала его снегом с головы до ног [3, 370]. Так в "ДЖ" раскрывается метафора *Девочка-Ветка* "СМЖ", и становится ясным, почему оказываются "сросшимися" *душа-груша-лист-ветвь* в "Определении души" и Иисус и Магдалина в "Магдалине II" и как "дорастает" поэт "до воскресенья". Ведь "ветки" Пастернака стали "вещами" (*Это вещие ветки*) еще в раннем стихотворении "Город", в "Спк" же слышится "*бессонный говор веток*", который хотя и "*смутен*", но "*как слух, тысячеуст*".

Цветение же веток и их *благоухание* получает языковое соединение в паронимической цепочке *ветвь-свет-цветок* и также интерпретируется поэтом как связь с Богом и небесными силами (ср. раскрытие этой связи в "ДЖ": *Пахло всеми цветами на свете сразу, словно земля днем лежала без памяти, а теперь этими запахами приходила в сознание* [3, 140]). Память о "цветах" также возвращает нас сначала к ранним наброскам о Реликвимини, где возникли "**звательные падежи цветов**". В "СМЖ" мы уже встречаем криптограмму фамилии Пастернака не только связанную с "травой", но и с "цветком" — маком (*Пыльный мАК ПАРшивым ПАщеНКом* [ср. *ТРАва, кАК ПАСыНоК* в стихотворении "Образец"] *Никнет к жажде берегущей <...> К дикой, терпкой божьей гуще*), а сам Я-герой уподобляется изображению "цветка" на посуде (*Ты зовешь меня святым, Я тебе и дик и чуден,— А глыбастые цветы на часах и на посуде?* ("Мухи мучкапской чайной") (см. [Majmieskulow 1992, 60—61]). Затем в повести "ДЛ" мы встречаем героя с фамилией Цветков, который составляет основу переживаний "завязывающейся души" Девочки, а также первый раз сталкивает ее с проблемой "жизни и смерти". Во "ВР" *цветы* соотносятся со *свечами-подсвечниками*, возрождающими художника и искусство, а сквозь "*рты трав*" поэт вместе с любимой "*пьет и тянет*" основу "*согласья*" с жизнью ("Любимая,— молвы слащавой..."). В письме же 1932 г. к Н.А.Табидзе поэт уподобляет каждое "самостоятельное переживание" "цветущему растению", т.е. "способным питаться всем тем", что он переживает и будет переживать после него [5, 326]. В романе же "ДЖ" "цветы" последний раз появляются в кульминационной сцене смерти Живаго и связаны с разрешением функционального соответствия Я — ЖИЗНЬ — СМЕРТЬ — ВОСКРЕСЕНИЕ, пересекающегося с Я — БОГ (ИИСУС ХРИСТОС в виде "САДОВНИКА"). Таким образом, в идиостиле Пастернака замыкается круг "**цветы**" — "**бог их очерк**", который представляет собой концептуальный МТР. "Цветы", как мы помним, сливаясь со светом "звезд" и Млечным Путем, замыкают в круг и "сад" Пастернака — начиная с "сада" "Начальной поры" до "Гефсиманского сада" — последнее стихотворение написано Юрием Живаго. При этом последней, кого видит Живаго перед смертью становится мадемуазель Флери (от фр. fleure 'цветок'), вместе с которой

он в далеком Мелюзееве слышит свой первый "стук в дверь" и видит "водяной знак" Лары. На шляпе "из светлой соломки" ('высохшей травы') пережившей Живаго мадемуазель Флери были "ромашки и васильки": именно "луг с ромашками" видится Живаго, как и Пастернаку в "СМЖ", на звездном небе и соединяет небо и землю — ведь "ромашка" является символом "солярного круга". Все эти "скрещения" получают еще одно измерение при соотношении с архетипическим для русской поэзии образом 'младого певца', преждевременная смерть которого уподобляется 'увяданию цветка или растения'. Этот образ представляет собой композиционный МТР — "микросюжет, который выражается в двух формах: ипостасной (условно 'младой певец') и концептуально-философической (условно 'быстротечность времени')" [Топоров 1983, 407]. Как мы видим, у Пастернака оживает внутренняя форма метафорической конструкции, что и получает выражение в фамилиях его героев.

Именно связь со светом и небом организует цепочку *Женщина-Конь-Птица*, которую мы встречаем на ранних "вышивках" поэта еще в более древней языческой форме *Женщина-Дерево-Ветви-Сад-Лось* в "Болезни" "ТВ" (см.[6]). Оказывается, что у Пастернака "лось-олень" — самое частое после "коня" четвероногое животное, связанное с "лепкой" его мира, оно же входит в паронимический ряд *лось-лес* и *заросли-лосиха-лесосека* в стихотворении "Тишина", и оказывается "завороженным" солнцем наравне с лечебными "травами". Женщина же, поднятая "до небес", как и на древних рисунках вышивок, определяет у поэта круг движения "солнца" "Сестры моей — жизни" (ср. в I варианте: *Он вашу сестру вознесет до небес Превыше всего человечества*).

Деревья, травы, цветы, ягоды образуют всю гамму красок мира поэта наравне с небом и землей, светом и снегом, падающим с неба. Именно через слова, связанные с растительным миром, происходит наложение Божьего и Исторического миров, связь которых организуется творчеством, искусством, рукоделием (*И те обещанья подхвачены Природой, трудами их рук, Искусствами, всякою всячиной, Развитьем ремесл и наук* ("Травы и камни")). Переносные значения слов, связанных с природным миром, "перенесенные" в сферу рукоделия и искусства, и образуют переход из одного круга в другой. Ближе всего растительным словам оказываются живопись и вышивание, музыка же связывается с миром природы своими "ключами".

В кругу природных превращений оказывается *холст*, общий для вышивки и живописи. Чтобы сделать холст белым, его надо обмакнуть в серую золу, образующуюся, по Пастернаку, от сгорания "души" — ср. "Образец" "СМЖ": *Гормя горит душа* <...> *Сушился холст*. Что касается живописи, что эта сфера образует переносы *кисть 1* (дерева) — *кисть 2* (руки) — *кисть 3* (художника) — *кисть 4* (одежды), и последний пере-

нос уже оказывается в сфере женского "рукоделия". Именно поэтому Девочка появляется "*на кончике кисти*", которую ранее Реликвимини "*обмакивает, как душу в весну*", а, по "Определению души", любимая в "СЮЖ" "сбрасывает платье", *как роща сбрасывает листья*, когда "падает в объятье" *в халате с шелковою кистью* ("Осень"). *Шелк* связывает в мире поэта растительный и животный мир (ср. *шелк-листщегол*) и мир души-любви ("Дождь" "СМЖ": *Она со мной. Наигрывай <...> теки эпиграфом К такой, как ты, любви. Снуй шелкопрядом тутовым...*). *Шелк* соединяет мир "рук" и "губ" любви и творчества, а также по паронимии *щегла, щелканье льдинок, соловья и Немолчное пенье и щелканье шпулек* ("ТВ").

С *шелком* связан и мотив "вышивки" в мире поэта. Прежде всего таким способом переводится "рисунок" на ткань текста (ср. в письме к М.Цветаевой — *свела этот рисунок на сетчатку ритма* [Переписка, 374], сама же терминология вышивки позволяет Пастернаку строить парадоксальные хитросплетения ассоциаций, в которых прежде всего значимы *крест* и *роспись*, связывающие вышивку с миром "*богослужения*". Так, в стихотворении "Ночь" "КР" художник должен стать *крестиком на ткани*. Вышивка, через *строчку* соединяющая рукоделие со стихом, определяет и путь к небу — *стежку: Над стежками капли дождя, Как птицы в ветвях отдыхают. <...> Дождь <...> вывешивает свой бисер* ("Пространство"). "Плетение словес" уподобляется и "плетению кружев": *Из низок ливня — паросль. <...> В ветвях горит стеклярус. И на подушке плюшевой Сверкает в переливах Разорванное кружево Деревьев говорливых* ("Ивака").

Через *иголку* связаны *лиственница, глаз и вышивальщица*. Именно в "СЮЖ" раскрывается "образчик" "СМЖ", когда в стихотворении "Разлука" лирический герой *Укладывает в ящик Раскиданные лоскуты И выкройки образчик. И, наколовшись о шитье С невынутой иголкой, Внезапно видит всю ее И плачет втихомолку*. О "ней" же плачет лирический герой "Белых стихов", которые продолжают книгу "СМЖ": *Что за грусть Роняет поцелуи, словно август, Которого ничем не оторвать от лиственницы? Жаркими губами Пристал он к ней, она и он в слезах, Он совершенно мокр, мокры и иглы*. Сходятся во времени два круга поэта — первый и третий, и *ночная красавица*, появившаяся на *плетне* вместе с *мальвами* в "Образце" "СМЖ", в романе становится дочерью швеи и вышивальщицей (*Я с книгою, ты с вышиваньем*). Еще в книге "ВР" поэт соединяет в *ночной красавице* и 'красавицу' и 'фиалку' в образующих пару стихотворениях "Красавица моя, вся стать..." и "Кругом семенящейся ватой...", а в душную ночь лета 1917 года, когда Лара и Живаго обнаруживают свои чувства, "ночная красавица" вновь появляется на "плетне": *...к запаху ночной красавицы примешивался душистый, как чай с*

цветком, запах свежего сена <...> Внутрь комнат из палисадников тянулась потная русоголовая кукуруза с блестящими, словно маслом смоченными метелками и кистями. Из-за провисающих плетней одиночками смотрели бледные, худощавые мальвы, похожие на хуторянок в рубахах, которых жара выгнала из душных хат подышать свежим воздухом [3, 140]. Здесь в "ДЖ" в своем "благоухании" сливаются в один круг *цветы на посуде* из "Мух мучкапской чайной", головы кукурузы, писанной *маслом* и *кистями*, и цветы на *вышивании ангела* "СМЖ", оказавшиеся *мальвами в рубахах хуторянок.*

Красавица, вновь становящаяся поэту "жизнью" во "ВР" (*Ты стала настолько мне жизнью*), еще с "*жалобы смычка*" "СМЖ" связана в памяти поэта и с музыкой (*Вся рвется музыкою стать, И вся на рифмы просится*). Любовь к ней отворяет черные ключи баллады Шопена, с ней связаны и *десять пальцев муки,* и *реквием лебединый, И сплошной поток шопеновских этюдов.* Шопеновские же этюды, писал Пастернак [4, 406], "скорее обучают истории, строению вселенной и чему бы-то ни было более далекому и общему, чем игра на рояле". Вот почему "Баллады" Шопена связаны у поэта не только с *фортепьяно*, как и значение Шопена в его мире "*шире музыки*". Шопен, как Толстой и Скрябин, открывает поэту все этапы жизни и смерти художника, все его "*опять-рождения*" после "*фортепьянных распятий*" и все "сцепленья" природных сил. Три "баллады" ("Баллада" "ПБ", "Баллада" и "Вторая баллада" "ВР") повторяют один и тот же круговой рисунок, в котором музыка как бы "достигшая высшей фазы" на небе, летит на всей скорости к земле, затем опять взмывает, как Икар, в небо. Так создается музыка, названная поэтом в "Балладе" "ПБ" "зеркалом исчезновенья": *В колодец обалделого взгляда Бадьей погружалась печаль и, дойдя До дна, подымалась оттуда балладой И рушилась былью в обвязке дождя.* И в этом музыкальном "зеркале" оказываются все сущности пастернаковского мира вместе с деревьями "*в трехъярусном полете*". Эти деревья в стихотворении "Опять Шопен не ищет выгод..." и "прямят" *подсвечники каштанов* "глазами" XIX столетия; само же *опять* Шопена связывается с вопросом музыкально-конного "бега": *Рождать рыданье, но не плакать, Не умирать, не умирать*(?) Так через столетье Пастернак пропрокладывает путь из *вчера* в *завтра*, от *смерти* ко *второму рождению.*

Конь — Крылья — Птица — Бабочка-буря

По оси, возносящей женщину к "небесам", вновь попадаем в мир души и творчества, но теперь уже связанный с *конем, крыльями, птицей* и *бабочкой. Конь, лошадь* — самые главные и частотные представители бескрылого "царства зверей"

поэта (164). С "конем" связаны все стихийные силы (*огонь, молния, ветер, вода, дождь, гром, метель*), "конь" и "всадник" — две ипостаси души поэта, и даже "глаз" лирического субъекта оказывается "конским": *Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса Гляжу, страшась бессонницы огромной* ("Болезнь"). "Конь" связан у Пастернака с путем вверх, духовным ростом, и с бегом, что полностью реализует в его мире метафору "верховой езды" (*И выезд звезд верхами В сторожевой дозор*); предикат же *скакать* приобретает у него судьбоносное значение. "Конь" соединяет земного лирического субъекта и небесного, смертного и Бога, мужского и женского. Так, в "Заместительнице" Девочка "СМЖ" уподобляется скакуну, Лара в "ДЖ" также связана с лошадью и конским *кованым переступанием,* а *конь* и *всадник* в "СЮЖ" вступают в *бой с драконом за Деву* и в человеческом и божественном обличии. *Конь и всадник* приходят к поэту из Библии, и поэтому он стремится растворить своего "коня" в "Божьем мире". При наложении "Божьего" и "Исторического" миров рождается "всадник", въезжающий "*на коне на паперть*" и осаждающий "*лошадь... к дверям*" ("Художник"). Растворением в природе и религии "всадник" Пастернака противостоят "Медному всаднику" Пушкина, а в XX в. А.Белого в романе "Петербург" — с ними он вступает в "конный поединок", пытаясь "скакнуть" *поверх барьеров,* благодаря чему "меняет местность" "всадника" в диалоге "свой-чужой". "Всадник" и "конь" переносятся Пастернаком из Петербурга в Москву, где они оказываются и в романе и в стихах "*рядом в природе*" (см. [Фатеева 1995 б])[8].

Именно поэтому поэма "Лейтенант Шмидт" открывается сценой "конного поединка" на ипподроме, где за "жокеями", "лошадьми" и "спицами качалок" взвивалось *размерно-бьющее веянье какого-то подземного начала.* При интертекстуальном анализе оказывается, что это "начало" связано с "Вольными мыслями" А.Блока (1907), где, подобно упавшему "*в зеленях весенних злаков*" жокею, лежал XX век, *раскинув руки И ноги подогнув.* Чтобы поднять этот "век" с земли опять к "небу", Пастернак, впротивовес размерному "медному" началу Пушкина, восстанавливает в городских конях "природное начало" и, вслед за Блоком, растворяет своего "жокея" в естественном мире. Так, в поэме "905 год" кони и всадники вплетаются в *ветви и плоды* пастернаковского сада (*Со стремян И прямящихся седел, Спешась, градом, Как яблоки, Прыгают куртки драгун*). В "Спк" находим объяснение этому растворению, связанное с "преображением" и "одухотворением" *по садам* "тягучего материала истории". В "Спк" же пушкинский Медный всадник, скачущий, *как гром,* по Петербургу, действительно превращается в природный *гром и град,* возвещающий *погоню* жизни, музыки, любви и поэзии, подобную ливню погони,

свистящей в ушах лошадей в "Разрыве" "ТВ", где образы "коня" — "лося" синкретизируют мужское и женское начало: *Тут целовались наяву и вживе. Тут, точно дым и ливень, мга и гам, Улыбкою к улыбке, грива к гриве, Жемчужинами льнули к жемчугам. Тогда в развале открывалась прелесть, Перебегая по краям зеркал, <...> гром откормленный скакал <...>. Ключами ударял по чемоданам Саврасый, жадный летний град.* Так, по краям пастернаковских "зеркал" *всадник на коне* превращается в *гром*, посылающий *град на грядку.* И в поэме "ЛШ" "тяжелый топот" Медного всадника уж иронически переосмысляется Пастернаком как "бег" по *размытым рытвинам садовых гряд в облака, закат и эхо* очаковца и Шмидта.

Лошадь метонимически вписывается и в зимнюю и летнюю стихию. Так, с первых книг "всадник" превращается в "ветер" (*Этот ветер, как кучер в мороз, Рвется вперед...*), и "метель" сливается с "раскованным голосом", а затем *Вьюга лошадью пляшет буланой* ("905 год"). Лошадь по обратимости тропов обретает не только "голос", но и "слух" в "ВБ": *Как лошади прядут ушами. То шевелились тихой тьмы Засыпанные снегом уши....* Растворяясь же в "живой воде", кони, подобно веткам и дождю, становятся "вещими": *Как носят капли вести об езде, И всю-то ночь все цокают и едут, Стуча подковой Об одном гвозде То тут, то там, то в тот подъезд, то в этот* ("Спк"). Поэтому и в конце "ТсВ", продолжающей "Петербург" "ПБ", *скакун*, уподобляясь живым коням и "*звону походной наковальни*" ранней поэмы "Цыганы" Пушкина, по переносу наименования превращается в *кузнечика*, обретающего природные "крылья": *И вслушивался в звон уздечек, В акцент звонков и языка Мечтательный, как ночь кузнечик.* И этот "скакун" также оказывается "в единоборстве" с *стреноженным и сонным ветром.*

Таким образом, на своем коне Пастернак "едет" по пути, который ведет назад, к природе, что позволяет ему в итоге найти своего "всадника-победителя" на небе поэзии — Св. Георгия на "Ожившей фреске". Этот всадник "Божьего мира" освободит поэта от "земных оков" в "СЮЖ" и откроет его путь к воскресению. Путь к Георгию Победоносцу намечает книга "Второе рождение", созревшая после поэм (хотя первые подступы к этому образу Пастернак опробывал еще в "Драматических отрывках", одновременно с книгой "лета 1917 года"). Перун "СМЖ" во "ВР" видится Пастернаку из-за тучи в облике Ильи Пророка (*А вскачь за громом, за четверкой Ильи Пророка, под струи*), освобождающего воды и посылающего плодородный дождь на землю. В контексте книги воды, освобождаясь от снега, превращаются опять в "волны", которые "растут на ветру". Сам образ Ильи-всадника в стихотворении "Все снег, да снег,— терпи и точка..." связан с тучей, *ползущей и дымящейся* над Москвой в стихотворении "Волны", которая второй раз появится в романе в сцене смерти Живаго (*от Никитских*

ворот ползла, все выше к небу подымавшася, черно-лиловая туча. Надвигалась гроза [3, 483]) — так ретроспективно символически "смерть Живаго" соотносится со "вторым рождением" Пастернака. Илья Пророк (*Шапка седая! Гроза молодая!*), согласно этой идее, как бы побеждает эту "тучу-змею" и принимает ее как *упряжь, Тех ради будущих безумств.* По мифологической смежности [Иванов, Топоров 1974] природный бог в мире поэта затем преображается в Георгия-змееборца с "ликом" святого. Он как раз запечатлен на гербе Москвы, куда и переносится сфера обитания пастернаковских героев. Как мы помним, и на гербе, и на иконе, этот всадник всегда изображается с "крыльями".

Во "ВР" поэтому возобновляется идея "поэтического бега", а "живая вода" паронимической аттракцией снимает противопоставление *лошади и площади* в стихотворении "Весеннюю порою льда...". *Лошадь* сливается с *мелодией* половодья и по потенциальной паронимии становится "лодкой на броде", *Когда какой-то брод в груди.* Ср. ранее в "Спк": *Что-то в нем росло, Как у детей средь суесловья взрослых, Как будто что-то плавно и без слов Навстречу дому близилось на веслах.*

Так соединяются *конь* и *лодка,* изначально синкретизированные на древних "вышивках", как и *птицы* и *лодки* (ср. "Импровизацию"), и в их центре помещалась женщина-душа. Согласно древним представлениям [Рыбаков 1974, 9], "солнечные колесницы и ладьи отражают двойственность человеческих представлений о солнце: дневное светило кони ведут в колеснице, <...> а ночью оно плавает в ладье". Этим обоим представлением соответствуют и лодка и "конный небосвод" Пастернака, который поэт хочет "обнять" еще в стихотворении "Сложа весла".

О связи *птицы с душой* и *души с лодкой* мы писали в работе [Фатеева 1995 а], разбирая стихотворения "Импровизация" и "Сложа весла", связанные у поэта ситуативными и операциональными МТР, как и о "пучке" *дерево-ветка-лист-птица,* в вершине которого оказывается Девочка. Сама "птица" со времен Пушкина связана в поэзии с "*зерном*" и "*водой*" ("Птичка"), которыми "брызжет" *чиж и клест* у Пастернака, а ее пение в ветвях с самим понятием "времени": У *них часы с дремучим боем, Им ветви четверти поют* ("Дрозды"). Время у Пастернака отмечают в книге "На ранних поездах" не только птицы, но и "конный небосвод", который С *пяти несет охрану Окраин, рощ и вод* ("Безвременно умершему"), очерчивая круг "Охранной грамоты" поэта.

Птица-маркер у Пастернака — *щегол,* хотя в его поэзии он встречается только раз в "Определении души", самые любимые — *соловьи* (18), уподобленные "запаху трав" (*Он как запах от трав исходил*) и *голуби* (10), которые, как облака, садятся на рукоделье; самые "свои" — *галки* (7), морские —

чайки (4). Чаще всего в поэтических и прозаических текстах встречаются *куры и петухи* (31), возвещающие о начале нового периода в жизни и творчестве: *Перебирая годы поименно, Поочередно окликая тьму, Они пророчить станут перемену Дождю, земле, любви — всему, всему* ("Петухи", 1923).

После птиц наиболее частотными в живом мире оказываются "крылатые насекомые". Среди них выделяется "**Бабочка-буря**" (1923), в которой "скрыты те основные женские символы, которые составляют центр всего творчества Пастернака" [Иванов 1989 а, 158]. "Бабочка" — символ раскрытия "крыльев" поэта, выпархивающего из своего детства, как из "куколки", с сохраненной "*за разгромом и ремонтом*" времени "душой": *Сейчас ты выпорхнешь, инфанта, <...> Расправишь водяные банты Над топотом промокших толп.* Сохраниться *птице-бабочке-душе* удается только в *дупле*, которое отыскивает *вихрь*. Данный центральный образ Пастернака связан с древним обычаем "вызывания дождя", соотносимым в поэзии с творческим плодородием. У славян этот обычай назывался **пеперуна** и исходно был связан с обращением к громовержцу Перуну, позднее — к Илье Пророку. Он состоял в том, что группа девочек во главе с нагой девочкой, закутанной в зелень и цветы, шла по деревне и полям и пела песню о бабочке, летящей на небо к богу и молящей его о ниспослании дождя [Календарные обычаи, 135]. У Пастернака этот образ **Девочки-Ветки-Бабочки**, черты которой он рисует в "буре" и "туче" "СМЖ", развивается в стихотворении того же 1917 года "Муза девятьсот девятого" (*Слывшая младшей дочерью Гроз, по фамилии ливней, Ты, опыленная дочерна Громом, как крылья крапивниц*) и далее "Бабочке-буре" (1923), где этот образ "раскрывается". Интересно, что затем в прозе "ОГ" синкретический образ **Девочки-Бабочки** дан не метафорически, как в стихах, а расщеплен на две смежные сущности ('девочка в белом' и 'бабочка') в одном денотативном пространстве: *Бабочки мгновеньями складывались, растворяясь в жаре, вдруг расправлялись, увлекаемые вбок неправильными волнами зноя. Девочка в белом, вероятно совершенно мокрая, держалась в воздухе, всю себя за пятки охлестывая свистящими кругами веревочкой скакалки* [4, 218]. В тексте же "СМЖ" по аналогии мифологий (греческой, языческой славянской и далее христианской, вязанной с Ильей) **Девочка** превращается в **Елену** — дочь громовержца Зевса и богини Леты — и оказывается главной героиней "Лета 1917 года". И эта **Девочка-Елена**, появляющаяся из грозовой тучи, находится в связи с предикатами "вихреобразного движения" и "скакания" — ср. в "Заместительнице" "СМЖ": *Так сел бы вихрь <...> И объявить, что не скакун, <...> Но эти розы на боку Несут во весь опор.*

По "неслучайной случайности" в мире живого по частотности (как и происхождению "назад" к сотворению мира" вслед за птицами (207), конями (164), крылатыми насекомыми (76),

оказываются "ползучие" гады (63) — в их числе змеи и драконы, в отличие от поэтических коней не вырастившие, а, наоборот, сбросившие с себя крылья. С ними и вступают в бой лирические герои поэта.

"Птицы" и "крылатые насекомые" с детства соединяли мир *Сада и Города*, преображая Москву, которая в русской литературной традиции всегда противопоставлена Петербургу своей "природной метафоричностью" [Топоров 1984]. В "Рлк" читаем: *Между долями города роями мотыльков бесшумно порхали, вились мосты. В воздухе качались стопудовыми кругами гнезда великопостного звону. Город разорял эти стонущие гнезда* [4, 730]. Сквозь московские "окна" наблюдают жизнь герои "Повести" и "ДЖ", и через голоса природы вносит в город и прозу звуки мира Пастернак. Так, в "Повести" читаем: *Сережа раскачал и тугим пинком распахнул неподатливое окно. Комнату колыхнуло емкостью, точно в нее ударили, как в колокол. <...> Крик стрижей кинулся путаницей к потолку* [4, 128]. Согласно концептуальным МТР восстанавливаем: 'воздух, влетев в комнату через окно, раскачал ее, как колокол'; по звуковой памяти образуется ряд: *окно/комнату/колыхнуло/колокол/потолку*. Эти строки 1929 г. созвучны ранним и поздним стихам поэта, для которого звук колоколов, эхо церковного хора и голоса певчих были единственным "глазком-окном" в годы "страшного промежутка". И не только комната, но и вся земля изначально уподоблена Пастернаком собору, где звучит *многодольная голь колоколен* (1914). А в стихотворении "Когда разгуляется", давшем название всей последней книге, вся *природа, мир, тайник вселенной* наполняется божественными звуками церковной службы: *Как будто внутренность собора — Простор земли, и чрез окно Далекий отголосок хора Мне слышать иногда дано.* Этот "Хор" уже звучал в стихотворении 1913 года с одноименным заглавием: *Рассветно строясь, голоса уходят в потолок.* Этот "хор" поэт вновь услышит, когда будет написан "Рассвет" "СЮЖ". Ведь даже будучи замкнутым лишь в пространство своей комнаты, поэту было дано через "церковные решетки" *Раскачивать колокола И вторить в воли певчим* ("На Страстной").

Земля и Небо. Свет и Огонь.

Взаимоотношения *неба и земли* у Пастернака определяются общей картиной его мира, где вся *Земля* представлена вращающимся *земным шаром*, а лирический субъект смотрит "свысока" на *воздух широт образцовый*. Поэтому в его мире все стихии в "*тонких дозах С землей и небом входят в смесь*" ("ВР").

Изначальное представление поэта о небе и земле — это взаимное отражение, где роль отражательного зеркала выполня-

ет вода, и Творец сверху "*окунает свой мир*" в это "*зеркало*". При этом небесное как бы опускается на землю (*Небосвод завалился ольхою*), а земное растет и поднимается "от земли". Так образуются две сферы, сходящиеся в душе ☓: В *душе ж, как в детстве, шел премьерой Большого неба ветреный пример* ("ВР"). Это схождение сфер образуют "кипение" мира молодого Пастернака — *кипящее солнце, кипящий в душе день,* когда земля, убегающая в небо, "*белым ключом закипая в котле*" ("Стрижи"), превращается в *белый кипень (Расколышь же душу! Всю сегодня выпень. Это полдень мира. Где глаза твои? Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень Дятлов, туч и шишек, жара и хвои*), в кипение моря — *пену (и через край Бежала пена), в кипящие паруса деревьев,* а гроза уподобляется "Громокипящему кубку", который читает молодой герой поэмы "Спк".

Исследуя "строение слова" *кипяток*, П.А.Флоренский [1922, изд. 1973] считает его звуковой материей для этимона *скакун, прыгун, кипун,* психологическим же сказуемым к этому слову выступает слово *кипящий,* связанное с 'душою кипящей жидкости' [там же, 364]. При переводе же греческих рукописей корень '*кипения*' оказывается калькой греч. phgi 'источник, ключ' и глагола 'течь'. От этого греческого слова происходит имя *Пегаса* — 'стремительно скачущего и взлетающего коня, души источника' [там же, 365; Majmieskulow 1992, 74]. В то же время *кипеть* соотносится в духовных текстах и со смыслом 'изобиловать', 'обильно источать духовную силу', которой что-либо переполнено [там же, 366]. Таким образом, Пастернак, особенно в "СМЖ", "ТВ" и "Спк" как бы последовательно следует за мотивацией слова *кипяток* у Флоренского, которая соотносит концепт 'кипящей воды' с 'пеной' и 'кипнем', и характеризует собой не только тепловое состояние и бурление, но и соответствующий цвет — *бела, как кипень* [там же, 367]. Это "кипение" и образует пастернаковский *небосвод, моресвод* (М.Цветаева), *землесвод (Вся степь как до грехопаденья: Вся миром объята, вся — как парашют, Вся дыбящееся виденье!).* При взаимном соприкосновении "сфер", которые во "внутренности собора" соотносятся со "сводами", и соединяются "цветы" и "звезды", божественное и земное, мужское и женское.

Архетипически "небо" закреплено за мужским началом мира, женское же начало — это поливаемая дождем "земля". У Пастернака эти начала оказываются как бы перевернутыми, или точнее, их взаимное отражение друг в друге благодаря водной поверхности земли приводит к нейтрализации оппозиций женского/мужского, верха/низа. Рассматриваемые параллельно с "СМЖ" тексты, оставшиеся "за кадром", показывают, как собственно расположилась "девочка-тучка" на "груди утеса великана". Расшифровку соположения двух начал находим в "Драматических отрывках", в обращении Сен-Жюста к своей

любимой: *и никому не встать Меж тобою в облаке и грудью Расширенной моей, между моим Волненьем по бессонице и небом. Там дело духа стережет дракон Посредственности и Сен-Жюст Георгий, А здесь дракон грознее во сто крат. Но здесь Георгий во сто раз слабее.* Во-первых, эти строки сразу обнаруживают "сердцевину художественного мира Пастернака" [Баевский 1993, 88], соединяющую воедино образ Девы и Георгия и ведущую к "Сказке" "ДЖ". Во-вторых, в семантической композиции "СМЖ" обнаруживается обратимость ситуаций стихотворений "Ты так играла эту роль!...", где *Вдоль облаков шла лодка,* и "Сложа весла", которые благодаря отражению оказываются слитыми в "воде" так, что *Губы и губы на звезды выменивать.* Это ситуативное отражение приводит и к звуко-образному отражению строк: *Лугами кошеных кормов* и *Роскошь крошеной ромашки в росе.* Сама драматическая ситуация стихотворений "Ты так играла эту роль!..." и "Сложа весла", проясняется в "Скрипке Паганини" (1917) в диалоге "Она" — "Он", где "*грудь с грудью борются*" и "Она" ловит, "*как горлицу, Воздух голой жменей*", так как женские "руки" смежны "крыльям". Прикосновение "грудь с грудью" в словах мужской "роли" выражено так: Я *люблю, как дышу. И я знаю: Две души стали в теле моем. И любовь та душа иная, Им несносно и тесно вдвоем....* Попытка "разъединения душ" получит затем выражение в строках *Попытка душу разлучить С тобой, как жалоба смычка* "СМЖ", но само положение мужской и женской "груди", "сердец" и "душ" останется неизменным, о чем свидетельствуют композиционные "скрещения" стихотворного и прозаического корпусов романа "ДЖ". Так, в самой "Сказке", находящейся в центре "СЮЖ", на фоне общей иконической параллелизации.

Выси. Облака.
Воды. Броды. Реки.

возникает рифменная параллелизация *синева нежна — княжна* (по комбинаторной памяти слов вспомним "Девочку-неженку" "СМЖ", "*наряд*" которой "*щебечет апрелю*" (месяц праздника св. Георгия)) и повесть "ДЛ", где "*пронзительно щебетала синева*":

Светел свод полдневный,
Синева нежна.
Кто она? Царевна?
Дочь земли? Княжна?

И следующее четверостишье — *Но сердца их бьются То она, то он Силятся очнуться И впадают в сон* — снова замыкается строфой, параллелизирующей "выси, облака" с "водами". В прозаическом тексте же при этом раскрывается "божественное" происхождение "дочери земли": *Но той бесподобно простой и стремительной линией, какою вся она*

одним махом была обведена кругом сверху донизу творцом, в этом божественном очертании сдана на руки его душе... [3, 363]. Затем уже "*небо всею ширью опускалось к его постели, и две большие, белые до плеч, женские руки, протягивались к нему*" [3, 389]; и эти руки далее становятся "лебедиными". Любовь Лары и Живаго — это "*какой-то венец совместности, ни сторон, <...> ни высокого, ни низкого, <...> все стало душою. Но в этой дикой, ежеминутно подстерегающей нежности есть что-то по-детски неукрощенное*" [3, 428]. Замыкается этот круг "совместности" снова сценой прощания у "гроба", в котором лежит Живаго, а Лара "*замерла и несколько мгновений не говорила, <...>, покрыв середину гроба, цветов и тела собою, головою, грудью, душою и своими руками, большими, как душа*" [3, 493][9]. Во всех этих ситуациях "активное" женское начало, уподобляемое "душе-птице-облаку", спускается с "небес" на мужское начало (часто находящееся в состоянии "сна"), сливается с его "душой" и "сердцем" и пробуждает (или "воскрешает", принимая во внимание и параллелизм Лара-Живаго/Мария-Христос) его к творчеству. Эти ситуации, закрепленные концептуальным пересечением функциональных соответствий, могут быть все сведены к структуре, где *Провести границы меж нас я не могу:*

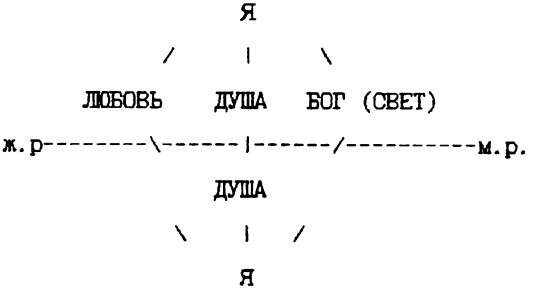


Схема 2.

При этом, конечно, не стоит забывать о подвижности координат верха/низа у Пастернака (так как все происходит "внутри" одного и того же "субъекта"), о котором пишет и А.К.Жолковский [1994, 286—287]. У поэта возможны и следующие "типовые ситуации": 'приподнятое лежание, лежание где-то высоко, или с возвышенными целями, или энергичное "во весь рост"'; 'промежуточное положение между небом и землей'; 'двойное движение вниз-вверх'; 'взгляд из низкого положения на нечто высящееся' и др. Среди всех этих "ситуаций" обращает на себя внимание "промежуточное" лежание в гробу Жива-

го, аналогичное положению Маяковского в "Смерти поэта" (*Ты спал, прижав к подушке щеку, Спал,— со всех ног, со всех лодыг Врезаясь вновь и вновь с наскоку В разряд преданий молодых):* **"Подушки изголовья были взбиты высоко, тело в гробу лежало как на поднятом кверху возвышении, горою"** [3, 485]. При параллели Мария-Христос/Лара-Живаго это положение иконично, так как предполагает "восстание из гроба"; при этом важно и смещение верх/низ — мужское/ женское в "Магдалине I", где Магдалина "у стоп" Исуса глядит на него "снизу вверх", как до этого младенец-Христос на "Рождественскую звезду", при этом, как показывает схема 2, функциональные пересечения "Я-БОГ"/"Я-ДУША"/"Я-ЛЮБОВЬ", как раз и образуют "креста четырехгранный брус", вписанный в "крону" "дерева" Пастернака.

При наложении кругов "Божьего" и "Исторического" миров в эпических поэмах Пастернака "небо" и "земля" сходят со своих "кругов" аналогично тому, как сам поэт пытается выйти из своего лирического круга: *Все ниже спускается небо И падает накось, И летит кувырком, И касается чайками дна; Небо гонится с визгом кабаньим За одуревшей землей* ("905 год"). Однако развитие иносказательной поэтической "астрономии" в поэмах от "Высокой болезни" до "Спекторского" показывает, что сначала "два солнца" встречаются "в окне" поезда (*Сужался круг, редели сосны, Два солнца встретились в окне* ("ВБ")), а затем "*в клоаке водной*" отыскивается "*диск всявидящий*" ("ЛШ"), который совпадет у поэта с исходным.

Уже в "ЛШ" "земля" вновь *Парит растрепой по ветру, как бог пошлет, крыля,* а в "Спк" она, *забыв про старость, Влетала в окна и вонзала киль, Распластывая облако, как парус, В миротворенья послужную быль.* В мире же города "земля" вырастает "колокольнями" (*Спит и ломом бьет по сини, Рты колоколов разиня, <...> Звон великого поста* ("ЛШ"), и Москва, как медведь, "выходит из берлоги" и раскатывает "*Тележный гул семи холмов отлогих*" ("Спк"). Так в "Спк" земля все растет ввысь и снова замыкает круг земли и неба: *На Земляном валу из-за угла Встает цветник, живой цветник из Фета. Что и земля, как клумба, и кругла, Поют судки вокзального буфета.* Вспомним, что с Фетом входил Пастернак "в неслыханную веру" (стихотворение "Как бронзовой золой жаровень..." по семантике и синтаксису во многом воспроизводит фетовское "Знакомке с юга", где поэт XIX века, как и Пастернак в "Спк", вспоминает то, что "холодом полночным все убило": И *чем душа так радостно цвела <...> Там, где луны встающий диск так светел*), и к "цветнику" Фета возвращается поэт на "вокзале". Вокзал снова соединяет *воздушными путями (постройкой свайной)* два "мира" и два "круга", и прибывающий на вокзал поезд вырастает "горой" (*Стеклянные воздушные шары <...>. Прибытье огнедышащей горы, Несомой с громом потным паровo-*

зом), а затем оказывается "впереди" небосвода: *Бегущий к паровозу небосвод Содержит все, что сказано и скажут* ("Спк"). Так поэт второй раз "встает" с "первым светом" *сада и вокзала* и оказывается "*в том же небе*" "Начальной поры".

Поэтому органично, что после поэм поэт оказывается в "горах" и "волнах" книги "ВР", возвращающей поэта в лирический круг. И "горы" и "волны" снова образуют растущую земную сферу ⌒ , *Когда во весь рост Встает хребта громада* Вселенная во "ВР" снова приобретает естественную для поэта "*сферу глазомера*" и "*сверхъестественную зрячесть*": "*немое небо в потоках крови*", которое "*росло стеклянною заставой И с обреченных не спускало глаз*" в "Спк", и то "небо", в котором в "стеклянном шаре" вокзала Мандельштама, последний раз звучала музыка ("Концерт на вокзале", 1920), во "ВР" опять превращается в "*зоркий, как глазной хрусталик, Незастекленный небосклон*" ("Волны"). Ведь уже в поэме "немое небо" "*не льнуло ни к каким Спекторским*", а внутренняя форма фамилии героя входила в противоречие со "*стеклянною заставой*". И, работая параллельно над "Спк" и "Повестью" в конце 1920-ых гг., Пастернак хочет найти такую форму "зрячести", "*чтобы поэтом стал прозаик И полубогом сделался поэт*". Поэтому возвращение из "чужого" к "своему" происходит через ту же "дверь дома", где "*однажды мир прорезывался грезясь*". По Пастернаку, эта "дверь" -"небесные врата", к которым поэт, вслед за Пушкиным, подбирает "ключи": об этом свидетельствует первоначальный эпиграф к "Спк" из "Медного всадника": *Были здесь ворота...*, и рабочее название "Спк" — "мой Медный всадник" (ср. у Пушкина: *Были здесь вороты — Снесло их, видно. Где же дом?*). У Пастернака эти "ворота" оказываются Никитскими воротами Москвы, открывающими Живаго путь в бессмертие.

Гармония "своего", "врастающего" *в заветы дней*, вновь соединяет *неба роговую синь* и *отроги гор Кавказа премьерой детства*, и *прозрачный, как звук, небосвод* ("ТВ") уподобляется хребтам гор: *Он шел из мглы Удушливых ушей ущелья — Верблюдом сквозь ушко иглы* ("Волны"). Здесь фразеологизм приобретает визуальную интерпретацию ⌒⌒ , а паронимическая строка *удушливых ушей ущелья* порождает звуковую ассоциацию с "волнами", звучащими в "ракушке" и "колоколе" "Начальной поры": *Все стало гулом: сосны, мгла, Все громкой тишиной дымилось, Как звон во все колокола.* Интересно, что и "верблюд" у поэта тоже отражательно уподоблен "волнам" и "горам" в детских стихах: *Под ним, как гребни, ходят люди. Он высится крутою грудью, Вздымаясь лодкою гребной Над человеческой волной.* Поэтому в конце стихотворения "Волны" все звуки и зрительные ассоциации вновь *Уходят в пены перезвон И с ними, выгнувшись трубою, Здоровается горизонт.* Так поэзия "подыскивает мелодию природы среди шума словаря" [4, 369].

В мире "гор" и "волн" наступает гармония холода и тепла (*Теплицу льдам возьмем подножьем),* дали и близи *(Ты рядом, даль социализма. Ты скажешь — близь?),* верха и низа, светлого и темного, ада и рая *(Помножим... ад на рай),* и между ними снимается *перегородок тонкоребрость.* Книга "ВР" — начало второй гармонизации мира Пастернака, сдвинутого со "своего" круга революцией. В этом мире опять "растет и молодеет" лирический субъект (*О человеке у предела От перерострка — муравья*), подобно тому, как в "Степи" "до грехопаденья" вырастали между небом и землей *Волчцы, Мураши и Плач Комариный,* обретая большие буквы. Этот лирический субъект вновь "*взят в науку к исполину*" и опять спит "наполовину" "*под шум, месящий глину, Как только в раннем детстве спят*". Таким образом, процесс сотворения мира повторяется второй раз, как "Вторая баллада" книги "Второе рождение".

Это сотворение вновь начинается с открытия "глаз" и наполнения мира звуками. "*Глазной хрусталик*" лирического субъекта опять находится на уровне небосвода и на все глядит "*без пелен*", когда солнце растопило "лед", "снег" и "стекло" (*Октябрь, а солнце, что твой август*), превращая их в водяные, звуковые и световые "белые волны". Во "ВР", как в ранних текстах, также слиты "глаза" и "губы", уподобленные птице, но, если в "ТВ" они в состоянии "болезни" и "бессонницы" (так, соловей "*стиснутых губ лиловей" и "горячей, чем глазной Маргаритин белок")*, то здесь поэт, выздоравливающий после болезни "зимы" и "ночи", вместе с "пеленой" *с неба, как с губ, перетянутых сыпью Налет недомолвок сорвал рукавом* ("Лето").

Ахматова в стихах, посвященных Пастернаку (1936), говоря о его одаренности "вечным детством", наделяет поэта и "зоркостью светил". Именно эта "зоркость", благодаря которой *На погостной траве Начинают хозяйничать звезды* ("905 год"), позволила Пастернаку превратить *кладбищенский чертополох* в *жизнь дающий колос.* Ведь каждый раз, опускаясь на землю с небес, поэт лишь удлиняет свою "тень" (*Садятся солнца, удлиняют тени, Чем старше дни, тем больше тайн* ("Спк") и расширяет открывшийся "сектор земного шара": *Поэзия! Не поступайся ширью. Храни живую точность: точность тайн. Не занимайся точками в пунктире И зерен в мере хлеба не считай* ("Спк"). Поэтому в конце 1920-х гг. перед "мельницами" Пастернака второй раз оказывается "всей жизни умолот": *Все промыслы степи и все слова, Какие жара в горах придумала, Охапками падают в их постава.* Снова начинается процесс "роста" и "созревания" хлебов, которые Пастернак затем запечатлел на вывеске "*Сеялки. Молотилки*" в романе "ДЖ".

Воздух — Ветер — Вода. Лодка — Парус.

Если мы начали свое описание с миропорождающих сущностей мира Пастернака, то завершаем круг связующими материалами и движущими силами этого мира — *водой* и *воздухом-ветром,* которые и составляют основу *свободной стихии стиха* Пастернака. *Воздух* при этом *брат и рука* поэта ("ВР"), *ветер родственен ему* ("Двор" "ПВ"), а вода собирает *певческую влагу трав* и все капли "*Сестры моей — жизни*", сливаются в "беге" с мужское и женское начало мира, подобно "чашечкам" цветов (*Пусть ветер, по таволге веющий, Ту капельку мучит и плющит, Цела, не дробится,— их две еще Целующихся и пьющих*). *Вода* же становится "источником" и "ключом" всех уподоблений поэта и, постепенно разливаясь, заполняя собой мир, становится "морем" — *Ширь растет, и море вздрагивает От ее прироста* ("Отплытие", 1923). *Ширящееся плескание* этого паронимического мира-моря распространяется затем и на поэмы, в которых поэт проходит путь от "прощания" *со свободной стихией* в "ТВ" к "предвкушению" *плеска и прелести* последующих лирических книг (*И, в предвкушении Сладко бушующих новшеств, Камнем в пучину крушений Падает чайка, как ковшик*). Ср., например, обращение к "морю" в поэме "905 год": *Ты на куче сетей. Ты курлычешь, Как ключ, балагуря, И, как прядь за ушком, Чуть щекочет струя за кормой,* где вода приобретает способность и говорить, и слушать, и взлетать, как птица, "курлыча". Море — аналог движения "вечного" времени *(И годы проходят И тысячи, тысячи лет. В белой рьяности волн, Прячась в белую рьяность акаций, Может, ты-то их, Море, И сводишь и сводишь на нет* ("905 год")), но благодаре воде, история тоже приобретает "природный" ход времени: *Прошли года. Прошли дожди событий* ("Спк"). *Море* определяет путь от "своего" к "чужому" и возвращение от "чужого" к "своему" "неслыханному содержанию": *Ты в гостях у детей. Но какою Неслыханной бурей, Отзываешься ты, Когда даль тебя кличет домой!* ("905 год").

Именно при наложении "своего" и "чужого" кругов ветер (*О ветер! О ада, исчадье!)* порождает в мире Пастернака "*вихрь, обрывающий фразы*", но при этом в годы "промежутка" именно "*в клоаке водной Отыскан диск всевидящий*". Тогда в поэме "ЛШ" — о моряке и море — просыпается "дремавший" поэт (*В нем точно проснулся дремавший Орфей. И что ж он задумал, другого первей?*) и в результате принятого им решения (*Командую флотом. Шмидт*) корабль поэта вновь готовится к "отплытию" (ср. "Осень" Пушкина: *Громада двинулась и рассекает волны*). А затем во "Второй балладе" деревья Пастернака "кипят парусами", *Как флот в трехъярусном полете.*

"Ветра порывы", зарывшиеся "*в конские гривы*" и "волны" *ширящегося плескания*, и летят под *чугун подков* Медного всадника Пушкина, которого Пастернак *взвил на дыбы*, что бы посмотреть на *военный лагерь* (как мы помним, боя-грозы) с высот судьбы: *Твой поход изменит местность. Под чугун твоих подков, размывая бессловесность, хлынут волны языков* ("Художник").

Ведь еще с первых книг *Огонь и Ветер, Земля и Небо, Сад* и *Город* подчинены законам "волн": *Земля, земля волнуется, И катятся, как волны, Чернеющие улицы — Им, ветреницам, холодно. По ним плывут, как спички, Сгорая и захлебываясь, Сады и электрички* ("ПБ"). Именно поэтому и сердце, *плеща по площадкам, Вагонными дверцами сыплет в пути*, и сама Москва оказывается "с головой" *В светло-голубой воде.* "Сады" Пастернака черпают эту "воду" (*Исчерпан весь ливень вечерний Садами*), и, сливаясь с небом и ветром, *голубая прохлада* проливается из *горластых грудей.* И поэт, отвечая в зрелом возрасте на свой же вопрос (*Разве только птицы цедят, В синем небе щебеча...?*), мечтает, *Чтобы последнею отцединкой Последней капли кануть в ней* [реке жизни — Н.Ф.].

Память о "волнах" обращает нас к "**льщейся речи**" Живаго, которая соединяет воедино "мельницу", "душу", "язык" и "плеск" и обнажает внутреннюю форму "**реченьки**" Пастернака. В связи с этим в романе "ДЖ" интересны следующие пересечения. В ранней молодости Лара видит сон: "*Ей снилось. Она под землей, от нее остался только левый бок с плечом и правая ступня. Из левого соска у нее растет пучок травы, а на земле поют <...> "Не велят Маше за реченьку ходить"* [3, 51]. Далее неожиданно следует переход: *Лара не была религиозна. В обряды она не верила. Но иногда, чтобы вынести жизнь, требовалось, чтобы она шла в сопровождении некоторой внутренней музыки. <...> Этой музыкой было слово Божие о жизни, и плакать над ним Лара ходила в церковь* [3, 51]. В последней сцене смерти Живаго, наряду с параллелизацией Живаго-Иисус / Лара-Мария Магдалина, Лара, которой во сне, предвещающем судьбу, было "не велено за реченьку ходить", в слезах обращается к лежащему в гробу Живаго: "*Прощай, <...>, прощай моя быстрая глубокая реченька, как я любила целодневный плеск твой, как я любила бросаться в твои холодные волны*" [3, 495]. Так обнажается скрытая параллель Лара-Мария, а также сущность "**реченьки-речи**" Живаго, которую ранее сам доктор, только что написавший "*Рождественскую звезду*" и "*Зимнюю ночь*" и глядящий на спящую Лару, сформулировал так: "*Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которую он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык <...> сам начинает думать и говорить за*

человека и есть становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по пути, мимоходом, размер, и рифму, и тысячи других форм и образований..." [3, 431]. Все ощущения доктора, связанные с творчеством, любовью к Ларе, "*сливаясь с чистотою ночи, снега, звезд и месяца в одну равнозначительную, сквозь сердце доктора пропущенную волну*", заставляли "*его ликовать и плакать от чувства торжествующей чистоты существования*" [3, 431].

Еще ранее Живаго видит сон о Ларе, который является отражением первого сна Лары: "*Ларе приоткрыли левое плечо. Как втыкают ключ в секретную дверцу железного, вделанного в шкап тайничка, поворотом меча ей вскрыли лопатку. В глубине открывшейся душевой полости показались хранимые ее душою тайны*" [3, 362]. В соотнесении с ранее слышанными Живаго народными поверьями, "*сия жена в себе заключает зерно*", и "*латники тем занозащали плечо, яко отмыкают скрынницу, и вынимали мечом <...> пшеницы меру...*" [3, 362]. А, как мы помним, сама "*поэзия*" в "Спк" соотносилась с "*тайной*" и "*зерном*".

В результате всех этих пересечений оказывается, во-первых, что "**плеск**", который "мелется" "языком ли", "душой ли" в соответствии со строками "ТВ", по референтной и комбинаторной памяти слов соотносится с "**речью-реченькой**", проходящей "**волной**" сквозь сердце Живаго. Эта "**волна**" сливает воедино души Лары и Живаго, душа же Лары как женское начало жизни и одновременно музы поэта "заключает в себе меру зерна", перемалывающегося затем "мельницей" под действием "речного-речевого потока". Этот "поток" и есть "внутренняя музыка", которая есть "слово Божие о жизни" или, согласно Библии, голос Христа, уподобляемый "шуму вод многих". Как считает A.Majmieskulow [1992, 62], внутренняя идентификация "**река-речь**" у Пастернака, которую она отмечает еще в "СМЖ" и "ТВ" и связывает с "ловленной сочетаемостью" глагола "**течь**" по отношению к словам, мыслям, лучам (в конечной метафоре "мухам"), восходит к архетипическим образам. "В основе идентификации не только акустический эффект шумно текущей воды, но и образ самого потока реки и речи, последовательного перетекания развития от начала до конца, до состояния смысловой наполненности" [там же]. Понятие же смысловой наполненности всегда связано у Пастернака с функциональным соотношением "Я — БОГ", поэтому и главный герой его романа, как и Иисус Христос, носит эпитет "Реки Жизни"[10]. В то же время функциональное соотношение "Я — БОГ" всегда находится у поэта в пересечении с соотношениями

"Я — ВЕРА — МУЗЫКА" и "Я — ЛЮБОВЬ", и все они являются производными единого концепта "ЖИЗНИ". И слова о равенстве Бога, жизни, женщины и личности замыкают главу (ч. 13, гл. 18), где толкуется Библия, а именно "скрещение" Христа и Магдалины на пороге его кончины и воскресения. В "СЮЖ" этой главе соответствует ее стихотворная версия — "Магдалина I, II", передающая "внутреннюю музыку" слова божьего.

Вода и ветер создают "общее одушевление" природы, частью которой становятся Лара и Живаго. Но в отличие от ветра и воздуха, вода все же замерзает в природе на время и останавливает ход жизни, разделяет ее на периоды. Ветер же соединяет все "сезоны жизни": *под бормотанье ветра Юрий Андреевич спал, просыпался и засыпал в быстрой смене счастья и страданья, стремительной и тревожной, как неустойчивая ночь* [3, 129]. *Ветер с* "Начальной поры" определяет движение поэта на "поезде" вдоль "поля" (*И вот уж, за дымом вослед, Срывается поле и ветер, О быть бы и мне в их числе!* ("Вокзал")). С "ветром", образующим "эфир" вселенной поэта, связан и образ любимого Пастернаком Блока, стихи которого удивляли автора "Ветра" (4 отрывка о Блоке) "драматизованным, почти действительным появлением, удалением и исчезновением чего-то" [Мир Пастернака, 169]. Это появление, удаление и исчезновение материализуется Пастернаком то в **парусе**, которому уподобляются *облака (С мартовской тучи летят паруса Наоткось), снег, деревья, мельница, Девочка Люверс,* то в **занавесе**, приносящем "вести" от Бога или иного мира (ср. "Никого не будет в доме...", "Июль"). В одном из последних писем поэт пишет, что он "мог бы утверждать (метафорически), что видел природу и вселенную не как картину на прочной неподвижной стене, а вроде разрисованной красками полотняной крыши или занавеси в воздухе, которую беспрестанно натягивает, развевает и хлещет какой-то нематериальный, <...> и непознаваемый ветер" (цит. по [Жолковский 1974, 42]).

Ветер, парус и занавес вносят "одухотворение" в мир Пастернака, поднимаясь ввысь вместе с природой и "рукодельными" вещами. Поэтому и в зимней метели "*вьюга дымится, как факел над нечистью*" ("Метель"). В романе "ДЖ" в такую же метельную рождественскую ночь, когда должна умереть мать Тони, занавес обвивает саму девушку, принося весть о скорой свадьбе (*Легкая льнущая ткань несколько шагов проволоклась за Тонею, как подвенечная фата за невестой* [3, 82]). В ту же рождественскую ночь молодой Живаго, будущий муж Тони, видит *свечу, горящую на столе,* и думает о Блоке. И жизнь и рождество "зимней ночью" торжествуют над смертью, а снег и ветер разносят "восхищенье жизнью" *белой волной.*

Ведь этот "ветер" *Дует всю ночь напролет с Откровенья* ("Двор", первый вариант).

Летом же ветер приносит *путанно-пахучий воздух* и *благоухание цветов из окрестной шири*. Этот "воздух" (*воздух широт образцовый* ("ВР")) Девочке-Ларе "*роднее отца и матери, лучше возлюбленной и умнее книги*" [3, 77]. Он открывает Ларе "смысл существования", как и Жене Люверс, улавливающей этот "ветер" в "кольцо" паруса (*Она тут <...> для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени*). В повести "Воздушные пути" женская фигура цыганки растворяется в ветре, как конь (*Косматая грива женщины бьется по ветру*), в стихотворении "Бабочка-буря" эта "грива" оказывается *гривой* тучи "СМЖ" (*И бритве ветра тучи гриву Подбрасывает духота. Сейчас ты выпорхнешь, инфанта, И, сев на телеграфный столб, Расправишь водяные банты...*), в которую вплетены "начес беспорядка" и "банты" Девочки. При этом провода телеграфа у Пастернака также приносят вести, как и ветер, и создают свою музыку: ср. в первой редакции "Баллады" — *Я несся бедой в проводах телеграфа* (тема этой строки затем развивается в повести "ВП", где сначала в стихии, а затем в революции "исчезает" мальчик, оказавшийся за пределами своего "дома" и "сада").

Ветер в "Повести" (1929), служащей метатекстом всех ранее написанных поэтом произведений, объявляется организующим началом любого текста, рождающегося в голове его создателя: ср. "*...он тут же подивился ветру, образовавшемуся у него в голове. Он не заметил того, что это не ветер, а продолжение несуществующей повести*" [3, 111]. Этот ветер направляет также угол зрения "глаза" (*И глаз мой, как загнанный флюгер, Землей налетевшей гоним* (1913)), и лирический субъект оказывается "*словно в сквозном телескопе*": он всегда расположен "*на сквозняке*", "*в сквозном проеме незадернутых гардин*", открыт всем ветрам и "*откровеньям объективности*" [Переписка, 315] и видит "*свою будущую жизнь насквозь*". Так "*сквозь него*", как "*сквозь Бога*", проходит "*прорвой*" весь мир [Цветаева о Пастернаке, там же, 308].

И хотя *ветер* поэта пахнет христианством (ср. в "Повести": *Острее всех острот здесь пахло сигнальной остротой христианства*), но этот же *ветер* заставляет *кипеть* его душу: *Силой, расширявшей до бесконечности его ощущенье, была совершенная буквальность страсти, т.е. то качество, благодаря которому язык кишит образами, метафорами и еще более загадочными образованиями, не поддающимися объяснению* [4, 141—142]. 'Кипение' прорывается наружу сквозь разряды молнии и раскаты грома, порывы ветра и ливня, которые соединяют мгновение и вечность в "Грозе, моментальной навек". Эта гроза и олицетворяется в виде бога грозы, "лица" которого в "зеркалах" поэта меняются на разных кругах, но

сущность Бога-Змееборца остается единой. Смена "лиц" этого Бога повторяет путь развития культуры от язычества до христианства.

Поэтому целью Пастернака на третьем круге вращения (см. схему 3) является то, чтобы растущий *ветра натиск* совпал по направлению с ростом *фигур на ветру* ("Волны") — ведь главная фигура Пастернака "идет по воде" и спасает своих учеников от "противного ветра" (ср. И *море, которым в тумане Он к лодке, как по суху шел* ("Дурные дни")). И Христос на всех кругах жизни простирает поэту руку с "высоты духовной" (Пушкин), как бы спасая его "*душу-утопленницу*" и "*лодку*", когда тот, обращаясь к нему, читает его "завет": "*Господи! спаси меня. Иисус тот час простер руку, поддержал его и говорит ему маловерный! зачем ты усомнился? И когда они вошли в лодку, ветер утих*" (Мф. 14, 30—32). Память слова "ветер" у Пастернака выстраивает следующую "ветвь" паронимии: *ветер — ветвь — свет — весть (вещий)*, и эта "весть" оказывается *благовестом* (ср. статью А.Вознесенского "Благовещизм поэта" в книге "Мир Пастернака"). Благовест слышит Пастернак даже в пеньи вьюги, определяющей его путь в "метели": *Не плакалась, а пела вьюга. Чуть не Как благовест к заутрени средь мги, Раскатывались снеговые крутни, И пели басом путников шаги* ("Спк"). Эта метель благовеста связывает весь роман "ДЖ" так же, как и весь мир Блока, который в метели поэмы "Двенадцать" венчает Христос.

Круги Пастернака и "миров разноголосица".

Круг или, говоря словами М.Цветаевой, "*бег по кругу, но круг — мир (вселенная)*" [Переписка, 302], позволяет Пастернаку одновременно показать все мирозданье и как "*волшебный мир всеобщих соответствий*" и как "*беглый очерк чувства*" [определения Пастернака, там же, 529, 338]. Согласно определениям самого поэта, к которым он прибегает в переписке, "диаметральные противоположности возможны лишь как завершение одной сферы" [там же, 365], связует же две крайности "их общий родник — движение". Идея кругового движения, при котором каждый новый круг то расширяет, то сужает "орбиту" творчества, одновременно повторяя закономерности предшествующего этапа пути, позволяет построить определенную циклизацию творчества Пастернака и одновременно понять, почему особенности его творческого мышления заставляют его мыслить прежде всего циклами, циклически организованными книгами стихов и прозы, а не отдельными малыми или большими формами (почему "поэма" как большая нециклическая форма и "не удается" поэтому).

На схеме-рисунке, приведенном ниже, мы постарались зафиксировать это круговое движение и порождаемую им цикли-

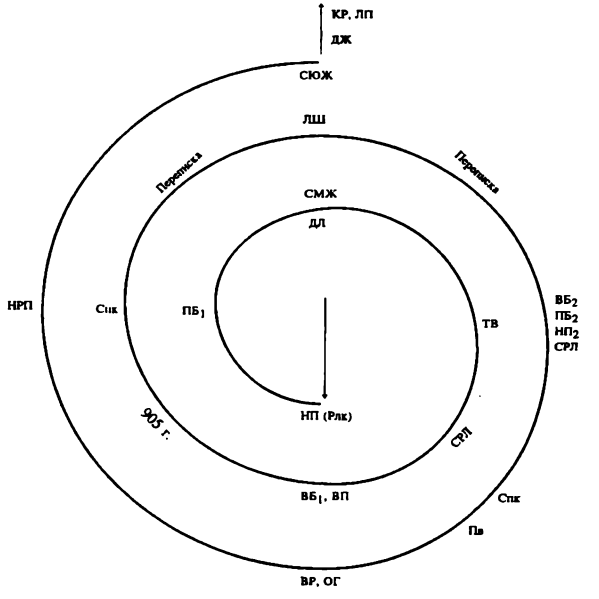


Схема 3.
Круги Пастернака

Список сокращений

НП1,2 - "Близнец в тучах" (1912—14)
"Начальная пора" (1928)
Рлк - первые опыты о Реликвимини (1910—1911)
ПБ 1,2 - "Поверх барьеров" (1916, 1928)
СМЖ - "Сестра моя жизнь" (1917, изд. 1922)
ДЛ - "Детство Люверс" (1918)
ТВ - "Темы и вариации" (1916—1922)
ТсВ - "Тема с вариациями" (1918)
СРЛ - "Стихи разных лет" (1918—1931)
ВБ 1,2 - "Высокая болезнь" (1923, 1928)
ВП - "Воздушные пути" (1924)
905 г. - "905 год" (1925—1926)
ЛШ - "Лейтенант Шмидт" (1926—1927)
Переписка — Переписка Цветаевой и Пастернака (1922—27, пик 1926)
Спк - "Спекторский" (1925—1930)
Пв - "Повесть" (1929)
ОГ - "Охранная грамота" (1928—1930)
ВР - "Второе рождение" (1930—1931)
НРП - "На ранних поездах" (1936—1944)
СЮЖ - "Стихотворения Юрия Живаго" (1946—1953)
ДЖ - прозаический корпус романа "Доктор Живаго" (1946—1953)
КР - "Когда разгуляется" (1956—1959)
ЛП - "Люди и положения" (1956—1957)

зацию, которая действительно обнаруживает три "мельничных круга", подготовивших взлет в открытое пространство Вечности. Хотя по парадоксальности поэтических ассоциаций, название последней книги, в которой формулируется "сверхзадача" художника, уподобляемого летчику или звезде (*Ты — вечности заложник У времени в плену* ("Ночь")), как раз содержит еще один "вписанный круг": ср. "*Когда РазГУляется*".

При таком представлении отчетливо видны не только "круги" и переходы на другие "орбиты", но и точки возвращения "на круги своя". Строго говоря, мир поэта расширяется лишь на первом, "своем" круге, который начинает сходить с орбиты в книге "ТВ", и на втором эпическом круге (при наложении "миров"), на третьем же круге он начинает по всем параметрам сужаться, приближаясь к исходному "своему кругу", и расти вверх, все более сужаясь и поднимаясь.

Первый круг Пастернака — исходная позиция для "роста" поэта, связанная со временем "прежней жизни" (*детство, мир родителей, творчество*), "когда естественно развивавшаяся деятельность человека наполняла жизнь, как растительный мир — пространство, когда все передвигались и каждый существовал для того, чтобы отличаться от другого" [Переписка, 176]. Этот свой "Божий мир" поэта объединяет книги "НП", "ПБ", где именно важно "отличие от другого", "СМЖ" и "ДЛ" как вершины процесса первой гармонизации мира поэта. Если первые книги-циклы нестабильны в своей композиции и основе и поэтому, по крайней мере, два раза перестраивались Пастернаком, то "СМЖ" и "ДЛ" написаны набело и от них лишь отсекались куски, вносящие дисгармонию в состав целого. В этих двух вещах Пастернак находит "свое Ты" — "мое Ты" женского рода — свою лирическую героиню. "ТВ" — это начало смещения на второй более мучительный круг, названный самим поэтом периодом "преодоления реализма через поэзию" [Переписка, 345], а нами — кругом наложения "Божьего" и "Исторического" миров. Но из этого "эпического" круга, круга "перерождения душевных самобытностей в механические навыки и схемы" [там же, 527], Пастернак все же опять выходит лириком. Второй круг, по контрасту с "Божественной комедией" Данте, можно назвать "Божественной трагедией" Пастернака — для него это время, когда *Дантов ад стал обитаем* (1922). Именно в это время поэт "*унизил себя до неверья*", что отражают вопросы лирического субъекта "Белых стихов", обращенные к "*дождю*" (1918): *Ты видел? Понял? <...> Не правда ль, это — то? Та бесконечность? То обетованье? И стоило расти, страдать и ждать? И не было ошибкою родиться?*[11].

При этом музыкальное начало мира поэта, возрастающее в направлении от "НП" к книге "ПБ", в "СМЖ" растворяется в голосах природного мира, но затем достигает своей кульминации в "Темах и вариациях" (о чем говорит само заглавие

книги, синкретизирующее основы музыкальной и поэтической композиции), в поэме "Высокая болезнь" это начало постепенно затихает (и "*вокзал*" спорит "*дикой красотой С консерваторской пустотой Порой ремонтов и каникул*") и просыпается лишь в "ЛШ" в стихиях мира вместе с "дремавшим Орфеем", чтобы потом закрепившись в прозаических формулировках "Повести" и "ОГ", достигнуть своей новой вершины в лирике "ВР". Здесь музыка "свободной стихии" уже полностью уравновешивается исполнительной музыкой, что намечает освобождение от "стихийности дара". И уже в книге "НРП" эти две музыки сливаются в одно гармоническое начало, чтобы достичь своего апогея в стихотворении "Музыка" книги "КР", где рояль возносится, "как колокол, на колокольню".

Наличие двух инициальных состояний показывает и анализ внутренней озаглавленности поэтических книг (см. подробно [Фатеева 1994 б]): максимальная энтропия и открытость, которая выражает себя в проценте неозаглавленных стихотворений и в отсутствии внутренней рубрикации, выделяет по возрастающей две начальных точки — "НП" — 43%, "ВР" — 74%. Эти показатели релевантны для поэта, так как ему свойствен высокий общий процент озаглавленности — 78%; для сравнения — "СЮЖ" показывают 100% озаглавленности, в "КР" лишь два неозаглавленных стихотворения "Во всем мне хочется дойти..." и "Быть знаменитым некрасиво...", в которых постигается сама идея лирического творчества.

Подобные же круги "музыкальности" выделяет и М.Л.Гаспаров [1990], исследуя точность-неточность рифмы у Пастернака. Постепенно от "НП" к "СМЖ" возрастает количество неточных рифм и уменьшается количество точных (так что "СМЖ" можно назвать гармонией "неточности"), в стихах 1918—1922 гг. количество точных рифм становится равным 60%, в "ВБ" и "Спк1" — 66—67%, "905 год", "ЛШ", "Спк2" спад — 55—56%, а во "ВР" фиксируется возврат к точности "НП" и стремление к 100% точности [там же, 22]. Хотя сама точность рифмы является организующим началом стихотворного творчества, важны и периоды неточности рифмы — т.е. поиска звукосемантических соответствий в расширяющемся "своем" мире ("СМЖ") и при наложении "своего" и "чужого" миров (поэмы, кроме "ВБ").

"Высокая болезнь", по мнению Гаспарова [там же, 21], была "лирикой, с трудом сгущающейся в эпос", а в нашей циклизации — самым началом наложения двух миров, "наружно сохранявшим ход" своего мира. "ВБ" — это "начальная пора" эпоса, или эпос "глазами" и общим операциональным запасом лирики. Хотя в поэме поэт и хочет "проснуться" (*Проснись, поэт, и суй свой пропуск*), ее вопросы, эксплицирующие внутреннее состояние души "Я", но отданные голосам внешнего мира, как раз обнаруживают обратное. Поэт не знает, как говорить "по-новому", и не может говорить "по-старому",

ср. И *сон застигнутой врасплох Земли похож был на родимчик, На смерть, на тишину кладбищ, На ту особенную тишь, Что спит <...> И, вздрагивая то и дело, Припомнить силится: "Что бишь, Я только что сказать хотела?"; Взбирался кверху тот пустой, Сосущий клекот лихолетья, <...> Что был нудней, чем рифмы эти, И, стоя в воздухе верстой, Как бы бурчал: "Что, бишь, постой, Имел я нынче съесть в предмете?".* Ведь поэт понимает невозможность говорить о "мимолетном": *Что в нем в тот миг связалось с ним одним?* И далее Пастернак ищет путь, который формулирует в стихотворении "Брюсову" (1923), как открыть "*настежь в город дверь*" "*сонному гражданскому стиху*" и "*дисциплинировать взмах*" "*взбешенных рифм*". Это стихотворение прочитано Пастернаком на юбилее Брюсова, сам же Брюсов на нем читал "Вариации на тему "Медного всадника", диалогизирующие с "ТсВ" Пастернака (см. также [Grossman 1989]). Однако по сравнению с "ТсВ" Пастернака, в центре вариаций Брюсова оказывается не прощание до "завтра" со "свободной стихией стиха", а необычайно актуальный для поэтов 20—30-х гг. XX века конфликт *природная стихия дара <—> государства истукан,* который и пытался веком ранее решить в своей поэме Пушкин. У Брюсова, как и у Пушкина, в финале вариаций *Стоял в веках Евгений бледный* — герой, бегство которого от противоречий внутреннего и внешнего мира к "покою и воле" оказалось неудавшимся. От такого бегства Пастернак как раз отказался в "ТсВ": *Тише, скакун, заподозрят, Бегство? Но бегство не в счет!*

Работая над поэмами и параллельно над "Повестью", которая по первоначальному замыслу должна была стать прозаической частью "Спк", Пастернак все время обращается на "столетье с лишним" назад — к тому времени, когда и Пушкин параллельно работал над стихотворными и прозаическими произведениями, стремясь остановить "горячку рифм" и научиться "изъяснять просто вещи самые обыкновенные". Параллелизация поэзия-проза создает ситуацию диалога внутри одной языковой личности, когда одна из форм на время становится как бы "чужой" и "подразумевается возможность построения хотя бы двух различных высказываний об одном и том же" [Лотман 1970, 103]. При этом, по мнению Ю.М.Лотмана [там же, 109], оппозиция **поэзия-проза** у Пушкина все более трансформируется в противопоставление **поэзия-история**. Вершиной же слияния всех противоположных начал явилась петербургская повесть "Медный всадник", синтезировавшая историческое повествование с "высокой поэмой". И поэтому через столетие Пастернак выбирает эту поэму как точку отталкивания для своих "эпических" произведений, как некогда сам Пушкин выбрал столетнюю дистанцию между собой и Петром I. Однако диалог "свой" — "чужой" по отношению к Пушкину оказался именно отталкиванием и "втягиванием" пушкинских образов в свой

"личный круг". Основные антиномии пушкинской последней поэмы стали предметом авторефлексии многих современников Пастернака, вступающих в новый спор с веком. Отсюда особое внимание к композиции, темам и ритмам поэмы, получившее научное оформление в работе А.Белого "Ритм как диалектика" (1929); ранее "Медный всадник" как концептуально-композиционный лейтмотив организации текста был уже использован Белым в романе "Петербург". Там он выступает как символ государства, противостоящего человеку и убивающего в нем все живое.

Конфликт "живого" и "смертоносного", сформулированный Белым и Брюсовым, стал на втором круге определяющим для Пастернака в содержательной сфере идиостиля, в то время как в операциональной поэт ставил перед собой чисто формальную задачу, которая "в дальнейшем освободит ритм от сращенности с наследственным содержанием" [Переписка, 346]. Однако, как покажет практика, поэмы не смогут освободить поэта от "наследственного содержания", и большая стихотворная конструкция послужит лишь увеличительным "зеркалом", которое "преломит" историю в природу. В этом "зеркале" неточная рифма и эксперименты в области строфики станут инструментом поиска нужного семантического "преломления", закрепленного в ритме и звуке, и неточная рифма выступит как сильная позиция поэтической проекции "Божьего" и "Исторического" миров.

При этом с самых ранних лет поэт понимал, что "не надо обманываться: действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны и абсолютны" (1915) [4, 358]. Поэтому после поэм Пастернак, завершая "противоположности одной сферы", вновь обращается к стихотворениям "Начальной поры" и книге "Поверх барьеров", где образующим заглавие ядром является стихотворный цикл "Петербург". Так замыкается круг "ПБ1" — "ТсВ" — поэмы — "ПБ2", в котором претерпевают трансформации пушкинские исходные символы.

Ведь в центре поэм Пастернака снова оказалась "свободная стихия" моря: обращение к морю составляет лучшие строки поэмы "905 год", и, хотя в своих обращениях поэт с революцией на "ты" (*Революция, вся ты, как есть*) так же, как и с морем, которое все "*сводит на нет*", "история" в поэме оказывается "*отдаленней, чем Пушкин*". Море как стихия поэтического дара, не вписывающегося в исторический круг, заполняет уже полностью все пространство полифонической поэмы "ЛШ". По мнению М.Цветаевой [1986, 459], в ней "Пастернак лишь зацепился за Шмидта, чтобы еще раз дать все взбунтовавшиеся стихии, плюс пятую — лирику". "ЛШ" составил ту критическую точку преломления кругов и миров, в которой поэт понимает, что в стихах ему лучше остаться лириком и не оказывать сопротивление бегу стихии дара ни в облике "волн", ни в облике "коня" — ср. в позднее снятом посвящении к поэме: *Асфальтов блеск и дробь*

подков и гонка облаков В потоке дышл и лошадей поток и бег веков. Неслучайно поэтому сама поэма открывается сценой "конного поединка" с веком (который завершится в "Сказке" "СЮЖ"), и именно в Шмидте Пастернак находит "свое Ты" мужского рода — стихийного "метонимического" героя, которого Цветаева в переписке метко окрестила "*Блоком-интеллигентом*". Совпадение оценки Цветаевой с реальным положением вещей Пастернак доказал тем, что в момент написания посвятил свою поэму именно ей[12]. Интересно, что центральное обращение поэмы — *капитан* — к Шмидту, шумящее на фоне других обращений — *мученики догмата, жертвы века, партия, Караул!* — растворяется прежде всего в обращениях к *ветру*, а затем *вихрю*, с которыми позднее будут соотнесены "отрывки о Блоке". При этом, хотя в поэме и звучит реквием "жертвам века", "кончившим Голгофой" в соприкосновении с "историей", в ней Пастернак прежде всего решает вопросы, мучившие его лично: в вопросах "ЛШ" обнажаются "лицо" и "изнанка души" лирического субъекта, форма же писем позволяет сделать их откровенными. Вопросы друг другу задают и стихийные субъекты (*Что на вопрос пучины,— Откуда этот гром, В ответ пустые пристани: От плеска волн по диску...*), и в них раскрывается основной конфликт поэмы, иносказательный код которой делает лирическими героями *море, гром и флот (лодку, корабль).* Не считая чисто ситуативных, все вопросы "ЛШ" о судьбе России и самого "Я", который тянется к новой любви и чувствует себя бездомным в чужом ему историческом мире: *Куда вы? — Все сперлость в беспорядке за фортами; Вот как спастись от мыслей, лезущих Без отступа по суткам целым?* Это мысли о "казни" и "репрессиях" (*Ты помнишь эту глушь репрессий? <...> В дни, когда всюду только и спору, Нынче его или завтра казнят?*), о предречении гибели (*А помнишь, <...> Еще мне предрекали гибель?*). Вопросы "куда идти?" сменяют вопросы "что делать?" "*врагу кровопролитья*" в "чужом" мире: *Тогда какой же вы моряк, Какой же вы политик? Какой Вы революционер?* Эти вопросы позже перейдут в мольбу, обращенную к "*рослому стрелку, осторожному охотнику*", "*призраку с ружьем на разливе души*" (1928), а затем будут разрешены в основном споре романа "ДЖ" между Живаго и Стрельниковым (который в реальном мире XX в. соответствует спору Пастернака с Маяковским).

И прежде чем сказать — "*Командую флотом. Шмидт*",— "*рейд*" Пастернака "*спит, притворно занедужась Могильным сном*", "*спит, наружно вызвав штиль*" и "*за пеленою малодушья*" сам не зная, "*Но чем он с панталыку сбит?*" "Просыпание" же "дремавшего Орфея" происходит тогда, когда во времени, "*рождающем смерть*", Шмидт-Пастернак чувствует: "*Я сердцем — у цели*". А сразу после "просыпания" в поэме Шмидт начинает вспоминать Петербург, идя от "*пушки*" к "*пушке*" [анаграмма Пушкина] (*Но что могло напомнить*

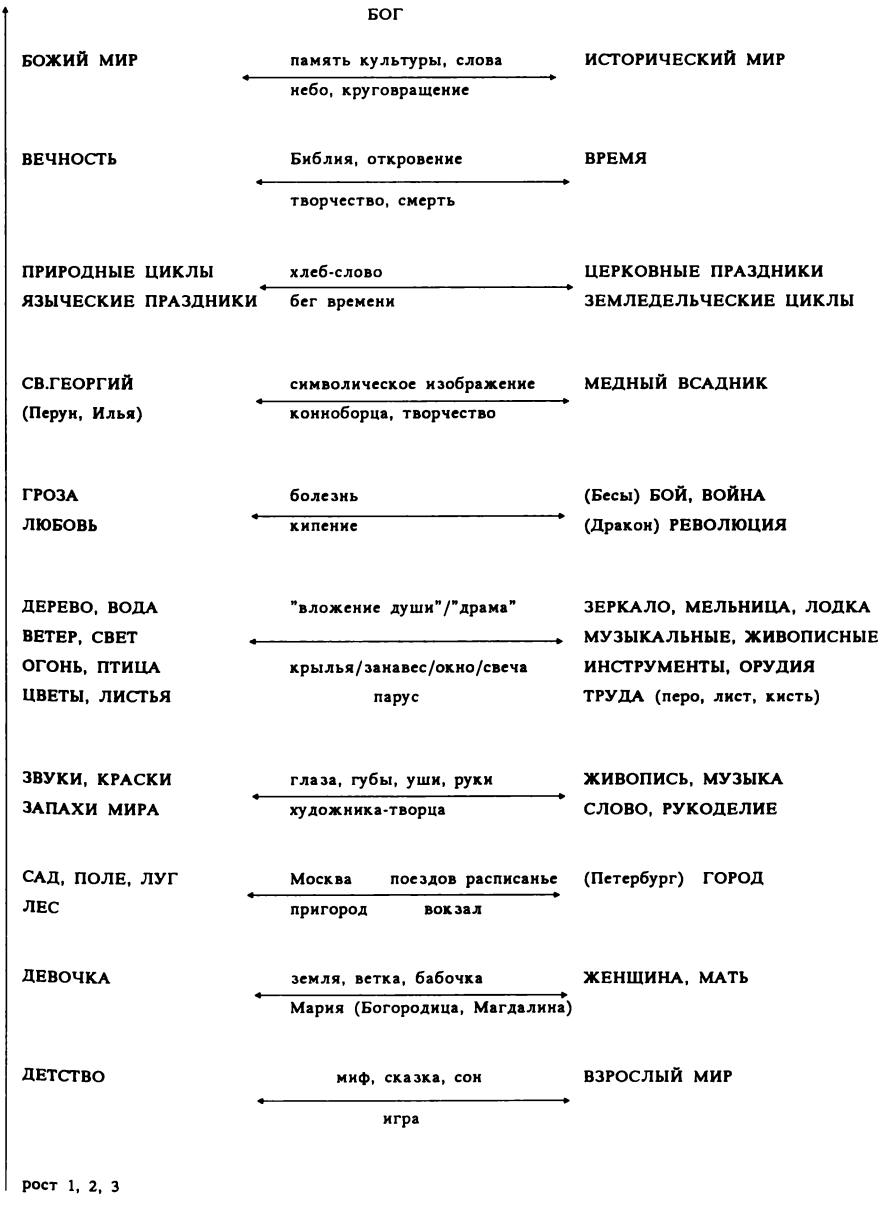
юность? Неужто сброд, Грязнивший слух, как стон гальюнный Для нечистот?), и по контрасту решает для себя в вопросах вернуться: "*Назад! Зачем соваться под нос, Под дождь помой?*" Все эти вопросы и имплицитные ответы показывают, что судьба Шмидта послужила Пастернаку аналогом "Страданий молодого Вертера" Гете (ср. в "ТВ": *Уже написан Вертер*), которые спасли художника от неверных шагов в жизни и творчестве. Смерть Шмидта как бы предшествовала "Смерти поэта" книги "ВР", и вопрос "ОГ" о Маяковском — "*Так это не второе рожденье? Так это смерть?* [4, 234] — относится и к Блоку-Шмидту. В итоге "конец" Шмидта оказался аналогичным "концу" Евгения "Медного всадника", на что указывают вопросы из изъятых частей "ЛШ" типа: "*А вдруг я герой обреченный?*"

И "дождю помой" Пастернак решает противопоставить живительный дождь "СМЖ", который *Хлынул шумным завереньем В снег и грязь <...>, На зиму остервенясь. <...> Шлепнулся и всею тучей Водяной Бурдюк дождя. Этот странный талисман, С неба сорванный истомой, Весь туманного письма, Рухнул вниз не по-пустому. Каждым всхлипом он прилип К разрывным побегам лип Накладным листом пистона. Хлопнуть вплоть, пропороть, Выстрел, цвет, тепло и плоть.* Этот "странный талисман" "туманного письма", в строках которого снова анаграммировано имя Пастернака, в "памяти" своих слов, рифм, паронимических соответствий кодирует следующее иносказание: "дождь" — лирический герой поэта — рухнул "с неба" не по-пустому, так как в выборе между жизнью и смертью, превращающей "*приросшую песнь*" в "*разрывной побег*", а "*лист*" в "*накладной лист пистона*", Пастернаку ближе "первенец творенья" (Лермонтов) и "второе рождение". При этом внутренняя рифма *всхлипом/прилип/лип* по звуковой памяти слов контрастирует со строками "ТсВ", когда "*счастливейший всхлип*" "*замер на устах полипа*", чтобы здесь в "ЛШ" опять вырваться наружу. Памятью же рифмы здесь кодируется противопоставление пушкинской стихии Невы, которая в "Медном всаднике" *Вдруг, как зверь, остервенясь, На город кинулась,* и формулируется возвращение к "божьей стихии", с которой "царям не совладать": *остервенясь/снег и грязь* contr *творенья/увереньем, погодя/дождя.* В заключительных же строках строфы "первенец творенья" противопоставляется "выстрелу", с которым связана "Смерть поэта". Все эти оппозиции-позиции поэта связаны с Вечной книгой, которую все время читает в поэме лейтенант Шмидт *(Чтенье без пенья тропаря <...> Будет чтенье, без конца и пауз)*; затем на новом круге Пастернака эту же книгу будет читать доктор Живаго, "написавший": *Всю ночь читал я твой завет И как от обморока ожил.* И хотя после "дождя" в "ЛШ" вновь следует "зимний катехизис", отзвук которого на новой волне услышится в книге "КР", "*вязь цветочного типа*" в поэме все же улыбается "*новолунью*". Ибо в русской поэтической

традиции зима связана не только с мотивом 'замерзания-смерти', но и с мотивом 'возрождения'. Именно поэтому звон колоколов в "ЛШ" "*спит и ломом бьет по сини*", "*долбя и колупая льдины старого пласта*". Эти льдины "старого пласта", которые образовались в "ВБ" *(Мы были музыкой во льду)*, обращают нас к началу поэмы Пушкина: *Или, взломав свой синий лед, Нева к морям его несет, И чуя вешни дни, ликует.* Так начинается "размораживание" "музыки во льду" Пастернака, и "весеннюю порою льда" появляются новые "мелодии" книги "ВР". Замысел поэмы "ЛШ" полностью обнажится затем в книге "НРП" в стихах с символическими названиями "Художник", "Безвременно умершему" и посвящении "Памяти Марины Цветаевой", где более открыто уже формулируются вопросы "ЛШ" *(Побег не обезлиствел, Зарубка зарастет. Так вот — в самоубийстве ль Спасенье и исход?)*; в этой же книге окончательно созревает противопоставление петербургского всадника московскому.

В поэме "Спк" Пастернак в своих вопросах-ответах также находит "выход из тупика" во время "ремонта" (*Но где же дверь? Назад из тупика! Да полно, все ль еще он в коридоре?),* и вместо "настежь открытой двери" "сонному гражданскому стиху" опять оказывается у "двери", где "мир прорезывался, грезясь". Однако сам поэт уже "вырос", и воспоминания о прошлом в поэмах плавно переходят в прозаические осмысления "ОГ", где все сущности "Исторического мира" пересматриваются Пастернаком с точки зрения "смерти" и "второго рождения". Это позволяет поэту очертить "охранную" границу между "Божьим" и "Историческим" мирами, которую проводит искусство (*И здесь кончается искусство, И дышат почва и судьба* ("О, если б знал, что так бывает..." "ВР"). Согласно "ОГ" Пастернака, искусство должно лишь создавать систему "переводов" двух миров, а лирический субъект "занимать дистанцию" по отношению к "истории", что далее (как раз согласно теории М.М.Бахтина) позволит Пастернаку "раздвоить свое авторство" в романе "ДЖ".

Схема 4.
Система "переводов" Пастернака.



Эта система переводов из "Божьего" в "Исторический" мир и обратно отрабатывается окончательно на третьем круге, и разрешающим ее противоречия звеном оказывается "бой конноборца со змеем", который осознается в "Художнике" "НРП" как "боренья с самим собой", а в центре "СЮЖ" получает разрешение в виде "Сказки". В книге "КР" этот бой уже снят везде, кроме "Нобелевской премии", где поэт сам оказывается, "как зверь в загоне". В связи с этим центральным "боем" Пастернака интересны стихотворения Н.Гумилева 1921 г. "Дракон" и "Память" ("Душа"), ранее не рассматривавшиеся в одном ряду со "Сказкой" Пастернака, как и стихотворение "Георгий" (1918) М.Цветаевой (о литературе по "Сказке" см. [Баевский 1993, 107—113]). "Дракон" Гумилева раскрывает, почему после "Сказки" в "СЮЖ" оказывается "Август" Преображения, ср.: И *когда, без слов, без движенья, Взором жрец его вновь спросил О рожденье, преображенье И конце первозданных сил, Переливы чешуй далече, Озарили уступы круч, Точно голос нечеловечий, Превращенный из звука в луч.* Дракон у Пастернака также "рассевает свет" *(Пламенем из зева Рассевал он свет),* а в "Августе" появляется уже "преображенный" после "боя" *свет без пламени,* который звучит как чей-то голос: *То прежний голос мой провидческий Звучал, не тронутый распадом.* Это "голос" прежней "неслыханной веры" поэта, обретший "неслыханную простоту". В прозаическом тексте "ДЖ" он предстает как "голос умершей матери", преображенный в "голос" Девы-Лары, напоминающий "шум вод многих" (см. выше).

Стихотворение "Память" ("Душа") Гумилева обнаруживает несколько символических пересечений с идеей "роста" Пастернака: *Только змеи сбрасывают кожи, Чтоб душа старела и росла.* Здесь путь "памяти-души" в "росте" олицетворяется как раз в образе Св. Георгия, а путь Георгия сливается с Млечным путем: *Это Млечный путь расцвел нежданно Садом ослепительных планет.* В идиостиле Пастернака идея "роста" имеет ту же символическую потенцию "сбрасывания кож" и "обнажения души" (ср. в "ВП", где у ищущих "своего мальчика" людей с *голосов и с души спущена и ободрана кожа* [4, 91]); на большого извивающегося вверх Дракона похожи круги его эволюции: оставляемые поэтом позади круги подобны сброшенной "коже" растущего дракона, хранящего в памяти при "сбрасывании" весь ход своей эволюции. Ибо, по меткому замечанию И.Бродского [1992, 233], "бредовые существа", пришедшие из мифологии,— "суть наши автопортреты в том смысле, что в них выражается генетическая память вида об эволюции". Поэт же "прежде всего узнает себя в Драконе, а не в св. Георгии" [там же, 234]. Млечный путь у Пастернака после "преображения" обнаруживается в заключающем "СЮЖ" стихотворении "Гефсиманский сад", где и открывается путь в вечность, но *уже без противоборства, без и огня и меча.* Сам же Гефсиманский

сад удивительно похож на сад "Начальной поры" поэта — сад "*расцветших миров*" — "*ослепительных планет*".

Вводя в орбиту Пастернака поэтов, которых "сбило и мчит в караване", мы не имеем ввиду прямого заимствования, а лишь подчеркиваем "светопрозрачность" поэтов, рожденных в конце XIX в., друг другу. Становится ясным, что для поэтов символического направления А.Белого ("Кубок метелей", "Королевна и рыцари"), А.Блока ("Дали слепы, дни безгневны...") и поэтов и писателей "постсимволизма" (Гумилев, Мандельштам, Цветаева, Пастернак и др.) бой Георгия со змеем оказывается в центре коллизий XX в., как ранее в конце XIX в. у французских и западно-европейских символистов (ср., например, стихотворение "Святой Георгий" Верхарна, организующее композицию его книги "Представшие на моих путях"). Для Пастернака этот "бой" начался еще в "саду" "СМЖ", когда обнаружились первые признаки "замерзания" и "конца света". Так, стихотворение "Определение творчества" в разделе "Занятье философией" следует сразу после "Болезней земли", и, по Пастернаку, творчество К *преставлению света готовит, Конноборцем над пешками пешими;* в этом же "Определении" имплицитно дан и первый бой Тристана со змеем, холодящим душу: *Соловьем над лозою Изольды Захлебнулась Тристанова захолодь* (что эквивалентно *музыке во льду*). Как мы писали, Пастернак параллельно работает над драматическими отрывками о французской революции, параллелизируемой с русской, где главный герой Сен-Жюст ассоциирует себя с Георгием.

Смотря на "СМЖ" с высоты "СЮЖ", можно сказать, что обе книги стихов проецируются (в обратной проекции) на "французский фон" иносказания. Дело в том, что по своему композиционному строению вторая часть цикла "СЮЖ" аналогична заключительной части книги Э.Верхарна "Представшие на моих путях", где св. Георгий оказывается один перед лицом Бога и смерти после боя (ср. последовательность "Святой Георгий" —> "Иная равнина" —> "Святые" —> "Сад" —> "Ожидаемая"), по образному же строю и композиционно-концептуальному замыслу эта часть книги Верхарна ассоциируется с книгой "Сестра моя — жизнь", заглавие которой — цитата из другого французского символиста — П.Верлена, чей язык признается Пастернаком наиболее соответствующим "голосу жизни". Разница между книгами Верхарна и Пастернака состоит в том, что "ожидаемая сестра" приходит к Я-Верхарну не в начале пути, как "СМЖ" к Пастернаку, а в конце и сливается со смертью. У Пастернака в "СЮЖ" слияние со смертью происходит все же в "мужском лице" и имеет вид "преображения" в Бога, зато последняя книга стихов как раз посвящена "ожидаемой" в смысле Верхарна. И здесь в книге "Когда разгуляется" французский фон пополняется еще ощущением времени М.Пруста. "Ожидаемая" у Пастернака организует соотношение Я <—> ЛЮБОВЬ, скрещенное с Я <—> БОГ в

"саду" поэта: *Тогда я понял, почему Она во время снегопада, Снежинками пронзая тьму, Заглядывала в том из сада. Она шептала мне: "Спеши!"...* ("После перерыва"). Таким образом, ЛЮБОВЬ приобретает в мире Пастернака все мыслимые женские облики: Жизни и Смерти, Девы, Богоматери и Магдалины, собственно, как у всех символистов.

В окончательном виде образ Георгия Победоносца складывается у Пастернака к концу Великой Отечественной войны, именно тогда, когда он непосредственно начинает работать над текстом романа "ДЖ". "Стихи о войне", входящие в книгу "НРП", показывают, как определялся в своем значении этот образ, начиная от "Страшной сказки" (1941) до "Ожившей фрески", "Победителя" и "Весны" (1944), венчающих цикл о войне. Но уже зимой 1943 г., написав "*Сим победивши*" в стихотворении "Зима приближается", Пастернак ясно видит перед собой "даль романа" и своего героя, перешагнувшего земные границы: И *будущность, как ширь небесная, Уже бушует, а не снится, Приблизившаяся, чудесная* ("Ожившая фреска").

Интересно, что в "Лебедином стане" Цветаевой московский герб, на котором "*герой пронзает гада*", появляется еще в апреле 1918 года (№ 28). Еще тогда поэтесса во *имя Бога и души живой* просит вернуть Москве *вольность* и доказать — *народу и дракону — Что спят мужи — сражаются иконы.* В "Сказке" Пастернака Дева и конный как раз "засыпают" после боя: *Силятся очнуться И впадают в сон.* Таким образом, у Пастернака как бы буквально сражаются "Ожившая фреска" и тексты Священной истории, и все время в *полусне, чтении,* и *ожидании Откровения* находятся "живые души" его лирических героев. "Иконами" и "заветами" *ограждается* "сад" Пастернака — только так поэту удается победить дракона *полуобморочного бытия* и дожить до "*Рассвета*" (ср. по паронимии "*рассевающего свет*" Дракона Пастернака, контрастирующего с Я "Стихов о неизвестном солдате" Мандельштама: И *сознанье свое затоваривая Полуобморочным бытием, Я ль без выбора пью это варево, Свою голову ем под огнем?*).

Таким образом, "наследственное содержанье" первого круга Пастернака, пережив "второе рождение" и вобрав в себя *миров разноголосицу*, вновь развивается поэтом в книге "На ранних поездах". Здесь "ранними поездами" соединяются Лес, Сад и Город, снимается *наглазник* и происходит окончательный скачок "*поверх барьеров*". На этом круге вновь происходит экстраполяция внутреннего мира во внешний, и слова, ритмы и композиции стихотворений, наполняясь памятью предшествующих кругов, становятся "неслыханно просты", и оказывается, что у поэта "*по распахнутым покоям*" все "*загадки в гласностях снуют*" ("Дрозды"). Сама же "Сестра — моя жизнь" как alter ego возвращается в стихотворении "Все наклоненья и залоги..." (1936), которое не вошло в книгу "НРП". Здесь поэт

в *невиданно* расширенном мире, стоя на *пепле рухнувших планет*, вновь возвращается *Грозой* <...> *в объятья веток, дождем,* обдающим *до дна*, и ищет в них свою *душу*. Со всем пастернаковским миром происходит то же, что с "Городом" (1940—42): *Он сам, как призраки, духовен Всей тьмой перебывавших душ.* Он наполняется памятью и "духом" вещей, в которые поэт уже "вложил душу" на предшествующих кругах (ср. во "ВР": *Не сможет не сказаться поневоле Созревших лет перебродивший дух*). Созрели плоды (ср. *Яблоне — яблоки, елочке — шишки* в "Вальсе со слезой" и конец "СМЖ": *Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьми Событья лет, как шишки ели*), "Неоглядность" замыкает круг с "ЛШ" *блеском морского флота*, и происходит возвращение "вглубь" к *далеким пристаням,* где Россия *волшебною книгою*, раскрытою "*на середине*", "*пишется заново Ближайшею первой метелью,* <...> *белая, как рукоделье*" ("Зима приближается"). Так книга "НРП" и ей современные стихотворения вплотную подходят к циклу "СЮЖ" и всему корпусу романа, замыкая с ним третий круг. Хотя само художественное пространство "ДЖ" как раз расположится в первом, втором и "недожитом" Живаго третьем круге — т.е. до 1929 года, до "второго рождения" в исчислении времени "Исторического мира" и вплоть до "СЮЖ" в исчислении "Божьего" мира. В центре романа окажется Москва, где Пастернак *дома, у первоисточника*, то есть у строк, которыми заканчивается книга "На ранних поездах". При этом первая книга романа открывается как раз *белой метелью.*

Стихотворный цикл Юрия Живаго (1946—1953) можно рассматривать уже как "иконостас" Пастернака, ту "ограду, которая отделяет профана (в античном смысле) от запретного". Это точное замечание О.М.Фрейденберг в письме поэту 1954 г. [Переписка, 290], знатока мифологии и литературы, в том числе и античной, ведет к еще более важному представлению о мире Пастернака, которое зрительно совпадает с нашими схемами. Далее она связывает "СЮЖ" с его первой книгой "Близнец в тучах", как воздушный шар со своей ниточкой: "Мне показалось, что лексика у тебя другая, что весь язык новый какой-то, другой, тяготеющий к огромной простоте, <...> в чеканке точной мысли. Но не знаю почему — мне показалось, что ни один цикл твоих стихов не приближал тебя к твоим молодым началам, <...> словно ты шел по кругу и в наибольшем уходе от робкого вступленья оказался, в своей зрелости, в двух шагах от твоей юности <...>. Хорошо, когда творец, подобно детскому воздушному шару, всегда привязан ниткой к своей молодости и к своему детству, что он "говорит себя" (как сказали бы греки) и держит единство своей основой" [Переписка, 290]. Так смыкаются "неслыханная вера" и "неслыханная простота", которая окончательно "говорит себя" в книге "КР". Тут вторая нитка "воздушного шара" поэта как бы привязывается к Вечности, когда "время стало". Здесь поэт как

раз пытается дойти "до самой сути", и эта суть окончательно обнажает "Близнеца в тучах" Пастернака — "сына Бога живого".

Суть "обнажения" "основанья и корней" заложена в самом названии последней книги поэта "Когда разгуляется" и в эпиграфе из М.Пруста, который иносказательно связан с понятием "памяти слова", продолжающей жить среди новых, актуальных его значений. И вся "книга жизни" Пастернака (три ее круга) становится как бы преддверьем этой книги, написанной в ожидании смерти и вечной жизни. Показательным является и открывающее книгу стихотворение "Во всем мне хочется дойти...", и целостная композиция книги, вмещающая все основные сущности-темы Пастернака в форме, очищенной от случайных схождений. Рука художника-творца становится все "всесильней" и вместо первых пробных линий как бы уже описывает в последней книге стихов единую и уверенную "Аппелесову черту" идиостиля. У этой "последней черты" поэт определяет формулу творчества-отражения (*Цель творчества — самоотдача*) и жизни (*Но быть живым, <...> Живым и только до конца*), раскрывает понятие "Души", которая "*все виденное здесь*", как мельница, перемалывает "*в смесь*", и обнажает образ Женщины в облике "Евы", для которой собственно поэтом-Адамом "*переименовывается*" весь мир. В этом мире все связи устанавливаются *ветром в споре с ночью* ("Ночной ветер"), в этом мире "потерян" человек, который отыскивается вновь в виде своего природного двойника в *июльском сквозняке и воздухе* ("Июль") и в виде *ручья*, который "*Что-то хочет рассказать Почти словами человека*" ("Тишина"). Так вновь в материально-стихийной оболочке выделяются два связующих элемента бытия — вода и воздух — порождающие вечное движение жизни, и происходит обнажение основ *природы, мира, тайника вселенной* ("Когда разгуляется"). Среди этих стихий живет растительный мир, *побегами жизни и зелени* обращенный к солнцу и небу ("Травы и камни"), а *корнями* уходящий в *Водою с солнцем пополам Затопленные проталины.* В этом же небе в "Ночи" появляется художник, и *Неведомым вселенным Повернут Млечный путь* — то есть судьба или "Дорога" лирического субъекта (*Как разве только жизни впору Все время рваться вверх и вдаль*). И эта "дорога" оказывается "путем" среди ночного пустынного неба к Богу. Лермонтовский контур диалогической ситуации всплывает после "Гамлета" "СЮЖ" в стихотворении "В больнице", где художник сам оказывается "творением рук" Бога, который "прячет" его "Я", *как перстень в футляр* — человеческое тело (ср. в ранних набросках *...тело — только слепок Богов*). Диалог с Творцом далее превращается в "Музыку", которая и направляет "путь" "все время вверх". Этот "путь" как отражен в последовательности стихотворений: "Ночь" —> "Ветер" (4 отрывка о Блоке) —> "Дорога" —> "В больнице" —> "Музыка", а далее следует

опять "снежная парадигма" Пастернака, к которой мы приходим через Блока и "Музыку". Здесь мы снова оказываемся в "белой волне" музыки (ср. "Здесь память волны святой..." Блока) которая определяет музыкальное начало мира. С точки зрения А.Блока, "есть как бы два времени, два пространства, одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствует в цивилизованном сознании; во втором же мы живем тогда, когда чувствуем близость природе, когда отдаемся музыкальной волне..." (цит. по [Эткинд 1989, 192]). Пастернак живет именно во втором времени и пространстве своего "Божьего мира", и время у поэта отсчитывают *зима и снег*, идущие "*в ногу*" с лирическим субъектом и его творчеством, начиная с Рождества.

Поэтому после "зимы" Я Пастернака и начинает видеть всю свою *будущую жизнь насквозь* (когда, попав на "мельницу", *Все до мельчайшей доли сотой В ней оправдалось и сбылось*), а те "следы", которые Я оставил на снегу "После вьюги", теперь *Отлились в безупречные формы Без неровностей и углов.* Но оказывается, что жизнь и творчество хранят еще и "следы" "Вакханалии", игры, страсти, которые находятся "*в метели*" за "*церковным приделом*". В "Вакханалии" обнаруживается вновь "сестра" Пастернака, "близнец" женского рода — Жизнь. Она "*ароматом цветов*" напоминает о том, что *Состав земли не знает грязи.*

После стихотворения "Все сбылось", где встречаются прошлое и будущее, и поэту, как птице, "*отвечает эхо*" (ср. "Эхо" "ПБ"), происходит возвращение вспять к детству. Туда мы попадаем благодаря "*старому вокзалу*", к которому подходят "*новоприбывших поезда*" ("Поездка"), и оказываемся в мире первоначального "*рая*" и "*свежести*" ("После грозы"). В этом мире детства среди старого и нового, среди игры "*всех страстей Во имя переделки мира*" ("Вакханалия") вечными оказываются только *женщины* ("Женщины в детстве") и *зимние праздники.* В стихотворении "Зимние праздники" обнажается женская суть рождественской ели, и она, подобно Еве, кажется "*голым и полуодетым*" деревом. Это дерево Рождества как Вечность вырастает посреди комнаты и мира точно так же, как "*вырастают*" "*в дверях*", "*как деревья*", женщины (*Выростали в дверях, как деревья По краям городских цветников*). Вновь в единой символике и комбинаторике сливаются *Женщина-Дерево-Дверь-Рождество-Детство (Цветы)-Бог*, и женщина снова оказывается "веткой" дерева, соединяющей детство и божественное начало жизни.

"Зимние праздники" сначала начинают отсчет времени "на убыль" света, но затем (после Крещения) опять произойдет "поворот" к "Единственным дням", "*когда время стало*" (ср. ранее в "Зимних праздниках": *Будущего недостаточно, Старого, нового мало. Надо, чтоб елкою святочной Вечность*

средь комнаты стала). И именно тогда, когда опускается солнце, мы попадаем в исторический мир "Нобелевской премии", где календарное время и "чужое" пространство. Однако и "Нобелевская премия" как символ "мук Христа" обращает нас в конце концов к "Божьему миру", где "дух добра" всегда, как в сказке, одолевает "силу подлости и злобы". Из этого "Божьего мира" поэт и получает, как эхо, письма в ответ на свое обращение к миру.

Кончается книга "КР" стихотворением "Единственные дни", в котором запечатлен вечный поворот к солнцу и весне среди еще покрытой снегом природы. Заглавие, сочетающее эпитет *единственный* со множественным числом имени *дни* (хотя в тексте — И *дольше века длится день*), обнажает основную идею движения времени в мире Пастернака. В этом мире "повороты" от тьмы к свету, от "убавления в росте" к новому периоду "роста", от зимы к весне составляют круги творчества поэта, которое "*распахнуто, как бор, Все вглубь, все настежь*" ("За поворотом", ср.[10]). И каждый круг поэта удовлетворяет прилагательному "единственный" во множественном числе: каждый "неповторим" и повторяет предыдущий по своим глубинным "источникам" и "корням", названными нами метатропами.

Само же заглавие книги "Когда разгуляется" указывает на то, что в мире Пастернака, как в "Липовой аллее" всегда *Светлеет выход вдалеке*. По Пастернаку, *липы* — это стихи, которые растут и цветут в его саду ("Во всем мне хочется дойти..."), точнее сам *сад* становится *книгой*, где *липы в поясе оград Разбрасывают вместе с тенью неотразимый аромат*. Этот аромат цветения и света, когда цветы уподоблены свечам (*Горят закапанные воском, Цветы, зажженные дождем*), и указывает направление к новом дню весеннего солнцестояния даже среди полной "тени". За этим днем вскоре следует день Благовещенья Пресвятой Богородицы, с которого начинается новый сезон работ в поле и саду. Значит, вновь в мире поэта, как и в последней книге, начнется "Пахота", которая с земли и неба "стирает грань", начнется сев "Хлеба", взращиваемого столетьями, и затем "хлеб" вновь "перемелется" в "слово" *средь круговращенья земного*. Ведь слова *сев* и *свет* соединены у поэта постоянной звуковой памятью, а деревья все время "просевают полдень", который в "СМЖ" пролит с облаков" — *Просит роща верить: мир всегда таков*.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Все ссылки на произведения Б.Пастернака даются по собр. соч. в 5-ти тт., м., 1990. Первая цифра до запятой указывает на том, после запятой указан номер страницы.

[2] В "Очерках истории языка русской поэзии XX в.", т. 4 [Фатеева 1995 а] нами дается определение понятия метатропа.

Метатропы (МТР) — это стоящие за определенными языковыми преобразованиями (на всех уровнях текста) глубинные функционально-семантические зависимости, организующие авторскую модель мира. Они служат основой прочтения реальности особым "новым" способом и, следовательно, направляют процесс переописывания этой реальности и постижения ее глубинной структуры. МТР реорганизуют семантическое пространство языка, снимая границы между реальным (данным) и воображаемым (возможным) в языке, а значит, и в картине мира, и тем самым порождают индивидуальный код иносказания" определенного автора. МТР бывают четырех видов:

Ситуативные МТР, которые связаны с эпизодической и семантической памятью и при порождении текста располагают различные реально бывшие и возможные "ситуации" в едином релевантном для данного текста денотативном пространстве.

Концептуальные МТР, которые интегрируют различные денотативные пространства и возможные миры через "Я" автора, образуя сеть зависимостей, освобожденных от реального пространственного и временного плана. Это сфера структурирования тропеических и грамматических преобразований.

Композиционные МТР переводят сеть ситуативных и концептуальных функциональных зависимостей во временную последовательность при порождении конкретных текстов.

Операциональные МТР реализуют все остальные типы МТР в языковом пространстве и проявляют преобразования смысла в вербальной структуре речи. Именно они и репрезентируют "слово" в понимании О.Мандельштама [1990, II, 223]: "Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку". Операциональный МТР определяются нами как "память слова", имеющая 4 детерминанты: референциальную, комбинаторную, звуковую и ритмико-синтаксическую. Если композиционные МТР организуют ритм текста как целого, то операциональные — направляют конкретные звуко-семантические преобразования, но в их основе лежит одна и та же концептуальная структура. Так, у Мандельштама [там же, 218] читаем в "Разговоре о Данте" об едином смысловом потоке, именуемом "то композицией — как целое, то в частности своей — метафорой". На уровне операциональных МТР происходит "расщепление референции" [Рикер 1990, 426], благодаря которому синкретизируются процессы номинации, предикации и адресации, приостанавливается процесс описательной обыденной референции и происходит адресация к воображаемому — т.е. "к глубоко укорененным возможностям реальности в той мере, в которой они отлучены от подлинных обстоятельств, с которыми мы имеем дело в повседневной жизни" [там же, 428].

[3] Эти "скрещения также берут свое начало в символизме Блока и Белого; в "Кубке метелей" как раз связываются в единый композиционный МТР "музыка", "поэзия", "метель", "любовь к женщине" и "христоподобный" всадник св. Георгий.

[4] Известно, что Платон явился своему учителю Сократу в сновидении в облике "лебедя".

[5] Концепт "мыши" в литературе XX в., безусловно, связан со строкой "жизни мышья беготня" "Стихов, написанных во время бессонницы" А.Пушкина. Ее метатекстовое и метаязыковое осмысление содержится и в стихотворениях "Что поют часы-кузнчик..." (1918) (*Что зубами мыши точат Жизни тоненькое дно*) и "После полуночи сердце ворует..." (1931) (*Взяв на прикус серебристую мышь*), и в самом заглавии "Война в мышеловке" (1915—1922) Хлебникова, где он "*из старых слов сделал крошево*", и в "Петербурге" (1916) А.Белого, где уже бегают "мысли" и

"мыши" (*В передней Николай Апполонович остановился перед лакеем, ловя убежавшую мысль.— "А ... Мышка!" — Николай Апполонович продолжал растирать себе лоб, вспоминая, что должен он выразить при помощи словесного символа "мышка"* [1978, 87]) и, как мы уже писали, в "Драматических отрывках" (1917) Пастернака. **"Мыши"** оказываются и в доме, возле которого Живаго находит **"три недоработанных мельничных круга"** перед возвращением в Москву, а весь долгий путь с их **"мелким неугомонным копошением"** (ч. 15, гл. 2, 3). Это символическое появление "мышей" неслучайно, как и упоминание о "мельничных кругах", соответствующих периодам жизни героя. Зачатки же этого концептуально-композиционного соединения можно увидеть еще в письме к О.М.Фрейденберг 1924 г., где Москва представляется Пастернаку "словно ветром вытащенная в сентябрь из мукомольного амбара". "В сумерки,— пишет далее поэт [5, 150],— мучной характер миража сменился мышиным, измученность взяла над нами верх, мы впали в стадию святости и легкой походки, какая бывает после бессоницы".

[6] Древние вышивки позволяют дешифровать ситуацию зимнего сада в "Болезни" книги "ТВ" и взаимные мужские-женские переходы и слияния формы у Пастернака, в которых "хаос веков не спилен". На вышивках громадная женская фигура изображалась с ветвистыми рогами "лося-оленя", который в "Болезни" оказывается среди "сада рогатого". В "СМЖ" этот образ "лося" связан с солнцем: **Этот диск одичалый, рога истесав, Об ограды, бодаясь, крушил палисад.** (об "оленьем мотиве" Пастернака см. подробно [Жолковский 1994]).

[7] Так иконически выражается у поэта триединство Бога, личности, женщины.

[8] В связи со Св. Георгием и Медным всадником интересна символика "коней" и "всадником", ведущая свою историю с античности. В мировой и русской культуре существует три основные "конные парадигмы": имперская, религиозно-мифологическая и фольклорная (см. [Bethea 1992]), при наложении порождающие синтезирующую "поэтическую" парадигму. Символом первой в России явилась статуя Медного Всадника Фальконе, которая на русской почве парадоксально "вписалась" в религиозно-мифологическую. Во-первых, начиная со времен Ивана Грозного всадник в России имеет апокалиптические коннотации, во-вторых, Св. Георгий — "крылатый всадник" — появился на знаках военного отличия на 13 лет раньше статуи Фальконе. Таким образом, скульптура Петра, утверждавшая "имперскую иконографию" и символизирующая Петербург, вошла в противоречие с религиозно-мифологической "иконографией", которая соединяла Св. Георгия и Москву через ее герб: Москва оказалась городом христианской традиции, Петербург — Антихриста. При этом, как пишет Д.М.Бетеа, имела место и некоторая контаминация, несущая зловещее предзнаменование: московский конный оказался в Петербурге и поменял свое копье на "протянутую руку императора", обращенную в будущее России, а дракон, поверженный копьем, оказался змеей, раздавленной царским конем. И оказалось, что русский всадник, сочетающий в себе черты Христа и Антихриста, носителя света или тьмы, стал символом России, поднятой на дыбы, между прошлым и будущим.

[9] В первом варианте романа "ДЖ" в сцене прощания Лары с Живаго сформулирована и идея этого отражения, возвращающая к "СМЖ": *Например,— лето, водная местность, обилие прудов, озера <...>. Какая глубина красок, какая сила тона на земле и на воде! Как все знает, каким ему быть и как ему отражаться!* [3, 619].

[10] Что касается **"реки-реченьки"**, то в подготовительных материалах к роману река, на которой стоял Юрятин, должна была называться Рыньва, что в переводе с коми означало 'река, распахнутая настежь'. Эта река Рыньва

появляется и в "Записках Патрика" 1936 г., которые содержали многие концептуально-композиционные схождения будущего романа "ДЖ". Там читаем о реке, которая обладала "одушевленностью", а значит, и иносказательной проекцией на главного героя: *Это была Рыньва в своих верховьях. Она выходила с севера и вся разом* как бы в сознаньи своего речного имени *и тут же, на выходе, в полуверсте вверх от нашего обрыва, задерживалась в нерешительности,* как бы проходя на глаз места, подлежавшие ее занятию. [4, 250]. Все это позволяет считать, что по замыслу данная река мыслилась Пастернаком как аналог "реки жизни", соотнесенной как с "именем", так и "с занятием" главного героя романа — поэта Живаго. Впоследствии Пастернак отказался от имени реки Рыньва "из-за сложности ассоциативных ходов, требующих ее адекватного понимания" [Борисов, Е.Б.Пастернак 1988, 230]. По данным В.М.Борисова и Е.Б.Пастернака [1988, 231], заглавие "Рыньва", наряду со "Свеча горела", было одним из вариантов заглавия романа "ДЖ", от которого автор также отказался в пользу окончательного.

11 Вопросам и обращениям Пастернака как маркерам внутреннего диалога, вскрывающим подсознательные импульсы поэта, нами посвящено специальное исследование.

12 Переписка Пастернака с Цветаевой является таким авто-метаописанием, которое скрепляет весь эпический круг поэта. Сама же судьба Цветаевой, "прошедшей перипетии всей нашей этики" (как пишет поэт О.М.Фрейденберг [Переписка, 252]), становится символической для Пастернака. В его сознании эта судьба корнями связана с миром его детства, и в "ЛП" поэт напишет об "однородности отправных точек, целей и предпочтений", которые связывали Цветаеву со "своим" кругом поэта. Переписка двух поэтов, особенно важная для обоих 1922—26 гг. и связывая мир прошлого и настоящего, как бы плавно перетекает в "Письма" поэмы "ЛШ", точно так же, как перипетии семейной драмы Цветаевой вольются в судьбу героев "ДЖ", организуя линию Лара — Стрельников — Живаго.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова Б. Звук как тематический мотив в поэтической системе Пастернака // Boris Pasternak and his times: Selected papers from the second international symposium on Pasternak. Ed. by L.Fleishman. Berkeley, 1989.

Белый А. Петербург. М., 1978.

Баевский В.С. Пастернак — лирик. Основы поэтической системы. Смоленск, 1993.

Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

Борисов В.М., Пастернак Е.Б. Материалы к творческой истории романа Б.Пастернака "Доктор Живаго" // Новый мир, 1988, № 6.

Бочаров С.Г. Поэтика Пушкина. М., 1974.

Бродский И. Набережная неисчислимых. М., 1992.

Вагнер Г.К. "Яко овцы посреди волк" // Миссия, 1993, сентябрь.

Вересаев В.В. Живая жизнь (О Достоевском и Льве Толстом) // Собр. соч. Т. 3. М., 1961.

Виноградов В.В. О языке художественно прозы. М., 1980.

Гаспаров М.Л. Рифма и жанр в стихах Бориса Пастернака // Русская речь, 1990, № 1.

Григорьев В.П. Очерки истории языка русской поэзии XX в. Основные задачи и перспективы // Язык русской поэзии XX в., М., 1989.

Жолковский А.К. К описанию смысла связного текста. V. Предварительные публикации ИРЯ РАН, вып. 61. М., 1974.

Жолковский А.К. Экстатические мотивы Пастернака в свете его личной мифологии // Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

Иванов Вяч. Вс. Колыхающийся занавес. Из заметок о Пастернаке и изобразительном искусстве // Мир Пастернака. М., 1989 а.

Иванов Вяч. Вс. Грамматика поэта // Язык русской поэзии XX в., М., 1989 б.

Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм (из опыта раннего Б.Пастернака) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1992.

Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев. М., 1983.

Левин Ю.И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах // Структурная типология языков. М., 1966.

Лотман Ю.М. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина // Пушкин и его современники. Учен. записки Ленинградского гос. пед. ин-та. № 434, Псков, 1970.

Лотман Ю.М. Феномен культуры // Труды по знаковым системам, X. Учен. записи Тартуского ун-та, вып. 463. Тарту, 1978.

Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам, XII. Учен. записки Тартуского ун-та, вып. 515. Тарту, 1981.

Мандельштам О.Э. Собр. соч. в 2-х тт. М., 1990.

Материалы для биографии. Борис Пастернак. М., 1989 / составитель Е.Б.Пастернак.

Мир Пастернака. М., 1989.

Пастернак Б.Л. Воздушные пути. М., 1982.

Пастернак Е.В. Первые опыты Б.Пастернака // Труды по знаковым системам, IV. Учен. записки Тартуского ун-та, вып. 236. Тарту, 1969.

Пастернак Е.В. Из первых прозаических опытов Бориса Пастернака // Boris Pasternak. Essays. Stockholm, 1976.

Пастернак Л.О. Записи разных лет. М., 1975.

Переписка Бориса Пастернака., М., 1990.

Померанц Г. Неслыханная простота // Лит. обозрение, 1990, № 2.

Раевская-Хьюз О. О самоубийстве Маяковского в "Охранной грамоте" Пастернака // Boris Pasternak and his times. Selectel papers from the second international symposium on Pasternak. Ed by L. Fleishman. Berkeley, 1989.

Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение Теория метафоры., М., 1990.

Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1981.

Рыбаков Б.А. Языческое мировоззрение русского средневековья // ВИ, 1974, № 1.

ди Симпличио Даша. Борис Пастернак и живопись // Boris Pasternak and his times. Selected papers from the second international symposium on Pasternak. Berkeley, 1989.

Смирнов И.П. "Метель" Б. Пастернака // Поэтический строй русской лирики. М.— Л., 1973.

Судник Т.М., Цивьян Т.В. О мифологии лягушки (балто-славянские данные) // Балто-славянские исследования. М., 1982.

Топоров В.Н. Еще раз о др.— гр.: sophia происхождение слова и его внутренний смысл /В:/ Структура текста. М., 1980.

Топоров В.Н. 'Младой певец' и 'быстротечное время'. К истории одного образа в русской поэзии первой трети XIX в. // Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA, Sept. 22—26, 1975. Columbus, 1983.

Топоров В.Н. Петербург и петербургский текст русской литературы // Труды по знаковым системам, XVIII, 1984.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Фарыно Е. Иконизм и иконность поэтики Пастернака (тезисы) // VIII Musica Antiqua Europae Orientalis. Vol. 2. Bydgoszcz, 1988.

Фарыно Е. Княгиня Столбунова-Энрицы и ее сын Евграф. Архепоэтика "Доктора Живаго". I // Поэтика Пастернака. Pasternak's Poetics. Studia Filologiczne Zesryt 31/12. Filologia Rosyjska, Bydgoczcz, 1990.

Фарыно Е. Живопись Кологривской панорамы и Мучного городка. Архепоэтика "Доктора Живаго". 4. // Studia Filologiczne Zesryt 35, Filologia Rosyjska 14, Bydgoszcz, 1992.

Фатеева Н.А. О понятии метатропа // Научная конференция "Риторика и ее изучение в школе и вузе", Ростов-на-Дону, 1990.

Фатеева Н.А. К спору о "лирическом субъекте" в поэзии авангарда // Кредо, 1993, № 3—4.

Фатеева Н.А. Имена собственные и заглавия в поэзии и прозе Б.Пастернака // Русистика сегодня, 1994 б, № 2.

Фатеева Н.А. Семантические преобразования в прозе и поэзии одного автора и в системе поэтического языка // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Образные средства поэтического языка и их трансформации. М., 1995 а.

Фатеева Н.А. Пастернак и Пушкин // Русский язык за рубежом. Ч. I, 1994 а, № 4; Ч. 2, 1995 б, № 1.

Флейшман Л. Автобиографическое и "Август" Пастернака // Slavica Hierosolymitana, vol. 1, 1977.

Флоренский П.А. Строение слова // Контекст слова 1972, М., 1973.

Франк В.С. Водяной знак. Поэтическое мировоззрение Пастернака // Лит. обозрение, 1990, № 2.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

Эткинд Е. Единство серебряного века // Звезда, 1989, № 12.

Эткинд Е. Флейтист и крысы (Поэма М.Цветаевой "Крысолов" в контексте немецкой народной легенды и ее литературная обработка) // Вопросы лит-ры, 1992, № 3.

Юнггрен А. Juvenilia Б.Пастернака: 6 фрагментов о Реликвимини. Стокгольм, 1994.

Юнггрен А. "Сад" и "Я сам": Смысл и композиция стихотворения "Зеркало" // Boris Pasternak and his times, Selected papers from the second international symposium on Pasternak. Berkeley, 1989.

Bethea D.M. Remerks on the horse as a space-time image from the Golden to Silver age of Russian literature // Cultural mythologies of Russian Modernism, California Slavic Studies, XV. Berkeley, 1992.

Bodin P.A. Nine poems from Doctor Zhivago. A study of Christian motifs in B.Pastenak's poetry. Stockholm, 1976.

Bodin P.A. The count and his lackey. An analysis of B.Pasternak's poem "Ballada" // Поэтика Пастернака Pasternak's poetics. Studia Filologiczne Zesryt 31/12, Filologia Rosyjska. Bydgoszcz, 1990.

Glazov E. The Status of the concepts 'event' and 'action' in Pasternak's Detstvo Ljuvers // Wiener Slawistischer Almanach. Band 27, 1991.

Grossman J.D. Variations on the theme of Pushkin in Pasternak and Brjusov // B. Pasternak and his times. Selected papers from the second international symposium on Pasternak. Berkeley, 1989.

Jensen P.A. B. Pasternak's Opredelenie poezii // Text and context, Stockholm, 1987.

Majmieskulow A. "Мухи мучкапской чайной" Б.Пастернака // Studia Filologiczna Rosyjska 14, Bydgoszcz, 1992.

Oraic D. Цитатность // Russian Literature XXIII (1988).

Payne R. The three worlds of Boris Pasternak, Bloomington, Indiana University Press, 1961.

О.Г.Ревзина. МАРИНА ЦВЕТАЕВА

Введение

Поэтический идиолект Марины Цветаевой — крупнейшее явление русской и мировой поэзии. В нем воплотилось художественное мышление XX века. Поэтический язык М.Цветаевой — язык новых форм, художественных терминов. Сердцевина поэтических текстов М.Цветаевой — семантическая компрессия. Поэтический универсум М.Цветаевой — переплавка уникального опыта в общечеловеческий. Бытование произведений М.Цветаевой — открытость по отношению к сознанию и опыту воспринимающей личности, новым формам конкретно-исторического бытия. Прагматика цветаевских текстов — прагматика воздействия и убеждения, афористических формул, выражающих этический выбор и мировоззрение.

Поэтический идиолект М.Цветаевой характеризуется когнитивной устремленностью и всеохватностью. Следствие когнитивной устремленности — антиформализм, выработка поэтического языка, основанного на глубинных закономерностях русской языковой системы. Всеохватность относится к стихотворным формам и жанрам, субъективным ликам и чужим голосам, тематическим дискурсам и интертекстуальным связям. По отношению к художественному мышлению всеохватность прочитывается как полнообъемность путей познания и точек зрения и выход за их пределы. Парадоксальность выступает как поэтическая когнитивная форма для передачи открывающейся истины о мире.

В поэтическом идиолекте М.Цветаевой прослеживаются две формы соотношения с неязыковым миром. С одной стороны — это близость к жизненному контексту, автобиографичность. Личность, жизнь и судьба Марины Цветаевой восстанавливаются по ее поэзии. С другой стороны — это следование тому представлению, которое М.Цветаева выразила, перефразируя В.Тредиаковского: "От сего, что поэт есть творитель не наследует, что он лживец: ложь есть слово против разума и совести, но поэтическое вымышление бывает по разуму так, как вещь *могла* и *долженствовала* быть". В цветаевском универсуме миропорождающий субъект никогда не отделен от мира, но

составляет его неотъемлемую часть, так что в самом фундаменте этого универсума заложена субъект-объектная философская трещина с ее онтологической трагичностью. Субъективизм М.Цветаевой имеет черты честности, ответственности и бесстрашия. Самосознание бытия — это и есть индивидуальное сознание, полнота его знания о мире, и полнота раскрытия — это полнота раскрытия самого бытия: "Я: нагруженная по края Яблонь: снимай не снимешь!".

Этапы развития поэтического идиолекта М.Цветаевой.

Поэтический идиолект М.Цветаевой динамичен. Он формируется по принципу естественного роста, подобного росту дерева. Выделяются следующие этапы развития поэтического идиолекта М.Цветаевой: 1907—1912 гг. (сборники "Вечерний альбом" и "Волшебный фонарь"), 1913—1916 (сборник "Юношеские стихи", поэма "Чародей", "Версты I"), 1917—1921 (сборники "Версты II", "Лебединый стан", "Ремесло", поэма "На красном коне", поэма-сказка "Царь-девица" и другие произведения), 20-е годы (сборник "После России", "Поэма Горы", "Поэма Конца", "Крысолов", "Поэма Воздуха" и другие стихотворения и поэмы, включая поэму-сказку "Молодец", трагедии "Ариадна" и "Федра"), 30-е годы (стихи и стихотворные циклы, поэма "Автобус"). Цельностью обладает лишь этап ранних сборников; внутри второго этапа стихи 1916 года демонстрируют существенные отличия от "юношеских стихов"; между третьим и четвертым этапами прослеживается отношение накопления и расцвета; поэтическое творчество М.Цветаевой 30-х годов, значительно меньшее по объему, обнаруживает — по разным параметрам — черты близости едва ли не с каждым из предшествующих этапов.

О принятом способе описания. В материальном отношении поэтический идиолект предстает воспринимающему сознанию как корпус стихотворных текстов. Стихотворный текст, будучи текстом, подобен высказыванию в том смысле, что является актом коммуникации. В акте коммуникации различаются коммуникативная составляющая (отправитель — получатель), тематическая составляющая и собственно вербальная. Поэтический текст, поэтический мир, поэтический идиолект и этапы его развития описываются исходя из трех названных составляющих. Коммуникативная составляющая включает в себя тип миропорождающего субъекта, адресованность, наличие чужих голосов, динамику коммуникативной рамки как текстовую характеристику, эксплицитный — имплицитный характер выражения. Тематическая составляющая раскрывается как совокупность разных типов дискурсов (семейный, дружеский, любовный, социальный, философский и др.), которые могут представать изолированно или совместно, тип денотативного пространства и тип ситуации (конкретная, обобщенная, узуальная),

характер ее детализации, архитектоника. Вербальная составляющая — собственно поэтический язык, языковая и текстовая выразительность.

В рамках одной статьи невозможно дать полное и исчерпывающее описание поэтического идиолекта М.Цветаевой. За последние годы появилось немало исследований, в которых рассматриваются совместно жизнь и творчество М.Цветаевой, анализируются отдельные тексты, а также явления ее поэтического языка. При этом высказываются различные, подчас противоположные точки зрения. В данном описании реализуется один из возможных подходов к поэтическому идиолекту М.Цветаевой. Оно опирается на лирику и при этом — по соображениям места — не рассматриваются лирические поэмы. Русские поэмы-сказки, "театр" М.Цветаевой, включая "античные трагедии", также остаются вне рассмотрения.

Описание строится эволюционно, то есть последовательно рассматриваются ранние сборники, два периода 10-х годов, 20-е, 30-е годы. Четкие разделения по большей части невозможны, речь идет о доминирующих тенденциях, характерных для разных этапов. Рассматриваются показательные, менее изученные (поэтому не включена, например, паронимическая аттракция) и относящиеся к разным уровням языковые явления. В описание отдельных этапов включается анализ текстов. Вопросы многоголосия, полифонии и общей характеристики поэтического языка выделяются в самостоятельные части.

Характеристика этапов развития поэтического идиолекта М.Цветаевой.

Ранние сборники М.Цветаевой характеризуются цельным типом миропорождающего субъекта, автобиографическим дискурсом, опорой на литературный язык, использованием средств текстовой выразительности.

Миропорождающий субъект представлен в трех основных формах: а) перволичной, б) третьеличной, в) перволичной позиционной, когда в качестве отправителя выступает реальное лицо, литературный герой или вымышленный персонаж: "Я — Эва, и страсти мои велики: Вся жизнь моя страстная дрожь!" ("Колдунья"). Такой позиционный "я"-субъект не характерен для ранних сборников и в целом не характерен для поэтического идиолекта М.Цветаевой.

Перволичная форма приоритетна для чистого "я"-субъекта, который моделируется исходя из участия в ситуации и наиболее близок к понятию лирического субъекта. В ранних сборниках сознание такого субъекта представлено как детерминированное в возрастном ("Можно тени любить, но живут ли тенями Восемнадцати лет на земле?"), региональном ("Вот и мир, где сияют витрины, Вот Тверская,— мы вечно тоскуем о ней."), социальном планах. Типичным является инклюзивное

"мы": "Мы же Две маленьких русых сестры". "Я", как средство передачи индивидуализированного сознания, наличествует в посланиях, стихотворных молитвах, в немногих стихах, в которых тематической составляющей выступает внутренний мир отслоившейся от коллективного миросозерцания уникальной личности ("Христос и Бог! Я жажду чуда...").

С перволичным субъектом связана возрастная динамика, приводящая к некоторому отстоянию от дискурса детства и переживаний ранней юности: "О, как вас перескажешь ныне — Четырнадцать — шестнадцать лет!". Здесь создается возможность введения точки зрения не изнутри, а извне, которая в наибольшей степени связывается с неперсонифицированным третьеличным субъектом: "Дети — это взгляды глазок боязливых..." ("Мирок"). Но по существу и в перволичной и в третьеличной формах передается одно и то же мироощущение. В целом первый этап развития поэтического идиолекта М.Цветаевой — этап одноголосия.

Тематическая составляющая ранних сборников складывается из ситуаций семейного общения, дискурса детства, ранней влюбленности и первой любви, а также литературного дискурса: "О золотые имена: Гекк Финн, Том Сойер, Принц и Нищий". Черты новой поэтики определяются не в тех стихах, где фигурируют Герцог Рейхштадский, Нина Джахава или Дама с камелиями, но в тех, в которых представлены обыденные конкретные ситуации повседневной жизни. Примером может служить стихотворение "Летом", вошедшее в сборник "Вечерний альбом" (1910):

Летом

— "Ася, поверьте!" и что-то дрожит
В Гришином деланном басе.
Ася лукава и дальше бежит...
Гриша — мечтает об Асе.

Шепчутся листья над ним с ветерком,
Клонятся трепетной нишей...
Гриша глаза вытирает тайком,
Ася — смеется над Гришей!

Стихотворение имеет название, что вообще составляет отличительную черту ранних сборников. Не имея достаточной автономности и составляя в целом во многом один связный текст, эти стихи устанавливают свою идентичность через название. Автобиографичность, документальность дискурса подчеркнута посвящениями, в состав эпиграфов включаются обрывки разговоров. Названия стихов апеллируют к эпизоду, сценке, в них представлены локализаторы: "В зале", "На скалах", "Мама в саду", "Мама на даче", "Молитва в столовой". В приведенном стихотворении тематическая составляющая — конкретная ситуация с двумя участниками, представляющая типовые отноше-

ния из жизни "подрастающих" ("В... Гришином **деланном** басе") — отношение полудетской влюбленности. Сопряженной является ситуация природного мира, выполняющая роль интерьера и вступающая в отношение семантического согласования с переживанием одного из участников. В качестве отправителя выступает неперсонифицированный субъект, не предполагающий внутреннего адресата и занимающий позицию незримого очевидца (наблюдателя), фиксирующего ситуацию в ее внешних — видимых и слышимых — проявлениях. Прямая речь, активно представленная в ранних сборниках, не имеет функции чужого голоса как идеологической позиции, но составляет часть эпизода наряду с повествовательным дискурсом. В стихотворении, благодаря форме вежливости ("Ася, **поверьте!**"), прямая речь вносит смысл социальной характеристики. Выход из конкретной ситуации — актуального денотативного пространства в узуальное — достигается через обращение к предикатам (**лукава, мечтает, смеется**), которые соотнесены с длящимся во времени "положением дел". Неназванный наблюдатель сочетает в себе черты близости к изображаемому миру (знание имен, понимание состояния и мотивов поведения участников) с отстоянием от него, что выливается в отношение приятия этого мира, любования им и скользящей легкой иронии.

Как ни просто это стихотворение, в нем решается важная задача поэтического воплощения конкретной ситуации. В неязыковой действительности человек либо входит в конкретную ситуацию, либо наблюдает ее. В обоих случаях непосредственное восприятие и ментальные процессы разделены: осмысление ситуации приходит и совершается, собственно говоря, уже после выхода из нее. В поэтическом тексте встает задача слить непосредственность восприятия и спонтанность переживания с художественным осмыслением. В стихотворении эти две линии ведут, с одной стороны, собственные имена, с другой — синтаксис. Общеязыковое выразительное значение семантически непрозрачных, то есть не имеющих внеязыковых ассоциаций, собственных имен состоит в передаче некоторых сведений о называемом лице (пол, возраст) и о ситуации общения, в данном случае — непринужденной, типовой "детской". Собственные имена обеспечивают значение непосредственности, наглядности и как бы спонтанности передачи восприятия, ибо таковыми же — **Гриша, Ася** — они были бы и в реальном общении. Разговорные собственные имена требуют своего естественного — разговорного окружения, не смещенного, а привычного — общеязыкового выражения. И в данном случае это требование выполняется: **Ася ... бежит, Гриша ... мечтает**. Но вот синтаксис — правильные двусоставные предложения, отчасти стилизуя простоту детского рассказа, одновременно свидетельствуют уже не о спонтанности, а о включении процесса обдумывания, книжного начала, ибо в режиме разговорной речи

и разговорного пересказа здесь были бы неминуемо эллиптичность и разорванность. Притом синтаксические структуры упорядочены относительно стихотворного членения, отсутствуют резкие переносы. Итак, описание ситуации опирается на принятый для нее разговорный литературный язык (с чуть заметной модификацией в сторону "поэтичности": "Деревья ... Клонятся трепетной нишей"), стихотворная форма указывает, что эта ситуация выведена из параметров необратимого временного течения событий и получает собственно языковое существование. А следовательно, устанавливается и новая точка зрения на нее — сквозь призму языка. И тогда оказывается, что и в самой ситуации и в принятом для нее языке описания уже присутствует та необходимая гармонизация, которая вызывает эстетическое отношение. Нужно только высветить ее, добавив элементы высокой лексики в "природный компонент" ситуации, тем самым ввести приподнятую точку зрения и главное — упорядочить событийную структуру так, чтобы стали ясны ее мерность и внутренняя ритмичность. Это достигается на уровне текста минимальными средствами: синтаксическим параллелизмом последних строк двух полустиший, представленными в этих строках контрастными пропозициями с одними и теми участниками, симметричной постановкой интонационного тире, подчеркивающего лексически выраженный контраст.

Если теперь взглянуть на словарь ранних сборников, станет очевидным, до какой степени он адекватен типу миропорождающего субъекта и тематической составляющей: самое частотное слово — **мама**, основные тематические группы — имена родства **сестра, сестричка, сестренка, отец, папа, брат, братец, внучек, дядя, тетя, племянник** и пр.), имена возраста (**дети, мальчик, девочка, девушка, взрослые, бабушка, подросток, полувзрослый, полудети** и пр.); велико число собственных имен ("...моя поэзия — поэзия собственных имен",— писала М.Цветаева в предисловии к сборнику "Из двух книг" 1913 года): реальных лиц (**Ася, Володя, Сережа, Валенька** и др.), исторических личностей, литературных героев, библейских и мифологических персонажей (**Наполеон, Камерата, Герцог Рейхштадский; Ростан, Марселина** (Деборд — Вальмор), **Григ; царь Салтан, Звездоглазка, Жемчужная Головка, Давид Копперфильд; Венера, Орфей, Эвридика** и т.д.). Почти половина словаря — конкретная вещная лексика: тематические группы "Жилье" (названия помещений — **дом, дача, зала, детская, столовая, передняя, кухня** и пр.; названия элементов архитектуры, деталей интерьера, близлежащего экстерьера — **окно, дверь, балкон; диван, люстра, стул; ворота, забор, сарай** и пр.), "Бытовые предметы" (собственно бытовые предметы: **лампа, подушка, графин, лопата**; детские игрушки: **мяч, кукла** и **куколка**; пища — **суп** и **хлеб, молоко** и **котлета**; одежда и украшения: **платье** и **платьице, юбка** и **калоши, фартук** и **чулок** и пр.). Постоянны ласкательно-уменьшительные образо-

вания. В лексикон входят также имена природного мира и городской среды, конфессиональная лексика и имена религиозных атрибутов (**икона, дары, распятье**), имена поля "Письменная и устная речь" (**альбом, бумага, буквы**), тематические поля литературы, музыки, живописи, скульптуры, театрализованных представлений и праздников, отвлеченная лексика, указывающая на ощущения и чувства, разум, волю и деятельность, психические состояния (**тоска, печаль, мука, счастье**), свойства человека (**верность, гордость, дерзость**), активны слова "тайна", "чудо", "волшебство". Но новизну словаря составляет не отвлеченная, а конкретная — бытовая лексика в прямом значении, что преломилось в рецензиях на ранние цветаевские сборники В.Брюсова, М.Волошина, Н.Гумилева, отмечавших документальность, новизну тематики, интимность дневника и первых цветаевских поэтических опытов.

В архитектонике ранних сборников существенным является противопоставление мира сказки, романтического мира "пажей и рыцарей" и реального мира детства: "Из сказки — в жизнь", и "Из сказки — в сказку" — названия цветаевских стихотворений. Медиаторами между двумя мирами становятся метафорические употребления тематической группы сказочных, мифологических и романтических персонажей, названий романтических атрибутов (**плащ, венец, шпага** и под.). Детский "мирок" мыслится как волшебное царство, дом в Трехпрудном — "волшебный дом", сестра Ася — "принцесса из царства несветского", ее друг — "милый рыцарь, влюбленный, как паж", две сестры — "феи" и пр. Мироощущение и автохарактеризацию стихов передают две строки из стихотворения "Наши царства":

> Ах, этот мир и счастье быть на свете
> Еще невзрослый передаст ли стих?

Второй период развития поэтического идиолекта М.Цветаевой характеризуется резкими отличиями по многим параметрам от первого. Главное отличие состоит в том, что в качестве миропорождающего выступает чистый "я"-субъект, передающий индивидуальное, свойственное именно данному типу личностное мировосприятие. Последнее упоминание о возрасте сочетается с оценкой опыта ("Мой двадцатилетний опыт — Сплошная грусть!"), региональная характеристика остается как определенная часть самосознания, но одновременно отслаивается и тематизируется ("Стихи о Москве"), профессиональная характеристика — поэт — заявляет о себе сравнительной характеристикой собственного стиха (в обращении к Мандельштаму): "Что вам́, молодой Державин, Мой **невоспитанный** стих!"), уверенность в будущем этих стихов ("Моим стихам, написанным так рано..."). Весьма ограниченно используется неперсонифицированный субъект в третьеличной форме, и вместе с тем возникает серия субъектных ликов — ролевых "я"-субъектов,

представляющих модификации чистого "я"-субъекта: "Лебеди слева, справа — во́роны... Наши дороги — в разные стороны", "Я кабацкая царица, ты кабацкий царь", "У палат твоих, царь истинный, Стою — нищая!". С ролевым субъектом связывается инклюзивное "мы": "Быть в аду нам, сестры пылкие...", "Моя, подруженьки, Моя, моя вина", В "Верстах I" рождается языковое многолосие М.Цветаевой.

За тематической составляющей частично стоит по-прежнему автобиографический дискурс (стихи, обращенные к дочери, посвященные мужу, цикл "П.Э." и проч.), но меняются его роль и значение. Некоторое отражение получает социальная тема ("Германии", "Евреям"). Главное же в том, что тематическая составляющая изменяет свою структуру. Это уже не однородное тематическое пространство, каждое из стихотворений обретает самоценность, формой связанности выступает цикл ("Стихи к Блоку", "Стихи к Ахматовой", цикл "Подруга"). Мир ранних сборников, сгустившись и высветившись в поэме "Чародей" (1914), уходит из поэтического универсума М.Цветаевой. Тематическая составляющая объединена раскрытым и раскрывающимся сознанием "я"-субъекта, ищущего себя в разных обликах, определяющего позицию по отношению к важнейшим категориям человеческого бытия. Смерть, любовь, этический закон, заповедь, путь — вот те конкретизации, которые получает тематическая составляющая. Особую значимость в ней приобретает личность поэта (Блок, Ахматова, Мандельштам, Пушкин). Меняется способ подачи конкретной ситуации, и само актуальное денотативное пространство теснится за счет узуального — привязанного к конкретному историческому времени пространству человеческой жизни.

В центр этого пространства помещается личность "я"-субъекта. В поэтический универсум "я"-субъект входит в своем внешнем, зримом облике ("зелень глаз", "нежный голос", "золото волос", "шаг молодой и четкий"), в напряженных психологических состояниях, получающих внешне-кинетическое выражение:

Захлебываясь от тоски,
Иду одна, без всякой мысли,
И опустились и повисли
Две тоненьких моих руки.

Показательно это сочетание внутреннего и внешнего взгляда — взгляда на себя со стороны. Субъект поэтического описания и субъект познания в таком случае действительно совпадают. По существу здесь моделируется сознание вступающего во взрослую жизнь молодого человека, ставящего перед собой традиционные вопросы о смысле жизни и выборе пути и тем самым приходящего к пониманию собственной личности. Ответом "я" — субъекта является "жестокий мятеж". Вербализация

данного сознания — поэтический язык — говорит о степени проникновения в "проклятые вопросы". Поэтический язык "Юношеских стихов" строится на литературном языке, с привлечением традиционных поэтических номинаций и метафор (**огонь, звезды, розы**), с решительным перевесом в сторону не предметной, но концептуальной, "идеологической" лексики, с индивидуально-авторскими инновациями прежде всего в сфере сочетаемости, с актуализацией контраста как способа поэтического мышления и способа построения текста. В ранних сборниках проявилось приятие мира и доверие к языку социума как способного адекватно передать такое мироощущение. В "Юношеских стихах" скорее позиция неприятия, но за общепринятым языком по-прежнему сохраняется способность выразить адекватно новую позицию. Сборник "Юношеские стихи" заканчивается следующим стихотворением, датированным 31-м декабря 1915 года:

Даны мне были и голос любый,
И восхитительный выгиб лба.
Судьба меня целовала в губы,
Учила первенствовать Судьба.

Устам платила я щедрой данью,
Я розы сыпала на гроба...
Но на бегу меня тяжкой дланью
Схватила за волосы Судьба!

Стихотворение написано от лица чистого "я"-субъекта, не имеет внутреннего адресата и по тематической составляющей представляет собой медитативное осмысление уже совершившейся части жизни. Ее состав и содержание передаются в обобщенных, вместивших в себя конкретику жизненных сюжетов оценочных высказываниях. Жизнь мыслится в концепте Судьбы, которая персонифицируется, наделяется активностью и собственной стратегией в отношении человеческой личности. В стихотворении представлено четкое построение, реализующее метафору бога: "стартовые данные" — свободный бег — насильственная остановка. Позднее, в цикле "Жизни" эта метафора будет повторена — и с другой позицией "я"-субъекта: "Ты охотник, но я не дамся, Ты погоня, но я есмь бег". И сам бег связывается со свободой, выступая атрибутом Бога: "...ибо бег он — И движется". Исходные "дары" отнесены к внешнему облику, что предстает как автоцитация по отношению ко всему сборнику "Юношеские стихи". Метафора "целовать в губы" — "подарить удачу" истолковывается в одном из позднейших стихотворений: "В губы целовать — водой напоить. В губы целую". В своей активной деятельности героиня выступает как верная ученица Судьбы ("Учила первенствовать Судьба"), ибо продолжает тактику "дарения", причем здесь также перекличи с другими стихами сборника (ср.: "Милый друг, ушедший дальше, чем за́ море! Вот Вам розы — протянитесь на них").

И здесь возникает парадокс: Судьба карает героиню именно за подчинение ей, за повтор, за отсутствие собственной стратегии свободы. Само слово "Судьба" появляется в стихотворении трижды, окаймляя второе полустишие и как последнее слово стихотворения. В нем, в смысловом соположении со всем текстом, выявляется еще одна часть: суд. Судьба и Суд, Суд Судьбы — таковы смыслы этой лирической медитации.

В вербальной составляющей останавливает внимание соединение лексических единиц с разными стилистическими смыслами: "первенствовать" и "восхитительный" (книжн.), "любый" и "схватила за волосы" (разг., фам.), "уста" и "розы", "длань" (трад.—поэт.). Судьба помещается в стилистически приподнятом пространстве (ср. "Вас охраняла длань Господня") и вместе с тем в эмпирическом пространстве жизненного мира "я"-субъекта ("схватила за волосы", "целовала в губы"), но сам жизненный мир передан через поэтические штампы. Так косвенно стилистическое переплетение и распределение участвует в выражении смысла.

Роль слов, в их звуковой оболочке, слоговом объеме, последовательности появления в строке и строках, выявляется в создании смысловых акцентов. Так сближаются фонетически "голос любый", "восхитительный выгиб", так притягиваются многослоговые "восхитительный" и "первенствовать", так контрастно сополагаются последние строки двух полустиший. Показательно, что строки, где речь идет о собственной активной деятельности "я"-субъекта, выпадают из этого звукового рисунка.

Этап 1917—1921 годов является исключительно ответственным в развитии поэтического идиолекта М.Цветаевой. Это время огромной творческой потребности, непрерывного преображения бытия в стихи. Используются все типы отправителей — чистый "я"-субъект, ролевой, позиционный, неперсонифицированный в третьеличной форме, утверждается еще один тип — неперсонифицированный характеризованный в третьеличной форме, передающий коллективное сознание, стилистический и литературный канон (представлен, например, в цикле "Стенька Разин"). Возрастает значение адресованности — не только внутреннего адресата как участника ситуации, но внешнего адресата — участника диалога, собеседника, с апелляцией к его сознанию, его модели мира. Тематическая составляющая ветвится на разные типы дискурсов, что находит отражение в формировании отдельных сборников, ср. "Психея. Романтика", "Лебединый стан", "Ремесло". Актуальный событийный мир чистого "я"-субъекта, социально публицистический дискурс событий 1917 года, дискурс поэта, дискурс человеческих взаимоотношений и прежде всего любовно психологический дискурс — разные поля психологической составляющей. Интертекстуальность, связанная с обращением к историческим параллелям, к библейским и мифологическим персонажам, к разным видам

текстов, отныне играет все большую роль в построении поэтического универсума М.Цветаевой. Опорой поэтического языка становится не только литературный и традиционно-поэтический язык, но общенациональный язык во всем многообразии его стилистических характеристик. В этот период начинает вырабатываться собственный индивидуально-авторский поэтический язык М.Цветаевой, основанный на потенциях языковой системы. В форме предвестников, отдельных употреблений, мы встречаем в "Ремесле" и в других сборниках большую часть того, что в полном объеме предстанет в поэтическом языке М.Цветаевой 20-х годов. В качестве примера можно указать на употребление деепричастного оборота. В поэтическом языке М.Цветаевой идет последовательное освобождение деепричастия от личной глагольной формы. Это достигается многими способами: разными формами несовпадения субъекта деепричастного оборота и глагольного сказуемого, присоединением деепричастного оборота к безглагольным структурным схемам, включением в сложное синтаксическое целое, и, наконец, построением поэтических высказываний, состоящих только из деепричастного оборота, обычно с многоточием в конце. В стихотворении 1921 года представлено сопряженное употребление деепричастной конструкции:

С такою силой в подбородок руку
Вцепив, что судорогой вьется рот,
С такою силою тюняв разлуку,
Что, кажется, и смерть не разведет,—

Так знаменосец покидает знамя,
Так на помосте матерям: "Пора!",
Так в ночь глядит — последними глазами —
Наложника последнего царя.

Формально в стихотворении представлен неперсонифицированный третьеличный субъект, вне адресованности. Тематическая составляющая отнесена к миру человека, к экстремальным ситуациям. Само обращение к экстремуму, к поэтике предела становится важнейшей чертой поэтического универсума М.Цветаевой. Способ построения, представленный в данном стихотворении, связан с этой характеристикой. Первая строфа состоит из двух деепричастных оборотов, осложненных придаточными предложениями. Формально она готовит к тому, что предложение будет продолжено дальше, появятся субъект и глагол, к которому относятся деепричастные обороты. Вместо этого в конце первой строфы возникает обрыв, отмеченный тире, и далее деепричастные обороты сопрягаются с тремя простыми предложениями, чьи субъекты не совпадают ни между собой, ни с неназванным субъектом деепричастного оборота. Два деепричастных оборота выступают, таким образом, как самостоятельные высказывания. Этот статус подчеркнут тем, что каждое

из простых предложений начинается с местоименного наречия "так", сигнализирующего о законченности предшествующего высказывания и начале нового, со значением подобия. В чем смысл такого построения, какова его художественная нагрузка?

В первой строфе дается исключительно сжатый — двумя штрихами прорисованный — портрет человека, переживающего потрясение разлуки. Вслед за искаженным лицом ("судорогой вьется рот") следует переключение в план сознания. Кто этот человек? Деепричастный оборот формирует пропозицию, исходя из которой неназванный субъект восстанавливается как "я", "ты", "он", "она" — всякий, кому довелось изведать боль разлуки. Итак, субъект имеет максимально широкий экстенсионал. Деепричастный оборот не выражает времени и модальности, так что временной характеристикой деепричастных оборотов становится всякое время, время переживаемого отчаяния. А значение реальной модальности рождается благодаря сопряжению с простыми предложениями второго четверостишия со значением уподобления. Сопряжение деепричастных оборотов с простыми предложениями основано на глубоком и взаимном семантическом насыщении: в первой строфе — конкретный зрительный образ расставания, во второй — типология ситуаций разлуки. В первой строфе — лексически, синтаксически ("С такою силой..." "С такою силою..."), через гиперболу и парадокс ("разлука" — "смерть не разведет") выражена интенсивность переживания предельного состояния. Во второй строфе эмоциональные смыслы почти не выражены, фиксируется прежде всего денотативное содержание предельных ситуаций, но именно оно (поскольку речь идет о социальных потрясениях: военное поражение, казнь, "последний царь") вносит смысл торжественности, возвышенного трагического отчаяния. Действие текстового "так" является перекрестным: в личную драму разлуки входит тема трагической торжественности "пороговых" ситуаций жизни, а эмоциональное наполнение этих ситуаций, их зрительный личностный облик приходит из первой строфы. Легко видеть, насколько необходимо, внутренне соприродно названной совокупности смыслов данное синтаксическое построение. И это навсегда останется цветаевским принципом: вглубь сознания о мире — это значит вглубь языка. "Для поэта самый страшный, самый злостный, (и самый почетный!) враг — видимое. Враг, которого он одолеет только путем познания... И какое напряжение внешнего зрения нужно, чтобы незримое перевести на видимое (весь творческий процесс!). Как это видимое должно знать!" (М.Цветаева). Нормированный язык предназначен для описания "видимого", открытие "незримого" есть открытие через язык и есть открытие нового языка.

Переход от "видимого" к "незримому" — это и переход от номинативно целостного значения слова к разложению на семантические признаки, к поэтике семантического признака. В обращении к молодости: "Молодость моя! Моя чужая Моло-

дость! Мой сапожок непарный!" признак отчуждаемой-неотчуждаемой принадлежности ("моя" — "чужая") становится дальше основой предицирующей вещной метафоры ("Мой сапожок непарный!), а в следующем далее сопоставлении: "Воспаленные глаза сужая, Так листок срывают календарный" — само это "так" может быть осмыслено лишь при переходе на семный уровень. В строках "Писала я на аспидной доске, И на листочках вееров поблёклых, И на речном, и на морском песке, Коньками по льду и кольцом на стеклах..." из стихотворения 1920 года, посвященного Сергею Эфрону, "аспидная доска", "листочки вееров поблеклых", "речной и морской песок" объединены в том отношении, что называют материал, на котором пишется без усилия, без звука, а написанное легко стирается, в то время как коньки на льду и кольцо на стекле оставляют надолго имя, прочерченное с преодолением "звучащего" материала. Последовательность введения "локализаторов" здесь также значима, ибо признак "навечно" соединяется с признаком все расширяющегося пространства ("Расписывалась — радугой небесной"), которому в последних строках предстоит сомкнуться до "внутри кольца!". Названия "мест письма" вносят, таким образом, двойной вклад в семантическую структуру стихотворения: это номинации реалии и это носители семантических признаков, и второй, "незримый" уровень является центральным для организации художественной структуры стихотворения.

Что касается включения разных стилистических пластов, то в рассматриваемый период это прежде всего движение вширь — так воплощается имеющее разную направленность многоголосие М.Цветаевой. Сюда включается попытка моделирования чужого сознания:

На што мне облака и степи
И вся подсолнечная ширь!
Я раб, свои взлюбивший цепи,
Благословляющий Сибирь.

Эй, вы, обратные по трахту!
Поклон великим городам.
Свою застеночную шахту
За всю свободу не продам.

Поклон тебе, град Божий, Киев!
Поклон, престольная Москва!
Поклон, мои дела мирские!
Я сын, не помнящий родства...

Не встанет — любоваться рожью
Покойник, возлюбивший гроб.
Заворожил от света Божья
Меня верховный рудокоп.

В качестве внутреннего отправителя выступает позиционный "я"-субъект: "Я сын, не помнящий родства". Тематическая составляющая — автохарактеризация, раскрытие мировосприятия позиционного "я"-субъекта. В вербализации этого мировосприятия участвуют языковые характеристики, определенные личностью "я"-субъекта и представляющие ее. "Я"-субъект — носитель просторечия (фонетическая запись "што", "трахт", ср. тракт, "обратные по трахту", "от света Божья"). "Я"-субъект — каторжник на рудниках в Сибири (**цепи, трахт, застеночная шахта**, рудокоп — "устар. Рабочий в руднике; шахтер"). Сознание позиционного "я"-субъекта конкретно, в нем сказывается бывшая принадлежность к крестьянству ("любоваться рожью"), и это характерное русское народное сознание. Последняя черта проявляет себя разными способами и непосредственно связана с парадоксом свободы и рабства, составляющего художественный смысл стихотворения. Включение трансформированной идиомы при автохарактеризации (ср. **Иван, или бродяга, родства не помнящий**); тема поклона: поклона-приветствия, поклона-прощания, поклона-раскаяния; номинации, в которых отражается религиозность (**град Божий, Киев, престольная Москва, ср. Москва первопрестольная, дела мирские, свет Божий**); ощущение пространства (**степи, подсолнечная ширь** — не "подлунный свет", который дал бы вертикальную координату, но именно горизонтальное расширение, для зрительного представления которого используется трад.—поэт. **подсолнечный** — "существующий под солнцем; находящийся на земле, земной") — все это приметы, указывающие на традиционное народное русское сознание. Стихотворение написано как песня и опирается на песню как на "прецедентный текст"; оно поражает размашистостью и удалью, высказываемой в ситуации последней несвободы, весельем отчаяния, которое прямо не высказывается, а прочитывается как второй план, приобретая к концу стихотворения трагичную ноту. И здесь, конечно, главным является то, что сознание позиционного "я"-субъекта есть объект моделирования и поэтического воплощения со стороны автора как создателя текста. Переход на язык "я"-субъекта сочетается с причастными конструкциями, элементами книжного синтаксиса, авторскими метафорами. Главное же — стихотворение имеет четкое художественное построение. Позиционный "я"-субъект представлен в нем как человек двух миров, двух пространств. Начальные полустишия первых двух строф и первая строфа соотнесены с пространством прошлого, конечные полустишия первых строф и последняя строфа — с пространством настоящего. Пространство прошлого отторгло "я"-субъекта и отвергается им, пространство настоящего — внешне воспевается, но переход из одного пространства в другое осмысляется в конечном счете как переход из пространства жизни в пространство смерти. Пространство жизни представлено как не имеющее границ (**степи, ширь, дорога** — "трахт"), пространство смерти — как

замкнутое, лишающее свободы передвижения подземное пространство тьмы (**цепи, застенок, шахта, гроб** — то, что противостоит "свету Божью"). Идеологически пространство жизни предстает как пространство свободы, а пространство смерти — как пространство раба, рабство и есть смерть. Пространство прошлого — пространство жизни нигде не обозначается как таковое, оно вычитывается через реалии — и через язык. В строках, соотнесенных с этим пространством, реализованы стилистические смыслы разговорности, просторечия и те характерные языковые предметы, которые "метят" русское народное сознание. Здесь эмоция не названа, но выражена через синтаксис — риторический вопрос, оклик-обращение, ритуальную формулу прощания (графически — знак восклицания). В строках, соотнесенных с пространством смерти, отсутствует спонтанность, наличествует книжный синтаксис, лишенный эмоциональных всплесков, мироощущение "я"-субъекта полностью вербализовано, оно приобретает характер констатации и как бы отчуждается от позиционного "я"-субъекта. Значимо противопоставление стилистических смыслов книжности и разговорности: с потерей пространства свободы позиционный "я"-субъект теряет свой свободный естественный язык. К концу стихотворения две его линии получают полное завершение и уже логически следуют одна из другой. В идентификации "Я сын, не помнящий родства" "родство" референциально соотнесено со всем тем пространством жизни, которое было раскрыто в предшествующих строках. Расположение "раб, свои взлюбивший цепи" — "покойник, возлюбивший гроб" удостоверяет тождество рабства и смерти. Последняя строка стихотворения замечательна семантическим синкретизмом. Сопоставление "свет — рудокоп — верховный рудокоп" дает основание для буквального прочтения: "человек, находящийся внизу, в шахте, не видящий света" (по Далю, "рудокоп" — это и имя лица, и имя места: "рудник, особенно неглубокий"). "Божий свет", "верховный рудокоп" (ср. **верховный правитель, верховный жрец, верховная власть**) придают тому же высказыванию смысл обобщающего суждения о жизни. Парадоксальность текстового построения сгущается до парадоксальности внутри высказывания: "заворожить", "заговорить от чего-нибудь" означает оградить от зла, от несчастья, ср. **заворожен от пуль**; "заворожить от света Божья" — избавить, оградить от жизни. В этом же высказывании стилистический рисунок выстраивает и сополагает два сознания позиционного "я"-субъекта и авторское его моделирование: **заворожил от света Божья** (просторечие, мышление в пространстве прошлого) — **меня** (нейтральность, местоимение, называющее "я"-субъекта, занимает интермедиарное положение) — **верховный рудокоп** (мышление в пространстве нынешней реальности, стилистические смыслы книжности и возвышенности в индивидуально-авторской метафоре).

Детерминантой ранних цветаевских сборников было одноголосие. Это был голос "я"-субъекта, представленного чаще как инклюзивное "мы", чья модель мира определялась в первую очередь коллективными характеристиками: возрастом, географическим локусом, социальной средой, воспитанием, кругом повседневного общения, дружбой, влюбленностью, литературой. Для этой модели мира литературный и традиционно-поэтический язык был совершенно естественной основой. На втором и третьем этапах цветаевский универсум необыкновенно расширяется, в нем начинают звучать — далеко не всегда разные точки зрения — но разные голоса. Вторая половина 10-х годов — **период многоголосия М.Цветаевой.**

Цветаевское многоголосие можно условно разделить на субъектное, адресатное и тематическое. Цветаева как будто пробует на вкус: как звучат разные ипостаси одной и той же личности, как звучат разные сознания, как "звучат" разные области мира. Поэтический язык М.Цветаевой претерпевает глубокие изменения. Необычайно расширяется его лексикон, включаются все стилистические смыслы русского языка, интертекстуальность, пробуются и создаются разные выразительные средства. Эвристическая значимость художественно-поэтического многоголосия как раз и состояла в создании многоцветного языкового образа мира.

Субъектное многоголосие М.Цветаевой связано с чистым "я"-субъектом, ролевым "я"-субъектом, отчасти и с позиционным "я"-субъектом. Если продолжать цветовую и пространственную метаформы, можно представить субъектное многоголосие как плоскость круга с "я"-субъектом в центре, разделенную на многие сектора, каждый из которых "выткан своим материалом и своим узором" — при том что тематическая составляющая и точка зрения могут совпадать. С чистым "я"-субъектом связан автобиографический дискурс, рефлексия и медитация, переживание событийного плана жизни (ср. "Новый год я встретила одна", "Прощай! Как хлещет через край..." и под.). С чистым "я"-субъектом связывается и выработка индивидуально-авторского поэтического языка, постепенный переход от прямой номинации к метафорической. Но наряду с чистым "я"-субъектом представлены его лики. В простейшем случае "я"-субъект входит в класс, определяемый типом ситуации, поведения, ср. "Вереницею вольной, томной, Мы выходим из ваших комнат. Дольше вечера нас не помнят..." (Из цикла "Плащ"). Ролевой "я"-субъект представлен тогда, когда стилизуется некий текстовый канон, с характерным для него языком. Вот "фольклорный" язык: "А царит над нашей стороной — Глаз дурной, дружок, да час худой" (1917). Вот "коробейниковый" вариант: "Продаю! Продаю! Продаю! Поспешайте, господа хорошие! ... Мой товар — на всякий лад, на всякий вкус. Держись, коробейники!". Цыганский, романтический, московский, "церковно-московский" — все это разные лики "я"-субъ-

екта, и каждый требует своего словаря, своего синтаксиса и своей образности. Субъектные лики объединены одной жизненной позицией ("Царь-девицею живу, беззаконницей!"), но она предстает во многих разных языковых воплощениях, тем самым определяя пространство текстово-языковых возможностей этой позиции.

Субъектное многоголосие проявляется и при обращении к одной и той же теме. Примером могут служить стихи этого времени, обращенные к А.Ахматовой. В стихотворении 1915 года "Узкий, нерусский стан — Над фолиантами" собственное восприятие "я"-субъекта (ср. попытку передать внешний облик Ахматовой: "Вас передашь одной Ломанной черной линией" — невольно вспоминается Модильяни) сопряжено с элементами поэтики, свойственными самой Ахматовой: "В утренний сонный час,— Кажется, **четверть** пятого,— Я полюбила Вас, Анна Ахматова", ср. ахматовское "Я сошла с ума, О мальчик странный, В среду, в три часа". В первом стихотворении из цикла 1916 года "я"-субъект избирает способ "плетения словес" (по определению Л.В.Зубовой): "О Муза плача, прекраснейшая из муз! О ты, шальное исчадие ночи белой!". В том же 1916 году в стихотворении "А что если кудри в плат..." "я"-субъект предстает в виде странницы ("...хочу взглянуть На царицу, на царевича, на Питер"), внешний же облик адресата — из другого словаря: "лицо Горбоносое и волосы как крылья". Ситуация встречи "я"-субъекта и получателя моделируется как социально охарактеризованная ("И снизу — глаза в глаза: не потребуется ли, барынька, ягод?"). В стихотворении 1921 года вновь использован русский народно-фольклорный колорит: "Кем полосынька твоя Нынче выжнется? Чернокосынька моя! Чернокнижница!". Итак, что ни стихотворение — то разный лик "я"-субъекта, а далее и адресата, и каждый раз ситуация "поэт — к поэту" воплощается в разном языковом ключе. В этом множестве ликов также прослеживается, пожалуй, общий признак — позиция (вернее же — поза) ролевого "я"-субъекта "снизу вверх" по отношению к адресату. Он слабо совместим с самой ситуацией "поэт — к поэту", требующей, скорее, чистого "я"-субъекта, и цветаевское многоголосие в отношении Ахматовой обернулось просчетом. Косвенно здесь проявились неизбежные следствия субъектно-ролевого многоголосия: здесь часть отчуждается от целого и представительствует за это целое, накладывая ограничения на полноту познания.

Адресатное многоголосие представлено прежде всего в циклах, обращенных к поэтам: "Стихи к Блоку", "Вячеславу Иванову", "Маяковскому", отчасти и стихи к Ахматовой. "Я"-субъект опирается на систему поэтического мышления или на отдельные образы, исходящие от адресата. "Вьюга", "снег", "снеговой певец" в стихах к Блоку, "А я твоя горлинка, Равви" в стихах к В.Иванову демонстрируют этот вид цветаевского многоголосия. Обращаясь к адресату, "я"-субъект как бы пере-

ходит на его язык и моделирует образ адресата через его поэтический портрет. При этом речь идет не о цитатах, а о некоторых ключевых словах, характерных конструкциях, принципиальных установках в отношении языка. В стихотворении "Маяковскому" 1921 года тропеические номинации строятся с использованием лексики, относящейся к стилистически сниженному ярусу: "Здорово, булыжный гром! Зевнул, козырнул — и снова Оглоблей гребет — крылом Архангела ломового". Такие номинации невозможны в стихах к А.Блоку. Адресатное многоголосие рождается как суммарный итог, как результат включения разных поэтических систем. Для моделирования адресата может избираться также особая образная или стилевая система, в которой дается поэтическое осмысление адресата — подобно тому, как это делается в отношении ролевого и позиционного "я"-субъекта. В "Стихах к Сонечке" это стиль сентиментального городского романса, в ряде стихов из "Верст I ", первоначально связанных с Мандельштамом,— "народная" образность ("Мой выкормыш! Лебеденок! Хорошо ли тебе лететь?"). Смутным, непроясненным представляется "я"-субъекту адресат цикла "Сугробы", равно как и непроясненный характер отношений между "я"-субъектом и адресатом (цикл посвящен И.Эренбургу). И то, и другое находит отражение в ключевом образе ("сугроб" — нечто рыхлое, не имеющее внутренней организации и подверженное исчезновению, ср. стихотворение "Масленица" в том же цикле), в построении поэтических номинаций ("Простор-человек, Ниотколь-человек, Сквозь пол — человек, Прошел-человек), в разноструктурных окказиональных образованиях, выполняющих своеобразную иконическую роль: своей формой, обращающей на себя внимание, притягивающей к себе, они как бы воспроизводят разнородность сугробной массы — где комки ("вьюг-твоих-приютство"), а где "леденцовы зерна".

Тематическое многоголосие прямо вытекает из разнообразия тематических дискурсов, представленных в поэтическом идиолекте М.Цветаевой второй половины 10-х годов, но здесь важна "языковая подсказка" со стороны темы. Так, если тема — Стенька Разин, то как внутренне соответствующие теме предстают словарь и синтаксис цветаевского "Ветры спать ушли — с золотой зарей, Ночь подходит — каменною горой, И с своей княжною из жарких стран Отдыхает бешеный атаман". Если же тема — Дон Жуан, то столь же естественны "фонтан", "севильский веер", "монах под маской". А в "Хвале Афродиты" оказываются на месте и "лавр-летописец", "мирт", "нега", "пеннорожденная" и "юдоль любови", которая, если обращаться только к номинативному значению, применима, собственно говоря, и к Стеньке Разину, да и к Дон Жуану. Тематическое многоголосие усложняется, когда поэтическое воплощение опирается на "прецедентный" текст, что используется, например, в "Лебедином стане": актуальные события 1917 и следующих годов осмысляются и описываются в опоре на фольклорную,

летописную словесно-художественную традиции (ср. плач Ярославны и "Буду выспрашивать воды широкого Дона"), в качестве "прецедентного" текста звучит песенный марш и под.

Три типа многоголосия переплетаются между собой. В цикле "Георгий" "каузатором" обращения к стилистическим славянизмам ("Вот-вот запоет в восковых перстах У розовых уст...", "Ты брезгуешь гласом победным"), сложносоставным прилагательным (**огнеокий, кровокипящий, громокипящий, молниехвостый**) является тема — образ святого Георгия-Победоносца, который выступает и внутренним отправителем в пределах цикла. Но одновременно таким способом моделируется образ внешнего адресата — С.Эфрона, к которому обращен цикл. Тематический "каузатор" в цикле "Марина" — образ Марины Мнишек, выступающей как внутренний адресат. Но моделирующая роль избранного поэтического языка важна и для образа внутреннего отправителя, каковым выступает в этом цикле "я"-субъект. Многоголосие через интертекстуальность может и не иметь "каузатора"(цикл "Подруга" 1921 г.), выступая как акт чистого поэтического моделирования.

При всем разнообразии форм многоголосия есть то, что объединяет все эти формы. При многоголосии в каждом конкретном тексте выступает только один голос — один тип сознания, и эти голоса ограниченно сопоставимы в силу своей детерминированности. Приглушается или утрачивается "идентичность" чистого "я"-субъекта, за него говорят разные — и чужие голоса. Между тем всей логикой внутреннего развития М.Цветаева пришла к тому, чтобы увидеть не то, что разъединяет, но то, что объединяет разные голоса — структуру человеческого самосознания. Такая задача под силу не многоголосию (в приданном ему в этой работе смыслу), но полифонии как особому типу художественного мышления. Полифония характеризует **четвертый этап развития поэтического идиолекта М.Цветаевой — этап 20-х годов.**

20-е годы — период наивысшего расцвета поэтического творчества М.Цветаевой. Это период зрелости, когда, если продолжить метафору естественного роста дерева, все "ветви" многоголосия, соединившись, прорастают в мощный и высокий ствол. В сборнике "После России" совершенно отчетливо и полно проявились новые принципы поэтического языка и поэтического мышления М.Цветаевой. Коммуникативная, тематическая, вербальная составляющая изменяются — и все в одном направлении, во внутреннем согласовании между собой. Здесь ясно проявляется внутренняя системность поэтического идиолекта: одни связи имплицитно предполагают другие и отсекают третьи. Нет больше места ролевому "я"-субъекту, а редкий позиционный "я"-субъект внутренне соприроден чистому "я"-субъекту. Например, в стихотворении "Мореплаватель" формальный отправитель — лицо, обозначенное в наименовании: "Закачай меня, звездный челн! Голова устала от волн!". Но

здесь реализована метафора "плавать в бурях моря житейского", так что мореплавателем является всякий, кто может сказать о себе и о своей жизни: "Слишком долго причалить тщусь". "Я"-субъект обретает свободу — он освобождается от временных ситуативных характеристик, остаются только те, что принципиальны и существенны. Показательны значения инклюзивного "мы". В отдельных стихах "я"-субъект заявляет о принадлежность к бедным ("...себя причисляю к рвани"), говорит от их лица ("Котел да логово — Живем без многого"), к тем, кто потерял Россию и оказался изгоем на Западе ("Кто — *мы*? Потонул в медведях Тот край..."). Главными же являются самые общие значения: а) "я"-субъект — женщина: "Древняя мечта: уехать с милым! К Нилу! (Не на грудь хотим, а в грудь!)", б) "я"-субъект — поэт: "Поэты мы — и в рифму с париями, Но выступив из берегов, Мы бога у богинь оспариваем И девственницу у богов!"). Самым же объемлющим значением инклюзивного "мы" является соотнесенность с классом "Человек": "Разводными мостами и Перелетными стаями Телеграфными сваями Бог — уходит от нас". В этом освобождении от ограничивающих характеристик заложен глубокий смысл: "я"-субъект предлагает собственное видение мира, являющееся результатом художественного познания; но "я"-субъект — один из класса "Человек", разделяющий его свойства; следовательно, видение мира "я"-субъекта имеет общечеловеческую значимость.

И таким же открытием, максимально широким является адресат. Он вводится с помощью "ты", чаще "вы"; "Помни закон: Здесь не владей!"; "Велик Бог — посему крутитесь!". Характерна установка на адресата, являющегося объектом воздействия и убеждения и одновременно не пассивного, а активного участника того же хода размышления, который исходит от "я"-субъекта. Перечисление, инклюзивные, лексически спаянные глагольные формы имеют целью вовлечь адресата в ситуацию поэтического текста, устранить расстояние между ним и "я"-субъектом: "Никуда не уехали — ты да я..."; "Взмахом лопат Друг — остановимте память!"; "Бросил — брошусь: Вот тебе и месть!". В поэтический текст включаются словесные сигналы, направленные на проверку фатической функции, на наличие контакта: "Слышишь?.. Пожалейте! (В сем хоре сей Различаешь?)"; "Слушай! если звезда срываясь..."/ "К отчаянию трубы заводской Прислушайтесь...". Эту роль выполняют также повелительные формы от глаголов знания, мыслительной деятельности, памяти, восприятия: Знаешь? Понимаешь? Помни! О,вспомни! Глядите!. Моделирование адресата как лица активного, вовлеченного в процесс художественного познания "я"-субъекта, соответствует программе: выдвинуть индивидуально-авторское видение мира и убедить адресата в общезначимости этого видения. Здесь важен не только собеседник вовлеченный и увлеченный, но и такой, доводы и мнения которого

учитываются, оцениваются и принимаются либо отвергаются. В поэтический текст вводятся формы обратной связи — утверждения, вопросы, упреждающие реакцию собеседника междометные формы: "Тсс... А ежели вдруг (всюду же Провода и столбы?) лоб Заломивши поймешь..." "Сын и пасынок? Со-общник! Эта лава — взамен плит под ступнею! — Олимп взропщет? Олимпийцы?! Их взгляд спящ!".

Коммуникативная составляющая поэтических текстов — "человек обращается к человеку", в том числе к себе самому, к своему сознанию — явилась первой необходимой составляющей цветаевской полифонии. Здесь снимается внешняя мотивация точки зрения, и человеческое сознание предстает как диалоговая структура, при этом вся действительность становится элементом самосознания. Второй необходимой предпосылкой явилось изменение тематической составляющей — последовательный переход к представлению конкретных ситуаций как обобщенных, выбор тем, имеющих общечеловеческую значимость, свободных от пространственно-временных ограничений. Полифоническое художественное мышление имеет дело с сущностными вопросами бытия. Как писал М.М.Бахтин, высшие принципы мировоззрения здесь "те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний", и "высшее идеологическое мышление" становится в таком случае "интимно-личностным и страстным". Именно это и происходит в поэтических текстах М.Цветаевой, в которых дискурс любви, жизни, смерти, нравственного закона, философского размышления, психологических состояний, трагедия жизни и трагедия бытия предстают как напряженнейший поиск, спор, полемика, напряженнейшее движение к истине на фоне полной эмоциональной отдачи. Третьей обязательной составляющей полифонического мышления является язык, общий для участников диалога. Каким он должен быть? Опыт многоголосия показал, что пока точка зрения неотделима от языка выражения, диалога быть не может, такой язык является формой несвободы. Казалось бы в таком случае мог произойти возврат к общепринятому литературному и общепоэтическому языку. Но цветаевская полифония сопряжена с выдвижением индивидуальной, личностной картины мира, обращенной не к поверхностному (видимому), а к глубинному. Для поэтического воплощения этих глубинных пластов нет поэтического языка — он должен быть создан. В 20-е годы в полной мере раскрывается то, что можно назвать индивидуально-авторским поэтическим языком Марины Цветаевой.

Он строится на глубинных потенциях русской языковой системы. Глубина проникновения в онтологию бытия и онтологию языка находятся в полном соответствии друг другу. Какое бы явление поэтического языка М.Цветаевой ни рассмотреть в его динамике, неизменно наблюдается одна и та же картина. По мере движения от одноголосия к многоголосию и к полифо-

нии М.Цветаева движется вглубь и вглубь — прямо к сущности языковых форм и значений, вскрывая то, о чем не написано в грамматиках, но что есть в языке и становится основой поэтической выразительности. Этот процесс можно показать, обратившись к таким разным языковым явлениям, как использование собственных имен, разложение слова на семантические признаки, употребление форм со значением числа и количества, использование вставочных конструкций.

Словарь собственных имен поэтического идиолекта М.Цветаевой насчитывает около 800 единиц. В нем выделяются три временных пласта: а) актуальный синхронный срез жизни поэта, б) русская и европейская культура в исторический период, в) библейская, античная, славянская мифология и фольклор. Одноголосие связано преимущественно с первым, многоголосие — со всеми, полифония — в первую очередь с третьим, а также со вторым временным пластом собственных имен. Собственные имена указывают на определенный хронотоп, и по изменению и расширению состава собственных имен можно судить, как меняется поэтический хронотоп М.Цветаевой. В ранних сборниках важный источник выразительности — имена реальных лиц: членов семьи, друзей, участников эпизодических встреч, имя самого автора (ср. **Ася, Марина, Гриша, Катя** и пр.) в идентифицирующей функции. Многоголосие неизмеримо расширило поэтической мир М.Цветаевой. Собственные имена в идентифицирующей функции метят богатство тематической составляющей, о чем говорят хотя бы названия циклов: "Стенька Разин", "Иосиф", "Даниил", "Иоанн", "Дон Жуан" и др. Одновременно здесь встала задача преодолеть разрыв времен и использовать сюжеты, связанные с собственными именами, для показа внутреннего мира современного человека. На уровне текста эта задача решается разными способами: передачей прав голоса лицу, названному собственным именем ("Простоволосая Агарь — сижу, В широкоокую печаль — гляжу" (из цикла "Отрок"), ср. в цикле "Сивилла": "Горбачусь из серого камня — Сивилла"); разделением двух субъектных сфер и выражением уподобления (в стихотворении "У камина" начальные строки "У камина, у камина Ночи коротаю", а далее "И другая в час унылый Скажет у камина..."); автономным представлением сюжета, связанного с собственным именем, и его оценкой, принадлежащей имплицитно представленному "я"-субъекту (так, в стихотворении "Иосиф" 1917 года, где в последней, состоящей из одного четверостишия части, смыкаются оба плана: "Спор Иосифа! Перед тобой — что — Иакова единоборство! И глотает — с улыбкою — вой Молодая жена царедворца"). Эти опыты показали, что состыкование субъектных сфер, относящихся к разным временным пластам, имеет в поэтическом тексте свои ограничения. Тематическое доминирование субъектной сферы лица, обозначенного собственным именем, делает искусственным втягивание лирического субъекта в

несвойственный ему временной пласт — возникает "шов", "сделанность".

Многоголосие во многих отношениях явилось своеобразной лабораторией по исследованию выразительных возможностей русского языка — всего того арсенала, который дальше оформится в систему. И,конечно, это касается собственных имен. Собственные имена реализуют свой выразительный потенциал не в идентифицирующей, но в характеризующей функции. Референт собственного имени выступает в таком случае как совокупность свойств, и в этом механизм уникального воздействия этих слов. Собственное имя может содержать такой набор семантических признаков, которые не имеют внутренней логической связи между собой, а существуют благодаря одной уникальной реализации в конкретном лице или месте. Для такого набора семантических признаков нет адекватного выражения вне собственного имени, обладающего к тому же неоценимым свойством наглядности. То есть рождается новый лексический выразительный знак. Если лес называется Элизиумом ("Лес! — Элизиум мой!"), то это означает не только место успокоения и радости, но и представление о выходе из жизни, о смерти. Лексемы с таким объемным значением нет в русском языке, и собственное имя заполняет эту лакуну. В поэтических текстах М.Цветаевой второй половины 10-х годов находятся примеры (хотя подчас один-два) буквально на все типы употребления собственных имен в характеризующей функции: в составе метафорической перифразы ("Чугунный правнук Ибрагимов"), в генитивных конструкциях ("незнакомка с челом Бетховена"), для выражения высшей степени проявления признака ("От Ильменя — до вод Каспийских Твои плеча рванулись вширь"), в предикативных метафорах (Ты Анна над спящим Сережей — разлука") и др. Характеризации с помощью собственного имени подвергаются внешний облик, тип поведения, ситуативно обусловленные черты, вносится оценка. Принцип "одно через другое", переназывание с помощью собственных имен как исход в поисках адекватного обозначения целой ситуации реализуется на уровне целого текста (сравните концовку одного из стихотворения цикла "Подруга" 1914 года: "Ваш маленький Кай замерз, О Снежная Королева".

Собственное имя в предицирующей функции плохо сочетается с собственным же именем в идентифицирующей функции (ср. неотмеченность предложений типа *Цезарь-Наполеон). С именем идентификации должна связываться некоторая "недовоплощенность", и лучше всего здесь подходят личные местоимения — "я", "ты". Те максимально обобщенные значения, которые принимают эти местоимения в поэтическом идиолекте М.Цветаевой в 20-е годы, дали возможность по-новому подойти к слиянию разных временных пластов, к представлению "я"-субъекта как выходящего за рамки определенного ему жизнью пространственно-временного локуса, к универсальности челове-

ческого самосознания. Поставлен ли в центр план "я"-субъекта или план героя — эти линии обязательно пересекутся через характеризующее употребление собственных имен, в составе сверхфразовых единств. Это может быть сравнительный оборот ("С этой горы, как с Трои Красных — стен", "Как прозорливица — Самуила Выморочу — и вернусь одна"), сравнительная конструкция как часть предложения ("Победоноснее царя Давида Чернь раздвигать плечом"), но особенно интересен творительный сравнения, когда называемый объект и способ его проявления представлены не как автономные сущности, а как слитые воедино: "Раз Наксосом — Мне собственная кость! Раз собственная кровь под кожей — Стиксом!". Что здесь происходит? Наксос — остров (твердое тело), Стикс — река, и это есть основание для сопоставления: Наксос — кость, Стикс — кровь. Но Наксос — это и остров, на котором бог Дионис потребовал от Тезея уступить ему Ариадну. Наксос, следовательно, обозначает и само событие, взятое в его сути: отказ, потеря, обреченность на разрыв. Собственное имя выступает оператором слияния разных миров и разновременных человеческих переживаний. Этот эффект достигается и в конструкциях, где появляется местоименное наречие "так": а) снимается законченность описания ситуации, связанной с "я"-субъектом; б) передается только состояние либо размышление "я"-субъекта, выраженное сложным неоднозначным образом; в) оно получает зримое, ясное разрешение в конструкции с наречием "так", ср.: "Пью — не напьюсь, Вздох — и огромный выдох. И крови ропчущей подземный гул. Так по ночам тревожа сон Давидов, Захлебывался царь Саул"; "...Нет имени моим Потерянностям... Всѐ покровы Сняв — выросшая из потерь! — Так некогда над тростниковой Корзиною клонилась дщерь Египетская..." ("Час Души", 1923).

Собственные имена используются и для поэтического воплощения другого параметра, важного для поэтического универсума М.Цветаевой. Речь идет уже не о временной, но о пространственной интеграции, о том, что разные тематические области обнаруживают глубинные сходства между собой. Читаем о ручьях: "Страдивариусами в ночи Проливающиеся ручьи". Здесь цепь семантических превращений: **Страдивариус — скрипка Страдивариуса — скрипки — звуки скрипки Страдивариуса. Ручьи** — природа, **Страдивариус, музыка** — явление культуры. Нет различия между природой и культурой: природа есть "первая" культура. В цикле "Облака" название природной реалии присутствует лишь в заглавии. Оно как бы намечает холст, на котором рисуются сменяющие друг друга картины. Создаются те самые условия "недовоплощенности", которые благоприятны для включения собственных имен. Цель состоит в том, чтобы понять и осмыслить видения: "Стой! Не Федры ли под небом Плащ? ... Стой! Иродиады с чубом Блуд ... Бо-род и грив Шествие морем Чермным! Нет! -се -Юдифь — Голову

Олоферна!". Замечательно то, что, хотя о естественных свойствах объектов нет ни слова, картинное их изображение позволяет передать главное свойство облаков — мгновенно изменяющиеся конфигурации. Сам же характер "картин" несет представление о природе как "памяти истории", вносящее свой вклад в общую сумму поэтических размышлений М.Цветаевой о соотношении мира природы, мира человека и Бога.

Поэтика семантического признака, заявив о себе в период многоголосия, приобретает отточенную форму в 20-е годы. Ее значение раскрывается в связи с полифонией (о чем см. ниже), с выдвигаемым уровнем художественного познания. Как и в случае с собственными именами, М.Цветаева приходит к такому описанию, когда выявляется внутренняя изоморфность разных денотативных пространств и рождается глубокое философское обобщение. Это можно показать, обратившись к одному из стихотворений цикла "Деревья" (1922):

Та, что без видения спала,—
Вздрогнула и встала.
В строгой постепенности псалма,
Зрительною скалой -

Сонмы просыпающихся тел:
Руки! — Руки! — Руки!
Словно воинство под градом стрел,
Спелое для муки.

Свитки рассыпающихся в прах
Риз, сквозных, как сети.
Руки, прикрывающие пах,
(Девственниц!) — и плети

Старческих, не знающих стыда...
Отроческих — птицы!
Конницею на трубу суда!
Стан по поясницу

Выпростав из гробовых пелен —
Взлет седобородный:
Есмь! — Переселенье! — Легион!
Целые народы

Выходцев! — На милость и на гнев!
Ви́ди! — Бу́ди! — Вспомни!
...Несколько взбегающих дерев
Вечером, на всхолмье.

Синтаксически стихотворение делится на три части, каждой из которых придан автономный смысл. В первом предложении предельно обобщенно называется субъект восприятия (главное в его характеризации — это сон "без видения"", что может быть понято в буквальном и переносном смысле, внезапное прозрение ("вздрогнула") и готовность увидеть то, что предстанет

перед глазами); далее следует цельный синтаксический комплекс, раскрывающий само "видение" — картину и, наконец, подпись под картиной: "Несколько взбегающих дерев...". Содержание "видения" построено так, что оно одновременно представляет картину природного мира и может быть осмыслено как картина Страшного Суда. В тексте воплощен опыт общения человека с "картиной", опыт открытия и постижения нового знания. В тексте содержится философское размышление о мире. Текст дает возможность нескольких интерпретаций. Каким же образом все это достигается?

Центральное изображение состоит из одной предицирующей части со многими предицируемыми. В предицирующей части: "В строгой постепенности псалма, Зрительною скалой —" имплицитно содержится субъект восприятия ("Зрительною скалой") и названы важнейшие характеристики объекта изображения: "постепенность" говорит о характере восприятия, "псалом" и "скала" указывают на завершенность, мерность, внутреннюю структурированность, на временное и пространственное представление ("скала" — шкала, линейка с делениями, но также "музыкальная гамма"). Далее предицирующая часть как бы прорастает сквозь весь текст, образуя "ствол" с "ветвями" — разными фрагментами изображенного, так что синтаксис дает иконический образ человека-дерева. Память о субъекте и, следовательно, о субъективности восприятия, таким образом, все время сохраняется, но само изображение строится как замкнутое (имеющее "раму"), автономное и формирующее две возможности "всматривания": "картина" равновелика во всех своих частях, ибо каждый ее фрагмент может быть непосредственно соотнесен со "зрительною скалой"; и в ней задана последовательность восприятия, ибо сначала предстает целостная картина ("сонмы просыпающихся тел"), затем идет прорисовка частей — рук, и разных рук, а далее одной фигуры ("Выпростав из гробовых пелен..."). "Пространственность" создается синтаксическими и лексическими средствами, но также и отказом от глагольных временных форм, местоименных замен — характерных черт разворачивающегося во времени связного текста. Само изображение строится не на цвете, но на линии-графике, позволяющей высветить сходство внешнего рисунка людей и деревьев и достигнуть их совмещенного изображения. В тексте задан ритм вертикально-горизонтального членения (**руки, свитки, плети — ризы, сети**), проступающий в каждом новом "всматривании" в картину. Этот ритм предельно обнажен в "крупном плане" человека-дерева:

Стан (верт.) по поясницу (гориз.)
Выпростав (верт.) из гробовых пелен (гориз.) —
Взлет (верт.) седобородый (верт.):
Есмь!

(В том, как построено изображение отдельного дерева-человека — ср. воскрешение св. Лазаря — также можно видеть иконический образ: занимающий две строки деепричастный оборот составляет "основание", далее идет "ствол" и однословная "верхушка" — "Есмь!", знаменующая воскресение — рождение). Другие линии создаются "стрелами" и "птицами", "конницей" и "воинством". В картине задано также направление изображения и рассмотрения (в "надписи" — "взбегающие деревья", "всхолмья", в "картине" — **стрелы, птицы, взлет, выпростав**, также воздетые руки). "...тела с их видимыми свойствами составляют предмет живописи ... действия составляют предмет поэзии",— писал Лессинг. Легко видеть, до какой степени "говорящая" живопись М.Цветаевой отвечает этому представлению. Но как передать в "картине" движение? В тексте нет цветовых определений, но зато представлены атрибутивные причастия: "Сонмы **просыпающихся** тел", "свитки **рассыпающихся** в прах Риз", "несколько **взбегающих** дерев". По определению А.А.Потебни, причастия представляют возникающий признак как данный. Причастия вносят вклад в изображение форм изображенных тел (экспрессионистическая графика) и одновременно создают эффект "застывшего" движения.

В композиции трех восприятий картины прослеживается переход от того, что изображено, к дальнейшему осмыслению со стороны субъекта восприятия: сначала "сонмы" — затем "воинства", сначала "свитки" — затем "конница", а за "Есмь!" следует "Переселенье!" — "Легион!" — "Целые народы Выходцев!". Здесь опять-таки поддерживается ритм вертикально-горизонтального движения (причем горизонтальная координата связывается с передвижением), представлена семантика множественной совокупности (и то и другое выражается на уровне общих семантических признаков), и вместе с тем усиливается экспрессия. Восклицательные предложения двух последних полустиший формально могут быть соотнесены со "зрительною скалой", т.е. рассматриваться как четвертое изображение — четвертое прочтение "картины"; как если бы, написанные симпатическими чернилами, проступали в итоге вызванные апокалиптическими образами слова, услышанные св. Иоанном: "Прииди и вижди". Вместе с тем соотправителем этих фасцинирующих заклинаний выступает и сама героиня — то, что обращено к ней, она обращает теперь к читателю. В трех повелительных формах обращает на себя внимание "Буди!", являющееся как бы продолжением "Есмь!", соотнесенное уже не со Страшным Судом, но с земной жизнью ("Будь" — единственное слово любви, человеческой и божеской",— писала М.Цветаева. Ср. в "Стихах к Блоку": "У навсегда повелевшего: быть! ...").

Здесь были названы важные (далеко не все) черты структурной организации стихотворения, исходя из которой может быть предложена (конечно, не единственная) интерпретация. Глав-

ными же чертами структуры данного текста являются: совмещенное представление деревьев и людей, образ рождения дерева и рождения (появления) человека, "видение" Страшного Суда — и ситуация "зритель — картина" в аспекте когнитивного и эмоционального опыта общения человека с "живописным полотном", вплоть до надписи, идентифицирующей изображение. В интерпретацию, таким образом, вовлекаются природа и человек, история и эсхатология — это уровень философского обобщения. Графически изображено сходство людей и деревьев в их внешней, видимой ипостаси, но оно продолжается и в той области, где в реальности имеются как будто одни различия. На картине представлены разные возрастные группы: отроки, девственницы, старики. В третьем изображении — отдельной фигуре человека-дерева — дозволительно видеть и рост дерева, и воскрешение, и как бы рождение первочеловека с "Есмь! — Адамово". На картине представлено движение — движение людей-деревьев в замкнутом пространстве картины. "Движение" деревьев не связано с их субъективной волей, ибо у них нет самосознания. "Движение" людей по видимости иное. Они формируют предельно организованные военные сообщества (в ряду "воинство" — "конница" — "легион" в последнем слове (сверх евангельских реминисценций) реализуется прямое значение "основная боевая единица, отряд войск, неисчислимое множество"), чьи действия подчинены субъективной человеческой воле и по видимости целесообразны. Но эта цель предстает как антицель: "воинство, спелое для муки", "на трубу суда", "на милость и на гнев". Итак, человеческая история весьма отлична от жизни природного мира, это область различий, но ведь на "картине" то и другое представлено как движение одних и тех же "тел", то есть здесь — в конечном счете — трагичное, несознаваемое людьми — сходство! Их подчинение собственной субъективной воле — мнимость, оно прямым путем ведет к "антицели", и то, что в замкнутом пространстве рамы — от одного края к другому — подобно танцу (метафора М.Цветаевой) в отношении деревьев, то́ в отношении людей осмысляется как непрерывное метание на пути к гибели — его истинное направление открыто лишь творцу, ибо жизнь человеческого мира, как и жизнь природного, определяется им. И от него же милосердное "Буди!". Здесь становится ясна функция живописного представления — картины, рамы, замкнутого пространства. Как же ввести "верховного" автора, дав безусловное свидетельство его присутствия и одновременно человеческой слепоты? Название картины, выбирающее из двух миров один и именно тот, в сфере которого отсутствие субъективной воли не подлежит сомнению, позволяет решить эту задачу.

Если обратиться к выражению числа и количества, можно увидеть ту же направленность, которая наблюдалась в отношении собственных имен и установки на вычленение семантиче-

ских признаков. В ранних цветаевских сборниках, в которых поэтический универсум строится как актуальное денотативное пространство, присутствует количественная определенность, знаком которой являются счетные слова. Значим сам факт включения количественного параметра — в отношении времени, возраста, числа участников ситуации. Количественные номинации "одна", "две", "вдвоем", "втроем" приобретают статус собственных имен, ибо соотносятся с повторяющимся замкнутым кругом конкретных референтов (Марина, Ася, "третий"-"влюбленный", например, О.Нилендер: "Как никогда не выйдем замуж, Так и останемся втроем"). С переходом к узуальному и далее виртуальному пространству потребность в количественной определенности как знака дентативно-ориентированной выразительности (документальности), отпадает. Состав счетных слов сокращается, на первое место выходят сакральные числа (самые частотные: три — 76 употреблений и семь — 62 употребления), и актуализируются либо мифопоэтические значения сакральных чисел, либо рождается индивидуально-авторская семантика (понятия "один", "одна", "двое", ср. цикл "Двое", "третий", "вечный третий" — "Что? Да *всё*, если нечто!"). По определению В.Н.Топорова, число "три" является идеальной моделью любого динамического процесса, в котором третья фаза является отмеченной, "фиксируя упадок или, напротив, синтез", ср. контекст из "Новогоднего", прямо реализующий это значение: "Нет ни жизни, нет ни смерти,— третье, Новое". В отрывке из "Поэмы Конца": "Рвет и бесится Дождь. Стоим и рвем. За три месяца Первое вдвоем" — "три месяца" называют временной параметр динамического процесса, порядковое прилагательное "первый" фиксирует качественную новизну последнего этапа, а собирательное числительное "вдвоем" — его внутреннее противоречивое содержание ("вдвоем" — связь и "вдвоем" — разделение, ср. число "два" как "символ противопоставления, разделения и связи". Систематически — в ореоле богатой идиоматики — используется число "семь": "под семью замками", "Я сегодня в новой шкуре: Вызолоченной, седьмой". "...Последнейшего сына, последнейшего из семи", "Гору заповеди седьмой", "семь смертных грехов", "Есть пробелы в памяти — бельма На глазах: семь покрывал", "семь ступеней у лестницы любовной" и под. В "Поэме воздуха" — "семь воздухов", и здесь же читаем: "Семь в основе лиры, Семь в основе мира", ср. мифопоэтическое значение числа "семь" как "выражение идеи Вселенной". Естественно, что богатый материал для подобных мифопоэтических употребления находится в русских поэмах-сказках, ср. в "Молодце" числа "пять" и "двенадцать". Само моделирование человеческой жизни осуществляется не в конкретно-временных параметрах ("Смяв время, как черновик..."), а в параметрах макрокосма, начала и конца мира: "в первый раз", "в последний раз".

Параллельно нащупывается и реализуется семантический потенциал форм единственного и множественного числа как выразительных называющих словоформ. Символическое употребление форм единственного числа вырастает из представления о качественной целостности объекта вне зависимости от конкретных пространственно-временных реализаций. Оно представлено в поэтическом языке М.Цветаевой во второй половине 10-х годов при возведении нарицательного отвлеченного имени в ранг собственного: "Врожденная рана высоких душ, О Зависть моя! О Ревность!"; "Боролись Промысел и Произвол В ворочающей жернова — груди". Функциональная нагрузка подобных словоформ состоит во ведении обобщающей точки зрения. Конкретная ситуация, сохраняя приданную форму пространственно-временной локализации, одновременно вскрывает свою причастность к другим, более общим измерениям, ср. "Вор! — Напрасно ждешь! Не выйду! Буду спать, как повелела Мне — от всей моей Обиды Утешенье — Консуэла" ("Стихи к дочери", 1919). Различие между "от всех обид" и "от всей моей Обиды" состоит в том, что форма множественного числа называет цепь конкретных событий и поступков, квалифицируемых "я"-субъектом как обиды, а форма единственного числа называет некоторую общую константу. Сквозь призму конкретной ситуации проступают категории, в которых мыслит о мире в этот период лирический субъект.

Употребление форм множественного числа — прямая апелляция к глубинной семантике этой категории, непроявленной в повседневном речевом употреблении. Множественное число сигнализирует о пространственно-временной целостности, тем самым косвенно указывая на само существование этого времени и пространства. В отличие от формы единственного числа с формой множественного дополнительно связывается значение реальной воплощенности называемых объектов или явлений, то есть мышления о них в рамках конкретной ситуации. Предметное имя в форме множественного числа, вне идентифицирующей функции, становится знаком, "памятью" типовой ситуации: "Ипполит, **это хуже пил**! Это суше песка и пепла!". Формы множественного числа выступают как ситуационно-характеризующие знаки: "Хотя бы в фонарный сток — От этой фатальной фальши: Папильоток пеленок, Щипцов каленых, Волос паленых, Чепцов, клеенок, О-де-ко-лонов Семейных, швейных Счастий (kleinwenig), Взят ли кофейник?.. Сушек, подушек, матрон, нянь, Душности бонн, бань" ("Поезд", 1923). Ясно, что оценка дается не чепцам, клеенкам, сушкам и подушкам как предметным реалиям, а самой ситуации включенности в быт и исчерпанности бытом. Обозначения физических объектов служат средством передачи психических состояний, переживаний: "С моими дикостями — и тихостями, С моими радугами заплаканными... ("Лютая юдоль", 1922). Невозможно: С моею радугою заплаканной. Основание для переноса

значения состоит в том состоянии радости, которое вызывает видение радуги. Форма множественного числа называет радугу не просто как явление природы, а радугу в контексте ситуации, которую она формирует и которая вызывает состояние радости. Соотнесенность с неограниченным множеством разнообразных воплощений называемого явления отчетливо прослеживается в генитивных конструкциях: "Крик станций: останься! Вокзалов: о жалость! И крик полустанков: Не Дантов ли возглас: "Надежду оставь". И крик паровозов." (1923). В метафорических генитивных конструкциях характеризующий признак приписывается не отдельному экземпляру как эталонному представителю класса, а отражает результат своеобразного накопления признака на множестве экземпляров. В поэтической строке "Чтобы монетами Чудес — не чваниться!" оценочная характеристика выступает как итоговая оценка всевозможных воплощений разных видов чудес (невозможно: монета чуда). В сочетании "Весною стоков водосточных" базой для включения нужных ассоциативных признаков является не "водосточный сток" как предмет, а водосточные стоки весной, когда по ним течет вода (нельзя: весною стока водосточного), ср. также "в мире гирь", "перед судорогою карманов", где также ясна роль называющей словоформы множественного числа как знака ситуации. Подобные конструкции обеспечивают поэтическому высказыванию ценность обобщения, основанного на наблюдении, на своеобразной картотеке реального мира.

Еще более впечатляющим является употребление форм множественного числа от отвлеченных и вещественных имен, "невостребованных" в нормированном языке. В поэтическом идиолекте М.Цветаевой представлены следующие формы множественного числа от имен названных лексико-грамматических разрядов (в скобках приводятся реально встретившиеся словоформы): а) непроизводные имена, обозначающие разнообразные понятия, связанные с духовной и психической жизнью человека: 1) **правды (правды, правд), лжи (лжей), веры (вер), неги (нег, негам), счастья (счастий), дружбы (дружб), блажи, памяти (памятей), тоски (тоск), истомы (истом), скверны (скверн), скуки (скук), славы (слав), волшба (волшбам), жажды (жажд), анафемы (анафем), клеветы (клевет), уюты (уютами),** 2) бессуффиксальные и суффиксальные отвлеченные имена со значением действия, состояния, качества, собирательные имена — в этой группе представлены и окказиональные: а) **шелесты (шелесты, шелестами, шелестах), клекоты, щебеты (щебетах), лепеты, трепеты (трепетов), вздроги, шепота, рокота, погони (погонь), расправы (расправ), разливы, жатвы (жатв), встряски (встряск);** б) **усыновления (усыновлений), умиления (умилений), отчаяния (отчаяний), вожделения (вожделений), затменья, забвенья (забвений), наваждения (наваждений), загаранья (загараний), подкрадыванья (подкрадываньями), забараматыванья (забарматываньями), главенст-**

ва; в) самоуправства (самоуправств), братства (братств, братствах), сиротства (сиротств), отверженства (отверженств), постоянства (постоянств), зверства (зверств), детства (детств), отрочества (отрочеств), лжесвидетельства (лжесвидетельствами), нищенства (нищенств), студенчества (студенчеств), молодости; г) потерянности (потерянностями), разрозненности, неверности (неверностями), ревности (ревности, ревностей), древности (древности, древностей), сухости (сухостями), тусклости (тусклостями), скупости (скупостями), слепости (слепостями), седости (седостями), мнимости (мнимостями), ржавости (ржавостей), низости (низостям, низостями), штампованности (штампованностями), недосказанности (недосказанностями), косности (косностями); д) дремоты (дремот), немоты (немот), длинноты, тесноты (теснот), зевоты (зевот), щедроты (щедрот); е) глубины (глубин), глушизны (глушизн), кривизны (кривизн), тишизны (тишизн), дешевизны (дешевизн), первоголубизны (первоголубизн); 3) вещественные имена: глины (глин), щебни (щебнях), золы, смолы (смол), мраморы (мрамора, мраморов), асфальты (асфальтов), крови (кровей), пеплы. Ср. также: рои, ворохи (ворохах), хвои (хвой), крапивы (крапив), закиси (закисей), накипи (накипей), яды (ядов), загары (загарам).

Значение нецелостности, идущее от множественного числа, трансформирует представление о качественно целостном объекте в представление о разных пространственно-временных реализациях того же самого признака или действия. Например, "ревность" воплощает себя во множестве конкретных ситуаций, но язык дает им всем одно обозначение, исходя из качественной целостности того, что называется ревностью. Но как показать, что речь идет не об абстрактном понятии, а о жизни, о воплощенных формах ревности? Подобно сигнальному звоночку, форма множественного числа напоминает, что абстрактные понятия мыслятся как овеществленные, за ними стоит множество реализаций. Семантический потенциал этих называющих словоформ исключительно велик: "Здесь, над сбродом кривизн, совершенная жизнь...". "Кривизны" — это и действия, и психические характеристики человека, и сами люди — носители "кривизн". "По загарам — топор и плуг. Хватит — смуглому праху дань!". В слове "загар" выделяется семантический признак "внешнее, наносное, возникшее под чьим-либо воздействием", и с этой номинацией может быть соотнесен человек, предмет, поступок. "О, его не привяжете К вашим знакам и тяжестям!" ("Бог", 1922). "Тяжести" могут быть как физического, так и психического характера, и номинация охватывает все формы проявления "тяжестей". Отвлеченные имена создают "моделирующие" номинации, самим актом означивания выделяя новый смысл: "из слуховых глушизн", "от высокоторжественных немот", "Недр сокровеннейшую гущу Я мнимостями пересилю". В метафорических генитивных конструкциях реали-

зуется качественно-характеризующий признак: "в громком таборе дружб", "в слепотекущий склеп памятей", "сквозь ризу разлук", "из сокровищницы подобий". Отвлеченные понятия наделяются свойством зримого, чувственного восприятия: "Так, вопреки **полотнищам пространств**, Треклятым **простыням** разлук... Сквозь лихолетие эпохи, **Лжей насыпи** — из снасти в снасть...". Отвлеченные и вещественные имена могут обозначать не только "инстанции действия и качества", но и соотноситься с предметами, природными реалиями, служить номинацией лица. В состав автономной номинации в таком случае вводится слово, позволяющее определить денотативную область, с которой оно соотносится: "**Платных** теснот ночных — блаже вода" ("тесноты" — казенные дома для встреч). Неавтономная номинация поддержана прямой, которая выносится в заглавие ("Седые **волосы**": "Это **пеплы** сокровищ, утрат, обид."), непосредственно сополагается с признаковой ("Шатается **купол** — Рухай, **сонм** сил и слав!"), дистантно выделяется в тексте (в "Поэме лестницы" о "вещах бедных": "Ваши рабства и ваши главенства — Погляди, погляди, как валятся!"). Семантическое взаимонасыщение предметных имен имеет итогом новое, объемное и глубокое знание: "...ибо пурпур — сед В памяти, ибо выпив всю — Сухостями теку. Тусклостями, ущербленных жил Скупостями, молодых сивилл Слепостями, головных истом Седостями: свинцом." ("Леты слепотекущий всхлип...", 1922). Глагол "течь" имеет валентность прямого предметного объекта. Форма множественного числа придает пространственную и временную членимость проявлениям качеств "сухости", "тусклости", "слепости", "седости". Данные номинации — моделирующие, ибо им нет адекватного словарного эквивалента. Их толкование заканчивается вещественным именем: "свинцом". Тем самым глагол "течь" получает нужный ему физический объект, но уже вмещающий целую совокупность смыслов: "свинец" — это застывшая кровь в жилах (ср. **истекать кровью**), которая, что называется, меняет свой состав в зависимости от психического состояния человека, опыта и осмысления его жизни. Снимается оппозиция души и тела: психические процессы "физичны", а физические — "психичны".

Раскрытие возможностей форм числа как называющих словоформ прямым образом связано и с другими явлениями внутри поэтического языка 20-х годов, и с поэтическим универсумом М.Цветаевой. Тематическая составляющая разомкнута до общечеловеческой. Но обобщение должно опираться на множество реальных воплощений, нести черты непосредственной связи с внеязыковым миром. Из поэтического языка М.Цветаевой уходят Низость и Ревность, вместо них — "все низости", и "все ревности". Выразительная семантика форм множественного числа обеспечивает смыкание обобщения и конкретности выражения, оценка становится знаком познанности. В поэтических текстах М.Цветаевой сополагаются два голоса, две "картины

мира": общепринятое и новое знание, которое исходит от "я"-субъекта — в этом сущность цветаевской полифонии. Новое знание требует нового языка, прорыва сквозь классификационную сетку языковой системы, перехода от мышления "классами" к мышлению "признаками". Формы множественного числа, входя в метафорические номинации, являются адекватными и необходимыми формами выражения этого нового знания.

Использование **вставочных конструкций** демонстрирует уже знакомую линию развития: ранние сборники — вставочные конструкции представлены в ограниченном объеме, как текстовое выразительное средство, вторая половина 10-х годов — число вставочных конструкций увеличивается, в основном используется двойное тире, 20-е годы — объем вставочных конструкций неизмеримо возрастает (некоторые лирические поэмы, например, "Новогоднее", "Поэма Воздуха", едва ли не наполовину состоят из вставочных конструкций), в полной мере раскрываются возможности скобочных вставок, которые гораздо ярче, чем двойное тире, выявляют двухплоскостную структуру: центральной и скобочной частей, центрального и скобочного высказывания. Эта структура позволяет представить мыслительный процесс как семантически двухплановый, как бы с возвращением к тому импульсу, с которым производится основное высказывание. Соединение, переплетение, взаимопроникновение двух плоскостей создает возможность диалога, скрещения разных точек зрения, разных сторон представления одной ситуации и ее развития. Распределение информации таково, что именно глубинная плоскость (скобочная вставка) оказывается наиболее значимой — именно здесь располагается индивидуально-авторская метафорическая номинация: "Чтобы в стихах (Свалочной яме моих Высочеств!) Ты не зачах, Ты не усох на подобье прочих... Чтобы в груди (В тысячегрудой моей могиле Братской!) дожди Тысячелетий тебя не мыли..."; "Вне телеграмм (простых и срочных Штампованностей постоянств!)".

Чаще используются скобочные вставки, синтаксически не связанные с основным высказыванием. Они "ведут" линию чистого "я"-субъекта, характеризуя его с разных сторон — по принадлежности к определенной человеческой общности: "Голос, бьющийся в прахе Лбом — о кротость Твою, (Гордецов без рубахи Голос — свой узнаю!"), по индивидуально-творческому восприятию: "Так светят седины: Так древние главы семьи... В последние двери — Простертым свечением рук... (Я краске не верю! Здесь пурпур — последний из слуг!"), а более всего как личность в неповторимости ее качеств, поступков, жизненной судьбы. Эта информация входит в поэтический язык как знак неразделимости поэтических размышлений о мире и собственном существовании. "Вторая плоскость" отдается обращению "я"-субъекта к адресату: подчеркивает наиболее ответственный смысловой момент: "От участковых, от касто-вых — уставшая

(заметь!) Жизнь не хочет жить..." ("Педаль", 1923), моделируются отношения между "я" и "ты": "И занавес дохнет — и в щель Колеблющийся и рассеянный Свет... Падающая вода Чадры. (Не прикажу — не двинешься!)"; "Обожди Расстраиваться! (В сем июне Ты — плачешь, ты — дожди)". Скобочные вставки содержат логическую мотивацию, выдвигаемую "я"-субъектом: "Седью и сушью (Ибо вожатый — суров), Ввысь, где рябина краше Давида-царя!", содержат генерализующие высказывания: "Во времена евангельские Была б одной из тех... (Чужая кровь — желаннейшая и Чуждейшая из всех!)". Скобочные вставки оформляют распределение голосов во внутреннем диалоге ("Итак,.. С рокового двухолмия в пропасть твоей груди! (Не своей ли?!)", разные соположения точек зрения. Скобочные вставки — до такой степени прерогатива "я"-субъекта, что, собранные вместе, они создают своеобразный метатекст, в котором в афористической форме раскрывается тема человеческой жизни, вся совокупность взглядов, присущая "я"-субъекту: связь начала и конца, "генная память" личности ("в исток Вслушивается — устье"), ее неминуемое вхождение в сиюминутную конкретность ("Велик Бог — посему крутитесь!"), неприятие дегуманизирующей технической цивилизации нового времени ("В век турбин и динам Только жить, что калекам"), неизбежное противостояние поэта обществу ("Знак: лепрозариумов крап!") и свобода как основа существования поэта ("Только поэты В костй как во лжи!"), творчество и рост как естественное состояние природы ("на ветвях Молва не рождается в муках!"), единство мира природы и мира человека как основа исторического оптимизма: "Так же, как мертвый лес Зелен — минуту чрез! — (Мох — что зеленый мех!) Не погибает — чех".

При соотнесении двух "плоскостей" синтаксического комплекса с одной и той же ситуацией основная плоскость может быть отдана физическому описанию, глубинная — психической интерпретации ("Лютня! Безумица! Каждый раз Царского беса, вспугивая: "Перед Саулом-Царем кичась"... ("Да не струна ж, а судорога!"), при этом взамен однозначного предполагается многоплановое, "символическое" толкование. В стихотворении "Побег" (1923) поезд "в Бессмертье" раскрывается сначала в предметных деталях, как реальный поезд, после чего в скобочной вставке предстает его истинное "назначение": "И в дымовую опушь — Как об стену... (Под ногой Подножка — или ни ног уж, Ни рук?)". В стихотворении "Занавес" (1923) три образных компонента: сцена, занавес, зал — выступают как составные компоненты разворачивающегося действия ("хор трагедии"), второе, связанное с субъектом и адресатом, понимание этого действия, вводится в скобочные вставки: "Нету тайны у занавеса от сцены (Сцена — ты, занавес — я)", и этот способ формирует композиционную основу стиха и динамическое развитие смысла. Если в основной части представлен психический

процесс или состояние, в скобочной — точка зрения наблюдателя, рефлексивный взгляд: "Буду ждать тебя (в землю — взгляд, Зубы в губы. Столбняк. Булыжник" — из цикла "Провода", 1923; "Как та, чахоточная, что всех Просила: еще немножко Понравься!.. (Руки уже свежи, Ваор смутен, персты не гнутся...). Здесь достигается стереокопия, объемное — и синхронное видение. Скобочные вставки участвуют в композиционной организации целого стихотворения. В этом случае их функции укрупняются, организуя содержательное соположение (двух временных плоскостей, двух описаний — односубъектных и разносубъектных, двух точек зрения) микроструктур поэтического текста. В небольшом стихотворении 1923 г. "По набережным, где седые деревья..." с помощью скобочных вставок достигается эффект "ручьевой речи", если воспользоваться выражением самой Цветаевой:

По набережным, где седые деревья
По следу Офелий... (Она ожерелья
Сняла,— не наряженной же умирать!)
Но все же
(Раз смертного ложа — неможней
Нам быть нежеланной!
Раз это несносно
И в смерти, в которой
Предвечные горы мы сносим
На сердце!..) — она все немногие весны
Сплела — проплывать
Невестою — и венценосной.

Так — нéбескорыстною
Жертвою миру;
Офелия — листья,
Орфей — свою лиру...
— А я? —

В первом предложении заданы плоскость неактуализированного настоящего и максимально широкий субъект — те, кто идут "по следу Офелий". Первая скобочная вставка вводит временную плоскость, относящуюся к Офелии, и ее точку зрения ("не наряженной же умирать!"). Следующее предложение разрывается обширной скобочной вставкой. Основная часть продолжает линию Офелии, а в скобочной вставке уже введенные временные плоскости: Офелия и "современные Офелии" сливаются воедино. Их общий голос ("нам") звучит в обобщенных высказываниях, представленных в скобочной вставке. "Ручьевое сплетение" произошло, и во второй части стихотворения дается смысловое обобщение ("небескорыстная жертва") и расширение (Орфей). В последней кульминационной строке выбивается автономный голос чистого "я"-субъекта задающего аутовопрос: "— А я? —". Значение контраста и новая временная плоскость — плоскость будущего —

требуют полифункционального знака: эту смысловую нагрузку берет на себя двойное тире.

Переходя теперь к описанию полифонической структуры поэтических текстов М.Цветаевой 20-х, а также 30-х годов, необходимо указать еще на эволюцию введения чужих голосов. Ситуативная, заключенная в кавычки прямая речь, характерная для ранних сборников, не используется в последующие годы. Вкрапления прямой речи представлены в виде отдельных кратких высказываний, выражающих определенную точку зрения, при этом конкретный отправитель сменяется обобщенным, а далее неназванным выразителем типового общего мнения, ср.: "Так, лекарским ножом Истерзанные, дети — мать Корят: "Зачем живем?" А та, ладонями свежа Горячку: "Надо.— Ляг" ("Час души"); "Чтоб какой нибудь странник: "*На тем свету...*" Не дождавшись, скажу: лучше!" ("Поезд"); "Время, ты меня предашь! Блудною женой — обнову Выронишь...— "Хоть час да наш!" ("Хвала времени"). В прямой речи происходит взаимопроникновение авторского и чужих голосов — в стихотворении "Последний моряк" звучит голос "той чахоточной...": "Вам сон, мне — спех! Не присев, не спев — И занавес! Завтра в лежку!". "Спех" и "лежка" соседствуют с "занавесом" — это образное обозначение смерти идет, конечно, не от "чахоточной", а от "я"-субъекта. В конечном счете позиции спорящих голосов выливаются в отточенное формульное выражение со снятой преградой "разных" языков.

В поэтическом идиолекте М.Цветаевой не только складываются условия для полифонии, но и появляется необходимость в ней. Эта необходимость определена тем, что автор, выдвигая свою систему видения мира и мышления о мире, желает представить ее как аргументированную, убедительную и потому наделенную иллокутивной силой воздействия и убеждения. Цветаевские тексты строятся на безупречной логике: есть тема X, есть принятая оценка — в поэтический текст вводится и привычное обозначение и эта привычная оценка, отданная другим голосам. Далее следует авторский "перевод": "то, что вы называете X, на самом деле Y". Авторский "перевод" не декларируется, он аргументируется. А дальше следует вывод, следствие — в виде обращения к адресату, действенного призыва. За логикой убеждения следует своеобразная дидактика. Вторым компонентом поэтического языка "убеждения" и "воздействия" выступает эмоциональное переживание "я"-субъектом интеллектуального поэтического размышления. Этот компонент необходим, так как он представляет авторское мышление о мире как его непосредственное личное переживание жизни — и таковым же оно должно стать для читателя. Так получают свое назначение разные составляющие поэтического языка М.Цветаевой 20-х годов, внешне, казалось бы, не очень совместимые. С одной стороны — метафорическая номинация, представляющая итог глубокой и обдуманной "системы переназывания", с другой — книжные синтаксические струк-

туры, в которых четко прорисованы причинно-следственные отношения. А с третьей — синтаксис эмоциональный, связанный с непосредственным, спонтанным переживанием, характерный для разговорной речи.

Полифоническое мышление М.Цветаевой реализует себя в особом смысловом комплексе, который можно назвать когнитивным. Суть **когнитивного комплекса** — движение от отрицания к утверждению через когнитивный поиск "я"-субъекта. В развернутом когнитивном комплексе выделяются следующие смысловые позиции: общепринятое мнение, спор-полемика, авторское утверждение, аргументация, призыв к адресату. Отдельные части когнитивного комплекса могут элиминироваться или "склеиваться" друг с другом, но его внутренняя логика остается очень устойчивой. Вот несколько примеров реализации когнитивного комплекса.

Не краской, не кистью!
Свет — царство его, ибо сед.
Ложь — красные листья:
Здесь свет, попирающий цвет.
(Из цикла "Деревья", 1922).

В пресуппозиции первой строки — общепринятое утверждение, подвергающееся оценке со стороны "я"-субъекта: "Считается, что лес — это прежде всего цвет, и его можно нарисовать с помощью красок и кисти". Так вот: "Не краской, не кистью!". Далее идет точка зрения автора с выдвигаемым обоснованием: "**Свет** — царство его, **ибо** сед". Во втором двустишии повторяются те же смысловые компоненты с лексически выраженным отрицанием ("Ложь — красные листья..."). Использована конструкция "не А", книжный союз "ибо". Стихотворение "Прокрасться..." (1923) открывается следующей строфой:

А может, лучшая победа
Над временем и тяготеньем —
Пройти, чтоб не оставить следа,
Пройти, чтоб не оставить тени

На стенах...

Внутренне диалогичное по отношению к общепринятому представлению ("Человек должен оставить на земле свой след"), это стихотворение демонстрирует тот тип реализации когнитивного комплекса, когда "я"-субъект представляет добытое им знание как альтернативную возможность, которой, однако, он не придает статус последней истины. Аутовопросы чередуются с наглядной демонстрацией, которая вводится определительным наречием **так**: "Может быть — отказом Взять? Вычеркнуться из зеркал? Так: Лермонтовым по Кавказу Прокрасться, не встревожив скал". В конструкциях с "так" активизирован общий фонд знаний, и на нем строится определение

альтернативной возможности, выдвигаемой "я"-субъектом. Когнитивный поиск представлен как ситуация чистого выбора и для "я"-субъекта, и для адресата.

В стихотворении "По загарам — топор и плуг" (1922) представлен тип реализации когнитивного комплекса, когда вербальному выражению подвергается его конечный результат — путь познания на данном этапе завершен и вот его итог:

По загарам — топор и плуг.
Хватит — смуглому праху дань!
Для ремесленнических рук
Дорога трудовая рань.

Здравствуй — в ветхозаветных тьмах —
Вечной мужественности взмах!

Ср. также: "Здравствуй, бесстрастье душ!"; "Здравствуй! Не стрела, не камень: Я! — Живейшая из жен: Жизнь"; "Да здравствует левогрудый ков Немудрствующих концов!".

В таких случаях представлен способ не логического, а эмоционального воздействия на адресата. Образный язык "я"-субъекта не расшифровывается и не аргументируется, но в него вложен эмоциональный заряд такой силы, который заражает читателя и заставляет его понять и осмыслить сказанное "я"-субъектом. Облеченные в форму **риторических восклицаний**, "установочные" высказывания "я"-субъекта несут в себе торжество открывателя истины, и этот эмоциональный подъем служит для адресата переходным мостиком на пути к восприятию и приятию позиции "я"-субъекта. Стихотворение "По загарам — топор и плуг" состоит из риторических восклицаний и во второй своей части:

Мхом и медом дымящий плод —
Прочь, последнего часа тварь!
В меховых ворохах дремот
Сарру-заповедь и Агарь-

Сердце бросив...—
— ликуй в утрах,
Вечной мужественности взмах!

Ср. также "Рано еще — не быть! Рано еще — не жечь!; Ревностью жизнь жива!; Блаженны длинноты, Широты забвений и зон!".

Риторические восклицания могут войти и в структуру развернутого когнитивного комплекса, сообщая дополнительный эмоциональный накал одному из его компонентов или всем вместе разом. Такой логически безупречный и вместе с тем проникнутый эмоциональной эйфорией комплекс находим в стихотворении "Ночные места"

Платных теснот

Ночных — блаже вода!
Вода — глаже простынь!
Любить — блажь и беда!
Туда — в хладную синь!

Здесь в первом высказывании выдвинут тезис, во втором и третьем дается его обоснование, и в четвертом — итог действия. Но каждый этап представлен как эмоциональная вспышка, проникнутая сначала отчаяньем, потом — светом. Для риторических восклицаний характерна афористичность и краткость — черты, свойственные вербальному выражению отстоявшихся, носящих универсальный характер утверждений. Сочетание с эмоциональным компонентом дает неповторимый эффект.

Для выражения смысловых позиций когнитивного логико-поэтического комплекса привлекаются те языковые средства, которые в наибольшей степени отвечают его назначению. Языковые средства выражения отрицания сосредоточены в начальной и срединной позициях. Сюда относятся глагольное отрицание, конструкции "не А", "не А,а В", слово-отрицание "нет". Большинство конструкций с отрицанием является предваряющим по отношению к развертываемой далее позитивной программе: "Помни закон: Здесь не владей! Чтобы потом — в граде Друзей..." (1922). Отрицание сочетается с определением сущности познаваемого явления, ср. о Боге: "О, его не приучите К пребыванью и к участи!.. О,его не догоните!.. Ибо бег он — и движется. Ибо звездная книжища Вся: От Аз и до Ижицы — След плаща его лишь!", с изменением точки зрения самого "я"-субъекта и в связи с этим — с новой квалификацией только что высказанного: "О, не вслушивайся! Болевого бреда Ртуть ... Ручьевая речь...". Конструкция с отрицанием фиксирует общепринятый ход размышления и объяснения, которому противопоставляется осмысление ситуации "я"-субъектом: "И не вы меня предали, Годы, в тыл! Эта седость — победа Бессмертных сил"; "Зря Елену клянете, вдовы! Не Елениной красной Трои Огнь! Расщелины ледниковой Синь, на дне опочиешь коей".

Внутренняя диалогичность по отношению к утверждению, содержащемуся в препозиции высказывания с последующей аргументацией "я"-субъекта, представлена в конструкции "не А": "Не чернокнижница! В белой книге Далей донских навострила взгляд!"; "Не времени! (Дни сочтены!) Для тишины,— четыре стены!". Особенно широко представлена конструкция "не А,а В", в которой совмещены отрицаемое (ожидаемое) и утверждаемое (имеющее место на самом деле). Первая ее часть может быть усилена словом-отрицанием **нет! о нет!**:

Нет сказок не называй:
Не радужная хрупь,—
Кантатой Метастазовой
Растерзанная грудь.

В данном случае отрицаемая и утверждаемая метафорическая номинация относится к внешнему восприятию человеческого голоса, к тому, что является его источником и одновременно содержанием: "Растерзанная грудь". Возникает внутреннее стереоскопичное и вместе с тем целостное определение. Право чужого голоса, общепринятого мнения не отвергается, но показывается его ограниченность. Части подобной номинации склеиваются через паронимическую аттракцию: радужная хрупь — грудь. См. также:

Застолбенел ланцет —
Певчее горло вскрыв:

Не раскаленность жёрл,
Не распаленность скверн —
Нерастворенный перл
В горечи певчих горл.

"Ожидаемое" и "увиденное" связаны по месту нахождения, и опять-таки часть "В" не отвергает часть "не А", а открывает новый взгляд, поверх и вглубь того, что можно увидеть не всматриваясь. Звуковая словообразовательная близость скрепляет обе части номинации: **не раскаленность, не распаленность — нерастворенный, жерл, скверн — перл**. Ср. также: "Не луч, а бич — В жимолость нежных тел"; "Не в пуху — в пере Лебедином брак!"; "Не рассо́рили — рассори́ли, ... Не расстроили — растеряли";" ... Баюкай же — по прошу, будь друг: Не буквами, а каютой рук: Уютами...".

Слово-отрицание "нет" может предваряться вербальным выражением того, что подвергается отрицанию ("Спеленутых, безглазых и безгласных Я не умножу жалкой свободы. Нет, выпростаю руки!" ("Любовь! Любовь!...", 1920); "Кто я теперь? — Единая? — Нет, тыща! Завоеватель? — Нет, завоеванье!..."). Однако обязательным для употребления слова "нет" является не этот предваряющий компонент, а следующее за ним авторское представление. Высказывание со словом-отрицанием "нет" является внутренне диалогичным по отношению к "затекстовому" утверждению:

Нет, правды не оспаривай.—
Меж кафедральных Альп
То бьется о розариум
Неоперенный альт.
(1923)

Слово-отрицание "нет" появляется постоянно в срединной позиции когнитивного поиска как знак его незавершенности, ср. примеры из "Деревьев" и "Облаков". Ср. также: "Два зарева! — нет, зеркала́! Нет, два недруга! ... Встают два солнца, два жерла,— Нет, два алмаза! — Подземной бездны зеркала: Два смертных глаза"; "Я любовь узнаю по щели,

Нет — по трели Всего тела вдоль". В подобных номинативных цепочках последующие номинации не зачеркивают предыдущие, а выдвигают каждый раз новый угол зрения, давая в совокупности иерархическую целостность. При этом не исключается, что конечным итогом поиска окажется данное в особом ракурсе общеязыковое обозначение ("два смертных глаза").

Срединная позиция когнитивного комплекса связана с передачей этапов когнитивного поиска, спором и полемикой, выдвижением контраргументов. **Когнитивные вопросы**, задаваемые автором самому себе либо идущие от других, в том числе неназванных отправителей, разлагают на этапы поисковое движение авторской мысли, делая его наглядным и убедительным для читателя: "Стиснутое в руке комочком — Что́: сердце или рвань Батистовая? Сим примочкам Есть имя: — Иордань" ("Балкон").

Диалоговая структура может строиться как цепочка, в которой последующий вопрос как будто содержит полученный ответ, не удовлетворяющий "я"-субъекта,— ему в когнитивной цепочке отводится право последнего голоса: "Кто ты, чтоб море Разменивать? Водораздел души живой? О мель, о мелочь!" ("Минута"); "В окошечках касс, Ты думал — торгуют пространством? Морями и сушей? Живейшим из мяс: Мы мясо — не души! Мы губы — не розы! *От* нас? Нет — *по* нас Колеса любимых увозят!" ("Крик станций"). Когнитивные вопросы выполняют роль логической подсказки, т.е. направляют ход когнитивного поиска в русло естественного хода рассуждений: "Пела, как стрелы. Тело? Мне нету дела!"; "Какая заживо-зарытость И выведенность на убой! А Бог? — По самый лоб закурен, Не вступится!" ("Заводские"); "Остров есть. Толчком подземным Выхвачен у Нереид...— Маршрут? Тариф? Знаю лишь: еще нигде не Числится..." ("Остров"). В них содержится точка зрения, которая ситуативно обусловлена либо выражает общепринятое мнение, подвергаемое переоценке со стороны "я"-субъекта: "Обидел и обошел? Спасибо за то, что — стол Дал...— А прочего дал в обрез? А прочный, во весь мой *вес* Просторный,— во весь мой бег, Стол..." ("Стол"); "Двусторонний клинок — рознит? Он же сводит!" ("Клинок"); "Преодоленье Косности русской — Пушкинский гений? Пушкинский мускул..." ("Стихи к Пушкину"). Формальная невыраженность отправителя у таких когнитивных вопросов не случайна. "Я"-субъект включается в число этих отправителей, и тем самым подчеркивается не индивидуальная, общечеловеческая значимость и хода поэтического мышления "я"-субъекта, и его итогового вывода.

Риторические вопросы могут появиться и в тезисной, и в доказательной части когнитивного комплекса, ср. "О по каким морям и городам Тебя искать? (Незримого — незрячей!). Я прòводы вверяю проводàм, И в телеграфный столб упершись — плачу" (из цикла "Провода"); "В завтра, Русь, поверх

Внуков — к правнукам (Мертвых Китежей — Что нам пастбища?)". Степень "риторичности", т.е. наличие ответа в самом вопросе, может быть различна. Вопросы, содержащие частицу *ли*, задают этот ответ как одну из возможностей, которая разъясняется и доказывается либо входит в текст со знаком ненавязываемого утверждения. Стихотворение "Эвридика — Орфею" начинается риторическим вопросом, содержащим не бесспорное, а предположительное утверждение: "Для тех, отженивших последние клочья Покрова (ни уст, ни ланит! ...) О,не превышение ли полномочий Орфей, нисходящий в Аид?" Пройдя через стадию доказательства, это утверждение в конце стихотворения приобретает характер вывода: "Не надо Орфею сходить к Эвридике И братьям тревожить сестер". Ср. второй из названных случаев в стихотворении "Ариадна": "Оставленной быть — это явленной быть Семи океанам ... Не валом ли быть Девятым, что с палубы сносит?".

Риторические вопросы, несмотря на то, что они содержат в себе ответ, либо с трудом либо вовсе не переводятся в утвердительное высказывание. Это особенно ярко проявляется в том случае, когда смысл выражен метафорически, иносказательно, ср. "Отдаст вдова — право свое на меч? ... Отдаст вдова — право свое на серп?" при семантической невнятности "Вдова не отдаст свое право на серп". В таких случаях риторические вопросы являются единственной формой выражения соответствующего смысла.

Контраргументы, исходящие от "я"-субъекта, могут предваряться словом-отрицанием "нет", словом-утверждением "да" для выражения частичного согласия ("Клятвы, кольца... Да, но камнем в реку Нас-то — сколько за четыре века!"), и особенно частотной здесь является противительная конструкция с союзом "но". Это может быть возражение на общепринятое мнение, оставшееся в пресуппозиции ("Но тесна вдвоем даже радость утр"), на аргумент, идущий от неназванного отправителя ("Все плакали, и если кровь болит... Все плакали, и если в розах — змеи... Но был один у Федры — Ипполит! Плач Ариадны — об одном Тезее!"). Сила контраргумента, вводимого союзом "но", определяется тем, что уже в позитивной части поэтическое утверждение выведено на немыслимую высоту — оно дано "в превосходной степени":

Неподражаемо лжет жизнь:
Сверх ожидания, сверх лжи...
Но по дрожанию всех жил
Можешь узнать: жизнь!

Здесь замечателен тот факт, что и исходная посылка, и контраргумент оформляются в одном звуковом ключе, таким образом подчеркивается синкретическое восприятие самого понятия "жизни", которая многолика — оборачивается ложью по

отношению к "я"-субъекту и дает ощутить себя в "дрожании всех жил" — и вместе с тем едина. Ср. также: "Забудешь дружественный хорей Подруги мужественной своей. ... Все древности, кроме: *дай* и *мой*, Все ревности, кроме той, земной, Все верности,— но и в смертный бой Неверующим Фомой." (1922).

Парадоксальность многих цветаевских формулировок, их противостояние общепринятым определениям делает особенно ответственным этап авторской аргументации. Можно утверждать, что чем более субъективным (исходящим от "я"-субъекта и выраженным на его языке) является цветаевское высказывание, тем большая вероятность при этом авторской аргументации. Отношения причины, следствия, уступки получают выражение в бессоюзных конструкциях ("Берегись могил: Голодней блудниц!"), в высказываниях с частицами соответствующей семантики ("Ведь не растревожишь же! Не повлекуся! Ни рук ведь! Ни уст, чтоб припасть..."), но более всего — союзами, среди которых первое место занимает союз "ибо". Надо отметить книжную окраску этого союза, его приверженность научным текстам. Семантические характеристики союза "ибо" внутренне согласованы с тем референциальным уровнем, который принят в поэтических текстах М.Цветаевой 20-х годов. Причинное предложение с "ибо" может непосредственно следовать за требующей обоснования частью высказывания, занимая в этом случае положение интерпозиции или постпозиции: "Оттолкнувшись лбом и подавшись внутрь, (Ибо странник — Дух, И идет один), До начальных глин Потупляя слух — ..."; "Седью и сушью (Ибо вожатый — суров) Ввысь, где рябина Краше Давида-царя!"; "Боязливейший, ибо взяв на дыб — ноги лижете!" ("Эмигрант"); "Берегись! Не строй На родстве высот (Ибо крепче — *той* В вашем сердце — *том*)". Обычной для "ибо" является начальная позиция в составе самостоятельного высказывания. Таким образом возникает эффект замедления, т.е. адресату как бы предоставляется возможность самому найти основание для выдвигаемого "я"-субъектом утверждения, прежде чем обратиться к его доводам: "До самых летейских верховий Любивший — мне нужен покой Беспамятности... Ибо в призрачном доме сем — призрак *ты*, сущий, а явь — Я, мертвая..." ("Эвридика — Орфею"); "Где бы ты ни был — тебя настигну, Выстрадаю — и верну назад. Ибо с гордыни своей, как с кедра, Мир озираю ... Как прозорливица — Самуила Выморочу — и вернусь одна: Ибо другая с тобой, и в судный День не тягаются...". Обобщающее высказывание с "ибо" может выступать в форме своеобразного рефрена, выдвигающего единую причину для разных этапов когнитивного комплекса (так в "Поэте"): "Ибо путь комет — Поэтов путь"), вводить заключающий аккорд, за которым, как и полагается на завершающем этапе когнитивного комплекса, следует вывод-действие, ср. в стихотворении "Хвала времени" (1923):

Ибо *мимо* родилась
Времени! Вотще и всуе
Ратуешь! Калиф на час:
Время! Я тебя миную.

Следующее за "ибо" поэтическое высказывание никогда не принадлежит "чужому" голосу: обоснование сказанного "я"-субъект принимает на себя и выражает на выработанном им "художественно-научном" языке. Но если в общенародном языке дано "правильное", соответствующее сущности обозначение, именно оно выступает как носитель истины в последней инстанции, ср. в первом стихотворении из цикла "Заводские" (1922):

— Всем песням насыпь,
И всех отчаяний гнездо:

Завод! Завод! Ибо зовется
Заводом этот черный взлет.
К отчаянию трубы заводской
Прислушайтесь — ибо зовет
Завод.

Здесь представлены три номинации, отражающие три разные точки зрения: качественная характеризация исходя из "человеческого фактора" ("всех отчаяний гнездо"), внешнее материальное воплощение ("черный взлет") и наконец "объективная" номинация "завод", которая и внутренней формой своей и звуковым обликом (**зовет — завод**) как бы предназначена для передачи точки зрения автора. Она и концентрирована в высказывании с "ибо".

Последняя смысловая позиция когнитивного комплекса — новое знание, исходящее от "я"-субъекта. Поэтические номинации, в которых концентрируется это новое знание, по большей части метафоричны. Таким образом язык "я"-субъекта усложнен по сравнению с известным получателю. Но в этом есть глубокий смысл. Как правило, вместо семантически непрозрачного имени предлагается номинация, в которой денотат определяется по конструктивным, функциональным признакам. Он субъективен лишь постольку, поскольку порождающие семантические признаки выдвигаются "я"-субъектом, объективность же художественного термина определяется тем, что получателю предоставляется возможность проверить предлагаемое определение и либо опровергнуть его либо убедиться в его справедливости. М.Цветаева движется в русле художественных и научных устремлений XX века и вносит вклад в их развитие.

Основными конструкциями, в которых фиксируется акт переназывания и вводится предицирующее метафорическое обозначение, являются: конструкция "не А,а В", рассмотренная выше, "двойчатки" имен или атрибутивных сочетаний, данных через двоеточие ("Руки: свет и соль. Губы: смоль и кровь"; "И

в эту суету сует Сей меч: рассвет"); генитивные конструкции: "Вне телеграмм (Простых и срочных Штампованностей постоянств!"); высказывания со структурной схемой N1-N2, реализующие открытую предицирующую метафору ("Вяз — яростный Авессалом"); необособленные и обособленные приложения ("Ивы-провидицы мои! Березы-девственницы!". "Железнодорожные полотна, Рельсовая режущая синь!"); диссоциированные синтаксические структуры, когда за именительным представления следует, в форме самостоятельного высказывания, метафорическое определение: "Нежность! Жестокий бич Потусторонних встреч!", "Лес! — Элизиум мой!", "Но нет, не Елена! Не та двубрачная Грабительница, моровой сквозняк!"; предложения метафорического отождествления с "это", "это же", "се", "то": "Это пеплы сокровищ, Утрат, обид. Это пеплы, пред коими В прах — гранит" ("Седые волосы"), "Ах — ведь это ж — цыганский табор — Весь! — и с луной вверху!", "Се — разодранная завеса: У деревьев — жесты надгробий...", "Ты, в погудке дождей и бед, То ж, что Гомер — в гекзаметре".

Существенно отметить, что речь идет о переосмыслении и нахождении нового имени не только для "предметов" — людей, вещей, природных реалий, но в равной степени об осмыслении свойств, событий, ситуаций, ср.: "Оставленной быть — это втравленной быть В грудь — синяя татуировка матросов!" ("Ариадна"). Динамический признак трансформируется в предметный статический образ ("синяя татуировка матросов"), наделенный качеством невытравляемой памяти. И с другой стороны — о рельсах: "Это уезжают — покидают, Это остывают — отстают, Это — остаются" ("Рельсы"). Предметная реалия трансформирована в динамическую ситуацию, в набор таких ситуаций. Здесь происходит выход за рамки классификационной сетки языка, понуждающий нас искусственно разделять вещи и их свойства и проявления, проводить границу между объектами, охарактеризованными либо в пространственном либо во временном отношении. Реальный мир и устроен иначе, и воспринимается иначе: события и ситуации запечатлеваются в лицах и предметах, так что у них появляется вполне ощутимый временный параметр — параметр истории. Когнитивная поэтическая номинация направляется, таким образом, на восстановление действительно существующих связей не в "возможном", а в реальном мире. Именно в нем один и тот же предмет или явление воспринимаются по-разному в различные моменты времени, с разных точек в пространстве, разными людьми и под разными ракурсами. Отсюда естественна стереоскопическая номинация, в которой концентрируются эти разные точки зрения, причем сам процесс стереоскопии и изменения точки зрения становится композиционным признаком строения поэтического текста, завершающегося последней, семантически наиболее насыщенной наминацией, ср.: "Короткие крылья волос я помню,

Мятущиеся между звезд ... Смеженные вежды И черный — промежду — Свет. ... Стой! Жилы не могут! ... Господь, ко мне! ... То на одной струне Этюд Паганини".

Авторская поэтическая номинация служит также для наименования того, что не имеет вычлененного словарного обозначения: здесь за "художественным термином" следует и новое понятие, ср.: "Есть час Души, как час Луны, Совы — час, мглы — час, тьмы — час..." ("Час души". 1923); "У меня к тебе наклон крови К сердцу, неба — к островам нег. У меня к тебе наклон рек, Век..." ("Наклон", 1923).

В ряде случаев можно проследить, как в самом поэтическом тексте происходит формирование поэтической номинации — причем как со стороны означаемого, так и со стороны означающего. Стихотворение "Эмигрант" заканчивается следующим четверостишием:

Лишний! Вышний! Выходец! Вызов! Ввысь
Не отвыкший... Виселиц
Не принявший... В рвани валют и виз
Веги — выходец.

Здесь каждое следующее определение частично включает смысл предыдущего и содержит новую семантическую информацию. Авторское толкование понятия, вынесенного в заглавие, вобрав в себя географическую и историческую координаты (ср. тему исхода), строится на нравственно-характеризующей основе. Локальный компонент значения /"нахождение вне чего-либо"/ трансформируется в "нахождение вверху" /вышний, ввысь/. Оппозиция "небесное"-"земное" переосмысляется как "высокое"-"низменное". И состояние "быть выходцем" также переосмысляется: исходным пунктом движения становится Вега, чья связь с созвездием Лиры оказывается здесь неслучайной. Конечный итог толкования: "Человек, противостоящий обществу в силу неприятия его нравственных устоев, обреченный на изгнание и непонимание, но и спасающий этот мир исходящим от него светом". Параллельно создается означающее для выражения данного значения: "вышний" вбирает в себя часть звукового образа "лишний" и далее следует настойчивый звуковой повтор: вышний — выходец — вызов — ввысь — не отвыкший. Повтор имеется и "в рвани валют и виз" (также "виселиц"), что пунктиром прочерчивает связь "Веги выходца" и его окружения.

Поэтика М.Цветаевой 30-х годов демонстрирует черты близости как с 20-ми годами, так и с предшествующими этапами. Здесь также представлен когнитивный смысловой комплекс, полифоническое развертывание поэтического дискурса (ср. "Стихи к Пушкину"). Но, как в 10-е годы, тематическая и коммуникативная составляющие имеют большую конкретность, соотнесенность с эпохой создания стихов. Реальные события,

получая в стихах модус собственно языкового существования, моделируются так, чтобы сохранить свою единственность и опознаваемость. Перед М.Цветаевой-поэтом встала по существу новая — и еще более сложная задача: как представить "видимое" таким образом, чтобы в нем обнажалась его сущность. В 20-е годы координаты "я"-"здесь"-"сейчас" были синкретизированы с "всякий"-"всегда"-"повсюду". В 30-е годы актуальны первые координаты — с конкретной пространственно-временной локализацией. В поэтическом языке М.Цветаевой 30-х годов наблюдается своеобразный синтез предшествующих этапов, но также и то, что проявилось именно в 30-е годы. Здесь, пожалуй, проявляется большая свобода в том смысле, что с разными темами связываются разные выразительные средства. Здесь возникает также качество новой простоты поэтического языка. Характерную эволюцию поэтического языка М.Цветаевой можно проследить, опираясь на те явления, которые рассматривались выше. Вот новые значения инклюзивного "мы": 1) "мы" поколения — вводя эту временную точку отсчета, "я"-субъект каждый раз по-новому конкретизирует отношения поколений: по отношению к "уходящей расе" ("Поколенье! Я - ваша! Продолженье зеркал!"), по отношению к настоящему — "детям" ("Наша совесть — не ваша совесть"), по отношению к будущему ("Не нужен твой стих, как бабушкин сон! — А мы для иных Дозорим времен"), 2) "Мы ж — в ком сердце — есть" — в "Стихах к Чехии" 1939 года. Вот словник собственных имен: в 30-е годы актуализируется синхронный пласт, при этом важную роль играют топонимы (ср. в "Стихах к сыну" исторически детерминированное толкование понятий "Русь — Россия — Призывное: СССР."). "Стихи к Чехии" также насыщены топонимами, при этом художественное осмысление идет столь характерным для М.Цветаевой образом — от означающего к означаемому, ср. "Влтава — слава", "Богова! Богемия!", "Словакия, *словачь*!". Вот прямое, однозначное, не связанное с поэтикой семантического признака, выражение гражданской позиции — в тех же "Стихах к Чехии": "В клятве — руку подняли Все твои сыны — Умереть за родину — Всех — кто без страны!".

Выразительность точного знания приобретает указание на число и количество: "Год — девятьсот Тридцать восьмой. ... Двадцать солдат. Один офицер" (в эпиграфе к данному стихотворению — хроника "Из сентябрьских газет 1938 г."). Мифопоэтичность числа вырастает также из реальности — ситуация "шестерых за столом" ("два брата, третий — Ты сам — с женой,— отец и мать") в стихотворении с эпиграфом из Тарковского осмысляется на уровне глубинного членения 6+1 ("шестеро ... Есть семеро — раз я на свете!"). И скобочные вставки в стихотворениях 30-х годов "ведут" во многом автобиографическую линию "я"-субъекта ("седей — день от дня!"). На этих примерах легко видеть, как уже выработанные вырази-

тельные средства поэтического языка М.Цветаевой обретают новое наполнение, формируя образ миропорождающего субъекта и художественное моделирование тематической составляющей. И это же можно сказать обо всем арсенале выразительных средств: в 30-е годы они представлены в полном объеме, разные приемы используются не массово, частотно, как это наблюдается в 20-е годы, а в привязанности к конкретной теме — и на фоне альтернативных решений. Так, из средств графического уровня (семантическое ударение, курсив, заглавная буква, разбивка на слоги) систематически используется только курсив. Виртуозная техника стихотворного переноса соседствует (ср. "Читатели газет") с гармоничным соответствием стихотворной строки и высказывания, паронимическая аттракция ("не сиреной — сиренью...", "кругом клумбы" и пр.) соприсутствует со звуковой инструментовкой, составляющей некую норму стихотворной речи, столь характерной для двадцатых годов нулевая предикация не устраняется, но она,— подчеркиваем — выступает как одна из возможностей, наряду с полноструктурным синтаксисом. Показательны следующие явления: резкое сокращение окказиональных слов как передающих цельнооформленные новые кванты смысла; предпочтение семантическому смыслообразованию — ср. "**писатели** газет", "На **проходимца** вскинувши бровь" ("проходимец" — прохожий); актуализация некоторых категорий книжного языка, важнейшей из которых является причастие и причастный оборот.

Поэтический язык М.Цветаевой становится, таким образом, более сбалансированным, ни одно из выразительных средств не отвергается, но ни одно не доминирует. Пожалуй, здесь происходит освобождение от начинающегося ощущаться "гнета" собственных открытий. В поэтических произведениях 30-х годов стратегия когнитивного поиска и движение к истине сочетаются с глубоко продуманным поэтическим языком. Свидетельством этому может служит цикл "Куст" (1934).

Цикл "Куст" состоит из двух стихотворений, построенных как вопрос без ответа ("Что нужно кусту от меня?") и ответ без вопроса ("А мне от куста — тишины:..."). Их спаянность обеспечена тем, что ответ на вопрос первого стихотворения выводится из всего цикла, а вопрос: что нужно мне от куста? — выводится логически как конверсный по отношению к вопросу первого стихотворения.

1. Что́ нужно кусту от меня?
Не речи ж! Не доли собачьей
Моей человечьей, кляня
Которую — голову прячу

В него же (седей — день от дня!)
Сей мощи, и пле́щи, и гущи —
Что́ нужно кусту — от меня?
Имущему — от неимущей!

2. А нужно! иначе б не шел
Мне в очи, и в мысли, и в уши.
Не нужно б — тогда бы не цвел
Мне прямо в разверзтую душу,

Что только кустом не пуста:
Окном моих всех захолустий!
Что́, полная чаша куста,
Находишь на сем — месте пусте?

3. Чего не видал (на ветвях
Твоих — хоть бы лист одинаков!)
В моих претконовениях пнях,
Сплошных препинаниях звуках?

Чего не слыхал (на ветвях
Молва не рождается в муках!),
В моих преткновениях пнях,
Сплошных препинаниях знаках?

4. Да вот и сейчас, словарю
Предавши бессмертную силу —
Да разве я *то́* говорю,
Что знала,— пока не раскрыла

Рта, знала еще на черте
Губ, той — за которой осколки...
И снова, во всей полноте,
Знать буду — как только умолкну.

В вопросительном предложении "Что нужно кусту от меня?" задается наиболее широкое (виртуальное) денотативное пространство стихотворения: в него входят "я"-субъект, конкретизированный только вхождением в мыслительный процесс, и объект этого мыслительного процесса — "куст" — как представитель природного мира. Более узкое (узуальное) денотативное пространство определяется тем, что героиня называет его "окном моих всех захолустий". "Куст" соотносится с реальным множеством тех кустов, у которых героиня искала в жизни утешений. И наконец, актуальное денотативное пространство текста создается конкретной ситуацией: в то же самое время, в которое пишется стихотворение ("Да вот и сейчас..."), героиня смотрит на куст перед окном и обращается к нему с вопросами: "Чего не видал...? Чего не слыхал...?". Существенно, что в актуальное денотативное пространство входит и сам текст возникающего стихотворения, как третий участник конкретной ситуации ("Да вот и сейчас... Да разве я то говорю...").

В начальных строфах первого стихотворения представлен оператор переключения из одного денотативного пространства в другое. Указательное местоимение "в него" имеет антецедентом имя в родовом статусе "кусту", но кореферентно следующей далее именной группе с местоимением "сей", являющейся метафорической номинацией конкретного куста (местоимение

"сей" указывает на максимальную близость к говорящему). Так соединяются виртуальное и актуальное денотативное пространство текста. Их можно представить в виде двух концентрических кругов — большого и малого. Между ними располагается средний круг — узуального пространства: его параметры — "доля собачья моя", день ото дня седеющие волосы, "все захолустья", в которых каждый конкретный куст становится "окном",— жизненная судьба героини.

В каждом из денотативных пространств представлена одна и та же ситуация с тремя участниками. В "малом круге" все три участника являются сильно определенными: "я" — автор стихотворения, возникающего перед глазами читателя, "куст" — предстающий перед героиней во время написания стихотворения, и, наконец, само данное стихотворение, в "среднем" круге "я" — немолодая женщина-поэт с тяжелой судьбой, "куст" — множество всех кустов в подобной многократно повторяющейся ситуации, третий участник — поэтическое творчество героини. В большом круге "я" — человек, "куст" — природный мир, третий участник — искусство (поэтическое искусство). Благодаря проницаемости трех пространств родовые, узуально представленные и специфические признаки конкретного куста оказываются в малом круге соприсутствующими. Так возникает "многослойный" художественный образ куста.

"Видение" мира определяется исходя из совокупности предикатов и суждений, действующих на имеющем концентрическое строение денотативном пространстве текста. Первое стихотворение цикла имеет четкое логическое строение и делится на четыре двустрофные части. Межстрофные переносы имеются внутри частей, но не между ними, третья часть выделена лексико-синтаксической анафорой. Последовательность частей определяется поисковым движением авторской мысли. Этапы этого движения заданы парадоксальностью вопроса "Что́ нужно кусту от меня?", представляющего вызов обыденному сознанию. Три первые части — это доказательство от противного трех тезисов: "не нужно" — "нужно" — "нужно нечто". В последней части это "нечто" по сути уже описано, но полностью расшифровывается, исходя из последних строк цикла. В первых двух частях (коммуникативная рамка — "я" — "я", размышление героини наедине с собой) доказательство ведется на основе анализа оппозиции: героиня — куст, в третьей части появляется обращение к кусту и возникает новая оппозиция: куст — поэтический текст, и в последней происходит возврат к коммуникативной рамке первых двух частей и рассматривается оппозиция: поэт (лирическая героиня) — поэтический текст. Названные оппозиции строятся исходя из свойств членов оппозиции во всех трех денотативных пространствах, поэтому они одновременно прочитываются как человек — природа, природа — искусство, человек — творчество. Динамика смысла состоит в том, что члены оппозиции объединяются в триаду:

человек — природа — искусство на основе не различающих, но, напротив, объединяющего их признака. Суть этого признака раскрывается во втором стихотворении цикла.

1. Оппозиция человек — природа. В виртуальном пространстве данная оппозиция развивается по линии родовых признаков (человек наделен речью и "человечьей" судьбой), в узуальном — исходя из тех признаков, которые определяют трудную судьбу героини ("доля собачья"), "волосы седей — день от дня", "душа разверзтая") и заставляют ее искать утешения у куста ("голову прячу В него же"). В актуальном пространстве "имущий" куст наделяется признаками "мощи, плещи, гущи", отсутствующими у "неимущей" героини. Дополнительными средствами соединения трех разных денотативных пространств являются: 1) конструкция "Не речи ж! Не доли собачьей Моей человечьей", где "моя судьба" — это концентрический круг узуального пространства, а обрамляющее определение "человечья" указывает на родовой признак и соответственно на более широкий круг виртуального пространства, 2) прямое и переносное значение определений "имущий" — "неимущая" ("неимущая", т.е. не имеющая материальных богатств, героиня — та, которая клянет свою судьбу). Природа противопоставлена человеку по признакам силы, полноты, самодостаточности. "Недостача" есть у человека, поэтому он нуждается в кусте — но не наоборот. Отсюда вывод: кусту (кустам, природе) ничего не нужно от героини, от человека. Разрыв между членами оппозиции подчеркнут дважды тире в последнем полустишии первой части.

Динамика данной оппозиции состоит в том, что каждый из членов наделяется свойствами своего противочлена и их объединяет общий признак — способность к творчеству, созиданию. Этот процесс осуществляется на протяжении всего стихотворения, выступая в прямом виде во второй части, опосредствованно — в поэтическом анализе оппозиций куст — поэтический текст (природа — искусство) и человек — искусство. Куст "одушевляется" и наделяется признаками активности, устремленного действия (предикат "идти в очи, в мысли, в душу" опирается на конструкции типа "мне пришло в голову, на ум", но — благодаря конверсии — подчеркивает активную роль субъекта, глагол "цвести" приобретает валентность конечной точки и тем самым передает не только состояние, но и действие). У куста есть "недостача", и он стремится восполнить ее в физическом и ином контакте с героиней. Так доказывается тезис: "А нужно!" Эти разные смыслы аккумулируются в последнем полустишии второй части, в которой начинается обращение героини к кусту.

Что́ полная чаша куста,
Находишь на сем — месте пусте?

Здесь в способах номинации участников ситуации предельно сконцентрирован характер их противопоставленности, а предикат в позитивной форме называет мотив недостачи. Обе недостачи построены на идиомах и прочитываются двояко: как цельные выражения и как подвергающиеся разложению. "Чаша" куста — метафорическая номинация, иконически выражающая признак законченности, завершенности, "полная чаша" — заполненности и отсутствия недостачи, коннотация "дом — полная чаша" вводит признак счастья и богатства, отсутствующие у героини. "Чаша жизни" героини иная: душа — "место пусто" вбирает в себя "долю собачью", захолустья, "окном" которых является куст. Но "место пусто" — не "пустое место" (ср. в "Поэме Конца": "Это ведь действие — пустовать! Полое не пустует!") "Полная чаша" куста и "душа разверзтая" — ("место пусто") — два вместилища, два сосуда, которые могут насыщать друг друга своим содержанием. Наличие этого содержания в душе героини и потребность в нем у куста — пресуппозиция поставленного вопроса и его позитивный смысл.

2. Оппозиция куст — поэтический текст (природа — искусство). "Одушевленный" куст, находясь в "малом" круге в отношениях предельной пространственной близости к героине ("сей мощи...— на сем — месте пусте"), обретает способность зрительного и слухового восприятия. В поставленных вопросах "Чего не видал... Чего не слыхал?" сквозят фольклорно-мифологические коннотации, равно как в "молве" на ветвях — "плещи" куста (окказиональное существительное, близкое к "плеск", ср. "плеск волны"). Совмещение двух коммуникативных рамок (в скобках — размышление вслух) дает возможность ввести в авторскую и вторую, внешнюю точку зрения на создаваемый героиней поэтический текст. "Недостача" куста — то, что ему "нужно" от героини — это и есть создаваемый поэтический текст. Метафорическая номинация, служащая его обозначением, может быть отнесена как и к стихотворению "Куст" (в актуальном денотативном пространстве), так и к поэзии автора в целом (в узуальном пространстве):

> В моих преткновения пнях,
> Сплошных препинания знаках?
> . . . . . .
> В моих преткновения пнях,
> Сплошных препинания звуках?

В основе номинации положены идиомы, подвергшиеся трансформации и распространению (**камень преткновения — пни преткновения** — сказывается "точка зрения" куста, **знаки препинания — звуки препинания**, "сплошные" — не только частые (ср. "гущу" куста), но и постоянные, сопровождающие процесс творчества, т.е. **сплошные препинания** (ср. **сплошные заботы**). Центральные в каждой из строк существительные

"преткновение" и "препинание" несут общий смысл: "споткнуться, остановиться перед какой-либо препоной, препятствием", скопление согласных пр-ткн, пр-п-н, отраженно представленное в зависимых словах (пнях, сплошных), является звуковым образом выражения данного смысла. Оппозиция природа — искусство раскрывается в трех планах: а) язык природы — язык словесного искусства, б) процесс творчества, в) адекватность замыслу.

Куст — творение природы, поэтический текст — творение человека. Язык природы — шелест листьев ("плещь") — неисчерпаемо разнообразен (на ветвях Твоих хоть бы лист одинаков!)*. Язык, которым обладает человек, имеет ограниченный алфавит ("знаки препинания" — не только пунктуационные знаки, но знаки языка в целом, отражающие "препинания" человека, "звуки препинания" — звуковая форма языка). Природа говорит на своем языке без усилий (на ветвях Молва не рождается в муках!), поэтический текст — "в муках рожденное слово". Творение природы сам куст, его "плещь" — не может быть иным (развивается в соответствии с генетическим кодом), и поэтому совершенно, поэт на пути к адекватному выражению постоянно преодолевает сопротивление материала и не достигает совершенства.

Но куст и поэтический текст объединены в том, что это продукты творчества. И это меняет характер отношений в оппозиции человек — природа. Куст испытывает "недостачу" в поэте — творце. Поэт — творец — это не измученная жизнью, исчерпавшая силы женщина, ей дан тот же творческий дар, что есть и в природе, и она реализует его в том, что пишет о кусте, давая ему новую форму существования — в искусстве. Оппозиция человек — искусство (героиня — ее стихотворение) раскрывается в последней части стихотворения.

3. Оппозиция героиня — поэтический текст (человек — искусство). Четвертая — последняя часть первого стихотворения — начинается с переоценки поэтического текста, данной в третьей части: "Да вот и сейчас, словарю придавши бессмертную силу...". Поэтический текст, таким образом, наделяется теми же признаками "мощи" ("сила словаря"), "плещи", (так как звучит и несет информацию) и "гущи", что и куст. Но по сравнению с "полнотой знания", которую несет в себе героиня, этот текст представляет "осколки". В стихотворении воспроизведены этапы перехода от внутренней поэтической речи к ее

---

* Ср.: "При возобновлении непрерывности развития данных форм деревьев ни один дуб не повторяет соседнего, а на одном и том же дубу ни один лист не повторяет другого. ...Природа, создавая очередной лист, не смотрит на уже существующие, сотворенные ею листы...; она творит без образцов" (М.Цветаева. Поэты с историей и без истории. // Марина Цветаева. Сочинения. Том второй. М.: "Художественная литература", 1980, с. 436, 437).

речевому выражению: **знала то — знала, пока не раскрыла рта — знала на черте губ — "осколки".*** Это "полное знание" (снимающее оппозицию "полное — пустое", развернутую в первых частях) может быть сопоставлено с генетическим кодом, ведающим рождением в природном мире... Как в дереве, в кусте заложена вся генетическая программа его будущего развития, равно как и этапы этого развития, так поэту дано изначально все его поэтическое произведение целиком: "Точно мне с самого начала дана вся вещь — некая мелодическая или ритмическая картина ее — точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю"**.

Итак, выдвинув три оппозиции: человек — природа, природа — искусство, человек — искусство, автор к концу стихотворения приводит их к общему знаменателю. Человек — такое же творение природы, как и куст. Его творческий дар — природный. Поэтому произведение словесного искусства — поэтический текст — также природное явление. Как куст полностью реализует программу своего развития и как "плещь" — это адекватное выражение "внутренней речи" природы, так поэт должен добиться полной адекватности между латентным существованием художественного произведения в самом поэте и языковым выражением. Во втором стихотворении раскрывается суть созидательной способности человека, природы и искусства и смысл их взаимной нужности.

А мне от куста (не шуми
Минуточку, мир человечий!)
А мне от куста — тишины:
Той — между молчаньем и речью.

Той — можешь ничем, можешь — всем
Назвать: глубока, неизбывна.
Невнятности! наших поэм
Посмертных — невнятицы дивной.

Невнятицы старых садов,
Невнятицы музыки новой,
Невнятицы первых слогов,
Невнятицы Фауста Второго.

---

* Вяч.Вс.Иванов анализировал этот фрагмент стихотворения в связи с местом "мига говорения" между предшествующим ему прошлым и будущим, которое за ним следует. В нашем случае существенно отметить сам факт подключения внутренней речи как "особого по своей природе психологического образования", как "речь для себя", по Выготскому. Такие признаки, как особая фонетика ("сплошные препинания звуки"), семантическая диффузность и семантическое богатство прямо указывают на это.

** М.Цветаева. Поэт о критике // Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах. Том первый. New Jork, 1979, с. 231.

Той — *до* всего, *после* всего.
Гул множеств, идущих на форум.
Ну — шума ушного того,
Все соединилось — в котором.

Как будто бы все кувшины́
Востока — на лобное всхолмье.
Такой от куста — тишины,
Полнее не выразишь: полной.

Сколь парадоксален был вопрос первого стихотворения, столь же парадоксален ответ второго. Поисковая мыслительная структура первого стихотворения сменяется цельным интеллектуально-эмоциональным выплеском. Стихотворение как бы прошито единой синтаксической структурой, заданной в первой строфе ("А мне от куста — тишины"), между строфами нет переносов, и каждая содержит автономное определение тишины, но полное понимание достигается через анализ их последовательности. Лишь в первом полустишии в рифменном анотомическом соотношении "не шуми" — "тишины" это существительное соответствует словарному значению. Героиня с "долей собачьей" жаждет прекращения шума — "звуков, голосов, криков, громкого разговора, брани, суеты", жаждет покоя. Но тишина находится "между молчаньем и речью", т.е. там же, где зреет стихотворение ("Да разве я *мо́* говорю, Что знала — пока не раскрыла Рта"). Речь идет, таким образом, о "творящей" тишине. "Тишина" помещается в стихотворении в парадигматический ряд: **не шуми...**, **мир человечий — тишина — невнятность, невнятица — гул — шум ушной**, **"все соединилось в котором"**.* Крайние члены этой цепочки однокоренные и имеют одно значение; в стихотворении они становятся антонимами: тишина, равная "шуму ушному", обретает звучание.

Во втором стихотворении цикла меняется коммуникативная рамка. Притяжательное прилагательное на -ий "человечий" (не "человеческий") подчеркивает значение групповой принадлежности. Героиня делит с миром "человечью судьбу" и является частью "человечьего мира". Она обращается не к самой себе и не к кусту, а к поэту, к каждому человеку (обобщенно-личная форма: "можешь ничем, можешь — всем Назвать"). Виртуальное пространство текста расширяется и детализируется; оно охватывает весь мир целиком, со снятыми пространственно-временными ограничениями. Тишина — состояние мира в преддверии рождения. Это понимание раскрывается в центральных строфах стихотворения. Здесь даются характеристики тишины в целом и в разных ее проявлениях.

---

* Ср. "гудение" как атрибут творчества в "Поэме Воздуха", выделенное М.Л.Гаспаровым.

Тишина — это "ничто" и "все", потому что пока она не взорвется изнутри, может быть принята за полное спокойствие. Она "глубока", т.е. глубоко содержательна, и, скажем, применительно к поэтическому тексту, относится к глубинному уровню его сознания: "неизбывна", т.е. неустранима, поскольку представляет органическое, имманентно присущее миру свойство: способность к рождению и творчеству. Новый шаг составляет определение тишины как "невнятности". Это слово вводится в обрамлении прилагательных "неизбывный", "дивный", имеющих стилистическую окраску возвышенности, и само насыщается ею. "Невнятный" — "плохо слышный, неотчетливый" шум, разговор — с этим значением вводится мотив звучащей тишины. Но "невнятный" также "исполненный содержания, хоть и не всякому понятный" (ср. "На языке тебе невнятном Стихи прощальные пишу" (Пушкин). "Невнятность" в таком понимании — позитивное свойство. Ретроспективно невнятность приписывается плещи куста, поэтическому тексту с его "сплошными препинания звуками". Она присутствует в актуальном референтном пространстве и в составляющих виртуального пространства: жизни человека, словесном, музыкальном искусстве. Замена книжного суффикса **-ость** со значением признака на разговорно окрашенный **-ица** со значением процесса, действия (невнятность — невнятица) дает новый сдвиг в понимании тишины. "Невнятица" — реализованная невнятность, и если продукт творчества сохраняет адекватность замыслу, эта "невнятность" сохраняется и в творении. Богатство и неисчерпаемость содержания, отсутствие однозначности — это основа творческого процесса и его конечного результата, основа "долгой жизни" произведения искусства. Попеременно сталкиваются в строфе о невнятице значения "старое — новое" (**старые сады — Фауст Второй, музыка новая — первые слоги, старые сады — музыка новая, первые слоги — Фауст Второй**), и тем самым многократно повторяется мысль о всеохватности тишины. В следующей строфе вслед за природным миром и искусством тишина раскрывает себя применительно к жизни отдельного человека, социума, и, наконец, творческого дара поэта. Тишина "*до* всего *после* всего" — это тот потенциал, который дан человеку природой в начале жизни, и богатство, накопленное опытом и прожитой жизнью в ее конце. Применительно к жизни социума в исторически важные для него моменты (не просто "множества", но "множества, идущие на форум"), тишина обретает дополнительные признаки мощи и силы, обращаясь в "гул". И,наконец, круг замыкается — тишина становится "шумом ушным". "Шум в ушах" ("слуховое раздражение, создающее впечатление звучания), превращаясь в "шум ушной", может быть отнесен только к субъекту — к поэту и его поэтическому слуху. Говоря о заданном "слуховом уроке", М.Цветаева писала: "Слышу не слова, а какой-то беззвучный напев внутри головы, какую-то слуховую линию — от намека до приказа"*. Но речь идет о "шуме

* М.Цветаева. Поэт о критике. С. 402.

ушном", "Всё соединилось — в котором". Что "всё"? Вводится частица "ну", которая подчеркивает, что речь идет об уточнении и обобщении сказанного. Таким образом, "шум ушной" — это слуховой образ поэтического произведения, вобравший в себя "творящую тишину" мира и соприродный ей. "Мир сей", вбирающий в себя природу, человека, искусство, действительно на "согласьях строен", поскольку наделен единой творящей силой, силой созидания. В последней строфе возникает образ, в котором поэт и мир сливаются, и "шум ушной" обретает мощное звучание в широком пространстве ("Все кувшины Востока"). В самом стихотворении звучит тишина, послужившая его темой. Его концовка, возвращая к "полной чаше" куста, прямо перекликается с концовкой первого стихотворения.

И снова во всей полноте,
Знать буду — как только умолкну.

Такой от куста тишины,
Полнее не выразишь: полной.

"Рождение" свершилось. Звучащий в поэте слуховой образ стихотворения получил полное и адекватное выражение. И естественный язык оказался столь же богатым, как язык природы. Вполне обычное сочетание "полная тишина" явилось наиболее полным выражением глубокой мысли поэта.

"Равнодушная природа", одушевленная, очеловеченная природа, человек, находящий в природе утешение, успокоение, испытывающий восторг, черпающий вдохновение, изучающий, наблюдающий ее — таков комплекс представлений о связи человека и природы, развиваемый в русской поэтической традиции. Включаясь в нее, Цветаева задает свой вопрос. У предикативного наречия "нужно" есть не только объективная, но целевая валентность. Мир природы нуждается в творческом даре поэта и в его поэтическом тексте — для чего? Здесь нужно вспомнить теорему Геделя о неполноте и о том, что ни одна система внутри себя описана быть не может. Пока вещь не названа, она не вычленена, не отграничена от других явлений, и, таким образом, не получила статуса существования, в котором она может быть описана и познана. "И я не из ста слов (не рифм! посреди строки) выбирала сто первое, а она (вещь), на все сто эпитетов упиравшаяся: *меня* не так зовут"*. Цикл недаром называется "Куст", хотя цельное поэтическое мировоззрение, в нем данное, оправдало бы и другое название. Войдя в поэтический текст, получив имя, куст, послуживший импульсом для создания стихотворения, получает новую форму существования. В природном мире он рождается и гибнет, в поэтическом тексте обретает бессмертие.

---

* М.Цветаева. Искусство при свете совести. // Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах. Том первый. New Jork, 1979, с. 398—399.

М.Л.Гаспаров. ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Писать об идиостиле Маяковского и легче, и труднее, чем об идиостиле любого поэта. Легче, потому что первопроходческая работа здесь уже сделана, а труднее, потому что теперь от исследователя можно требовать больше точности и подробности, чем на первых шагах. Мы попробуем, во-первых, не выборочно, а равномерно обследовать весь состав выразительных средств языка Маяковского; во-вторых, опираться при этом на подсчеты, показывающие их место в общей системе; в-третьих, обратить внимание на эволюцию этой системы от раннего к зрелому творчеству Маяковского.

Первопроходческая работа по нашему предмету была сделана классическим исследованием Г.О.Винокура "Маяковский — новатор языка" (Винокур 1943). Ее разделы: "Слово и классы слов", "Слово внутри класса слов", "Слово в фразе", "Слово в выражении". Ее итоги — параграфы "Ораторско-диалогическая композиция" и "Фамильярный стиль" как два главные начала языка Маяковского — публичность и разговорность. К этому добавляется (из предыдущего раздела о слове в идиомах и метафорах) третье, невыделенное: материализация образов.

Замечательно, что эти три итоговые характеристики языка Маяковского в точности соответствуют трем аспектам речевого поведения, выделяемым классической риторикой: соответствие языка с предметом, с адресатом и с образом говорящего. Отношение Маяковского к предмету — это установка на вещественность, материальность, конкретность изображаемого мира. ("Нам надоели небесные сласти — хлебище дай жрать ржаной! Нам надоели бумажные страсти — дайте жить с живой женой!"). Отношение к адресату — установка на прямой контакт, обращение, требующее отклика ("Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен". XII, 113). Образ говорящего — человек безъязыкой улицы, простой, свойский и резкий, отсюда — установка на разговорно-фамильярный стиль, вульгарность, грубость: даже нежность для Маяковского слышнее в иронично-грубом слове, чем в предписанно-мягком. ("Скажем, почему грубые слова употребляются... Я очень люблю, когда поэт, закрыв глаза на все, что кругом творится, сладенько изливается, и вдруг взять его и носом как щенка ткнуть. Это просто поэтический прием". "Человеку, действительно размякшему от горести, свойственно прикрываться словом погрубее". XII, 431, 110).

Но кроме того, и это главное, его говорящий — человек современности, объявляющий новые истины, для которых старый язык не приспособлен: отсюда — подчеркнутое старание сломать привычные традиционные формы языка. ("Сломать старый язык, бессильный догнать скач жизни". I, 350. "Мы приказываем чтить права поэтов... на непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку" — "Пощечина общественному вкусу", XII, 245. "Слова у нас, до важного самого, в привычку входят, ветшают, как платье. Хочу сиять заставить заново величественнейшее слово — партия"). Поэтому вдобавок к образу мира, образу адресата и образу говорящего, можно сказать, что для Маяковского существен образ языка как такового. Когда его союзники, формалисты из Опояза и Московского лингвистического кружка, говорили, что героем всякой поэзии является язык, то применительно к Пушкину или Надсону это была метафора, но применительно к Маяковскому буквально точное выражение. Г.О.Винокур, сам вышедший из Московского лингвистического кружка, хорошо это понимал: оттого он подчеркивал самим заглавием своей работы, что Маяковский был именно новатором языка, а не только новатором стиля.

Языковой образ говорящего в стихах Маяковского целиком строится как образ площадного митингового оратора. Маяковский сам декларировал это с навязчивой настойчивостью — от проповедника улицы, "крикогубого Заратустры" в первой его поэме до "агитатора, горлана, главаря" в последней. Маяковский и в реальном поведении старался вписываться в этот образ — отсюда его страсть к публичным выступлениям, свойский тон и зычный голос перед публикой, многократно описанные мемуаристами. Из этого образа могут быть выведены все черты поэтики Маяковского. Стих без метра, на одних ударениях,— потому что площадной крик только и напирает на ударения. Расшатанные рифмы — потому что за этим напором безударные слоги стушевываются и неточность их созвучий не слышна. Нарочито грубый язык — потому что на площадях иначе не говорят. Нововыдуманные слова, перекошенные склонения и спряжения, рваные фразы — как крушат старый мир, так взламывают и язык старого мира. Гиперболические, вещественно-зримые, плакатно-яркие образы — чтобы врезаться в сознание ошалелой толпы мгновенно и прочно. Все черты поэтики Маяковского возникли в литературе русского модернизма до него, но только у него получили единую мотивировку, которая сделала их из экспериментальных общезначимыми.

Задача нижеследующего разбора — показать, как с вещественностью мира, ощутимостью адресата и огрубленностью стиля в поэтике Маяковского соотносятся конкретные особенности языка: нестандартный отбор слов, нестандартное словоизменение, нестандартное словообразование, нестандартное словосочетание, нестандартное словоосмысление. О нестандартной метри-

ке и рифмовке Маяковского нам приходилось говорить в других местах (Гаспаров 1974, 1991).

Материалом были взяты: для раннего Маяковского — поэма "Облако в штанах"(1914-1915), все 450 стихов; для позднего Маяковского — поэма "Владимир Ильич Ленин" (1924), первые 450 стихов (кончая строкой "Кандалами раззвенится в кресле"). Стихом считался отрезок текста от рифмы до рифмы, а не графические "ступеньки", пронумерованные в академическом издании (Маяковский 1955). Мы старались выявить все случаи каждой языковой аномалии в этих текстах и представить их в цифрах, абсолютных и относительных ("столько-то случаев на сто стихов", "в "Ленине" во столько-то раз чаще или реже, чем в "Облаке""). Конечно, было много сомнительных случаев, из которых далеко не все приходилось комментировать; вероятно, были и случаи, ускользнувшие от нашего внимания, но, хочется надеяться, в несущественных количествах.

1. Нестандартный отбор слов. Под этим имеется в виду обращение к словам и оборотам, стилистически отклоняющимся от нейтрального словарного фонда — прежде всего, отклоняющимся в сторону низкого, грубого стиля, непривычного в поэзии. Функция этого отбора очевидна: именно его средствами создается образ автора — человека простого и свойского, вызывающе грубо пришедшего в поэзию из доселе чуждого ей мира, носителя языка улицы. Тема языка улицы, врывающегося в поэзию, поставлена в "Облаке в штанах" самим сюжетом (второй главы): "Улица корчится безъязыкая — ей нечем кричать и разговаривать... Улица муку молча перла... Улица присела и заорала: "идемте жрать!"... Во рту умерших слов разлагаются трупики, только два живут, жирея: "сволочь" и еще какое-то, кажется, "борщ"" — и далее апофеоз носителей этого языка, "студентов, проституток, подрядчиков": "Мы сами творцы в горящем гимне..." и т.д.

Стилистическая классификация слов русского языка, как известно, еще несовершенна, словари расходятся в употреблении помет "разг.", "фам.", "прост.", "вульг." Мы проверяли наш отбор нестандартной лексики Маяковского, главным образом, по словарю Ушакова как наиболее близкому по времени. Отбор был скорее неполным, чем избыточным: при желании его можно пополнить многими разговорными словами, которые обычно воспринимаются как нейтральные, но в общей стилистической атмосфере Маяковского могут ощущаться и как нестандартные. Но и при таком ограниченном отборе мы насчитываем в "Облаке" 56 нестандартных слов и оборотов (по 12,5 на 100 строк), в "Ленине" 46 (по 10 на 100 строк). Сниженная лексика напоминаем о себе в среднем на каждом десятом стихе: этого оказывается достаточным, чтобы произвести на современников то впечатление невероятной грубости, которым бравировал молодой Маяковский.

При этом сразу можно заметить, что между "Облаком" и "Лениным" есть разница: в "Ленине" количество нестандартных слов и оборотов чуть ниже, стиль нейтральнее. Еще виднее это, если различить среди них лексику вульгарную ("просторечную", более грубую), разговорную (умеренно грубую) и, наоборот, высокую. Соотношение их в "Облаке" будет 23:20:13, в "Ленине" 16:29:1 (в процентах 40:35:25 и 35:63:2). Мы видим: стилистика "Облака" строится на резком контрасте грубых вульгаризмов и высоких поэтизмов, в "Ленине" вульгаризмы стушевываются на господствующем фоне разговорного стиля, а поэтизмы почти исчезают. Соответственно и образ автора упрощается: в "Облаке" перед нами как бы высокая душа поэта, вынужденная объясняться с читателями на языке сволочи и борща, в "Ленине" — собеседник, стоящий на равной ноге с читателем и поэтому о самых высоких предметах говорящий с фамильярной простотой. Этот сдвиг стилистики между "Облаком" и "Лениным" мы еще будем наблюдать не раз в самых различных формах.

К вульгаризмам в "Облаке" мы относим такие слова и обороты: *переть* ("улица муку перла"), *орать, жрать, глотка, выхаркнуть, прохвосты, гулящие, кобылы (дарить кобылам,* т.е. бесчувственным женщинам), *девочки* (проститутки), *космы, ложить* ("вы любовь на скрипки ложите"), *ржать* ("хохочут и ржут"), *эй, вы!* (к небу), *этакой* (глыбе), *нагнали каких-то* (вместо "кого-то"); *этот, за тобою, крыластый.* В "Ленине": *переть* ("прет на нас непохожий"), *становить* (рабочей человечьей диктатурой), *переплюнуть, сжевать* ("съесть"), *любовные лясы, чужой горлец, пузо, лысый чорт, вашинский, враз* (дважды), *годов за двести.* Особый вид вульгаризмов — нестандартное произношение обычных (и даже книжных) слов: *ставлю nihil* (произн. "нигиль" через твердое "г", рифма — "книги"), *фантазия у Гете* (рифма "паркете"); ударения: *приводные ре́мни, красиве́е ви́дал и умней, трико феодальное ему тесно́, в человечьем меси́ве;* графикой подчеркнуто разговорное, неполносложное произношение: *уличные тыщи* (и рифмой "чищу" — *боюсь этих строчек тысячи*); когда графика подчеркивает обычное литературное произношение: *как вам не скушно,* то это в русской традиции тоже понимается как знак вульгарности (ср. "што" вместо "что" у Фурманова и других реалистов 1920-х гг.).

К разговорным словам и оборотам в "Облаке" мы относим: *громадина, пятерня, здоровенный, крошечный, мотаешь* (головой), *трепались* (флаги), *натыканы* (булавки в глаза), *натащу тебе* (девочек); *вы не смеете* (вместо "не смейте"); *послушайте, господин Бог; давайте, знаете, устроимте; одни сплошные губы, у каждого порядочного праздника, в самом обыкновенном евангелии, абсолютно спокоен, невероятно себя нарядив; и те, что обидели* (вместо "даже те"); *и которая губы спокойно перелистывает* (вместо "и та, кото-

рая"); *а если у которого нету рук, пришел чтоб и бился лбом бы.* Сюда хочется отнести ироническую обмолвку: *на дереве изучения добра и зла* (вместо "на древе познания"). В "Ленине": *лезть (не зовут — мы и не лезем; лез не хуже, чем ныне ползут), шпилить, выколупить, тужиться, раем разделали, машина размахалась, инстинктивно хоронюсь, прочая чепуха, видимо-невидимо; в открытую встанем, рос во-всю, к врагу натурой, хватил лишку, с часами плохо, больше нашего, по всему поэтому, каждый всяк; похоже* (вместо "кажется"), *скажем* (вместо "например"), *так* (вместо "праздно": "со знаменами идут, и так"), *ничего* ("был, ничего, деловой парнишка"), *просто* (его женская прислуга), *у каких-нибудь годов на расстоянии, вот* ("вот этой безграничной смерти", "крови вот этой красней"), *да где ж, да это ж.* Видно, что здесь ощущение разговорности создают не только отдельные слова, сколько словосочетания и обороты. Здесь же нужно отметить такую тонкость, как употребление предлога "про" вместо "о": *неужели про Ленина тоже, я буду писать и про то, и про это* (с аллюзией на собственное заглавие "Про это" — заведомо ощутимое как разговорное на фоне нейтрального "Об этом").

К элементам высокой лексики в "Облаке" мы относим: *предтеча, уста, златоустый, стенать, петь* (вместо "писать стихи"), *грядет* (дважды: *грядет шестнадцатый год, грядет генерал Галифе)* и др.; в "Ленине" только однажды: *разить войною классовой.* Здесь тоже один раз высокость выражается средствами фонетическими: *звЕзд* вместо *звёзд* (рифма: съест). Бросается в глаза, что почти все эти примеры контрастно оттенены разговорным стилем: *легко разжал уста;* необычная форма: *златоустейший;* рядом с *"петь"* стоит *"выпеть"; всесильный божище; всемогущий, ты выдумал...; вездесущий, ты будешь в каждом шкапу.* Из этого видно, что высокая лексика у Маяковского — выразительное средство не основное, а вспомогательное, осложняющее, но не отменяющее основной слой вульгарно-разговорной лексики и общий образ автора — глашатая "улицы".

2. Нестандартное словоизменение. Прием сравнительно редкий: 13 случаев в "Облаке" (3 раза на 100 стихов), 9 случаев в "Ленине" (2 раза на 100 стихов).

Более половины случаев — это употребление во множественном числе существительных, обычно множественного числа не имеющих. Некоторые случаи могут считаться дозволенными традицией. Во-первых, это антономасии — встречающиеся в языке употребления собственных имен в качестве нарицательных (во множественном числе — обычно с оттенком пренебрежительности): *плевать, что нет у Гомеров и Овидиев людей, как мы; а в рае опять поселим Евочек; Тьерами растерзанные тени коммунаров.* Во-вторых, это "поэтизмы", специфичные для модернистской словесности: *смешались облака и дымы*

(ср. у Блока: *Ввысь изверженные дымы* и.т.п.); *морями и солнцами омытого сразу; изумруды безумий; цветочек под росами* (характерно, что оба последних случаях — это "чужие слова", вложенные в уста оппонентов поэта). В двух случаях аномалия видна только из контекста: *бог смертей пришел и поманил* (при ожидаемом "бог смерти"); у *него от работ засалится манишка* (при ожидаемом "от работы"). Оба раза образ делается конкретнее: не общая для всех смерть, а личная смерть каждого, не неопределенная работа, а череда отдельных работ. Более резкие случаи, ощущаемые как специфичные для Маяковского,— только в "Облаке": *несу* ("на шее") *миллион огромных чистых любовей; из любвей и соловьев какое-то варево; поляжет женщиной, заерзает мясами.* В последнем случае бросается в глаза резкий вульгаризм, в предпоследнем — разговорная пренебрежительность; в первом множественное число мотивировано скорее конкретностью образа, "любови" олицетворены "потноживотыми женщинами". Случайно ли с этим совпадает разница форм ("любовей" напоминает о поэтизмах XVIII в.— род.п.ед.ч. "любови" и т.д.; "любвей" от этих ассоциаций свободно) — сказать трудно.

Остальные аномалии словоизменения — более разнородные.

Единственная деформация падежной формы существительного — *а в рае опять поселим Евочек* (вместо ожидаемого "в раю") — по-видимомому, работает на конкретность образа: "в раю" привычно воспринимается не только как обозначение места, но и как обозначение состояния блаженства, "в рае" — это только обозначение места. Деформация формы рода — один сомнительный случай: *муча перчатки замш* (может быть, оплошность орфографии: *замша — *замшь — замш?* или метонимическая инверсия: мн.ч. *замши перчаток — перчатки замш,* как в метафорической инверсии: *на рублях колес землища двигалась,* о которой ниже).

Деформация формы степени сравнения прилагательного встречается дважды — *марш в пустыни, огня раскаленней; я, златоустейший,*— и, по-видимому, выполняет ту же функцию. Формы типа "раскаленней" встречались и у символистов, форма "златоустейший", предполагающая превращение относительного прилагательного в (более вещественное) качественное, более необычная и специфична для Маяковского.

Единственная деформация личной/неличной формы глагола — *живот подведя, плелась безработица,*— тоже явно работает на конкретность образа-олицетворения (подсказывается ассоциация "подпоясав живот"). Три раза деформации подвергается причастие: *перееханную поездом лапу; Колонный зал дрожит, насквозь прохожен* (как бы многократный вид от обычного однократного "пройден"); *чтоб во всем этом кофе, враз вскипелом.* Здесь трудно сказать, чему служит этот прием,— разве что общей ощутимости языковой ткани. Два раза употреблены неупотребительные формы деепричастий: *заерзает*

мясами, хотя отдаться (грубее, чем "желая"; вероятно, сознательна омонимия с союзом "хотя"); *лишь наживая, жря и спя, капитализм разбух и обдряб.*

Два периферийных случая спорны: то ли это аномальные словоформы, то ли это аномальное, разговорно-скомканное произношение нормальных словоформ: *пригоршнью звезд* (тв.пад. от **пригоршнь* или деформация обычного: *пригоршнею?*); *дай им, заплесневшим в радости* (гаплология, вместо: *заплесневевшим?*).

В целом нестандартные словоизменения у Маяковского примерно одинаково часто работают на образ мира (конкретность, вещественность — 5 несомненных случаев) и на образ автора (разговорность, грубость языка — 7-8 несомненных случаев, но при этом не менее 5 случаев противоположного, возвышающего рода, как "дымы" и "солнца").

3. Нестандартное словообразование. Это — неологизмы или, точнее, окказионализмы,— одна из самых ярких примет языка Маяковского. Они значились на первом плане в программах футуристов, начиная с "Пощечины общественному вкусу": "Мы приказываем чтить права поэтов... на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (словоновшество)..." (XIII, 245). Конечно, при этом словотворчество Маяковского, Хлебникова и Игоря Северянина развивалось в очень непохожих направлениях, но останавливаться на этом здесь нет возможности. Неологизмам Маяковского посвящена целая монография А.Гумецкой (A.Humesky 1964), но она ценна преимущественно перечнями и статистикой материала.

В "Облаке в штанах" мы насчитали 63 неологизма, в "Ленине" 43, т.е. соответственно 14 на 100 стихов и 9,5 на 100 стихов. Сразу видно, что в "Ленине" Маяковский становится в полтора раза сдержаннее в употреблении неологизмов; это существенно для эволюции его идиостиля. Однако было бы грубым преувеличением считать, будто в "порядке исключения, поэма "Ленин" почти не содержит неологизмов" (Humesky 1964, с.21): один неологизм на каждые десять строк — это совсем не мало.

Неологизмов-существительных, неологизмов-прилагательных и неологизмов-глаголов (с причастиями и деепричастиями) в "Облаке" соответственно 18, 17 и 28, в "Ленине" — 13, 15 и 15. Это дает процентное соотношение 30:25:45 и 30:35:35 (при среднем для Маяковского 32:33:35 — по Гумецкой, с некоторыми поправками). От "Облака" к "Ленину" убывает количество глаголов и нарастает количество прилагательных: стиль становится статичнее, описательнее, бурный темперамент самовыражения уступает место рассчитанной технике агитвоздействия.

3а. Среди **неологизмов-существительных** с первого же взгляда выделяются две большие группы — в "Ленине" они в совокупности составляют половину всех неологизмов-существительных, в "Облаке" треть. Это, во-первых, увеличительные и

уменьшительные, часто в рассчитанном контрасте: *я думал, ты — всесильный божище, а ты недоучка, крохотный божик; Круппы и Круппики; кто сейчас оплакал бы мою смертишку в трауре вот этой бесконечной смерти; на рублях колес землища двигалась; покрывая детвориный плачик.* Суффиксы такого рода очень продуктивны, поэтому некоторые слова, которые в ином контексте, может быть, и не ощущались бы как неологизмы, в "Облаке" явно приближаются к ним: *кулачищ замах, обугленный поцелуишко, звоночки коночек.* К собственно уменьшительным приближаются суффиксы для обозначения детенышей — именно в этом смысле в "Облаке" противопоставляются *миллионы ОГРОМНЫХ чистых любовей и миллион миллионов МАЛЕНЬКИХ грязных любят;* ср. *МАЛЕНЬКИЙ смирный любеночек. К* увеличительным, в свою очередь, приближается суффикс в слове *желтоглазина* (впрочем, поданном как "чужое слово" фабричной частушки). Художественная функция этих гиперболизирующих средств языка очевидна: они работают на образ мира Маяковского, оппозиция "большой — малый" — простейший способ подчеркнуть его величественность.

Во-вторых же, это отглагольные существительные с нулевым суффиксом: *грозящих бровей морщь; в плаче и всхлипе; на каждой капле слезовой течи; телеграф охрип от гуда, земля дрожит от гуда* (вместо: наморщиванье, всхлипыванье, теченье, гуденье). Художественная функция здесь та же: вместе с суффиксом -енье ликвидируется главный признак отглагольности, действие как бы превращается в предмет, вещественный мир становится еще вещественней. Один раз этот суффикс захватывает и отыменные существительные: *упираются небу в склянь горы, каторги и рудники*: здесь "склянь" явно означает нечто вроде **стеклянность* (ср. ту же этимологизацию в наречии у Асеева: *все просквози и промой всклянь, утра синяя рань*; в отличие от этого Пастернак употребляет это наречие в правильном значении "до краев": *еще не всклянь темно*). Суффикс -ение в неологизмах Маяковского появляется единственный раз, и то ради семантической игры: *долго ходят, размозолев от брожения*,— здесь в неологизме "брожение" совмещаются значения двух разных глаголов "бродить": "расхаживать" и "киснуть, перекисать". Это уже рубеж тех "семантических неологизмов", родственных метафорам, о которых будет речь дальше.

Особую группу, характерную только для "Облака", составляют субстантивации прилагательных и наречий. Субстантивации прилагательных знакомы русской поэтической традиции ("невыразимое" у Жуковского и т.п.), но здесь они применяются к более "земным" образам: *звон свой спрятать в мягкое, в женское; тучи и облачное прочее подняло на небе качку.* Субстантивация наречий звучит гораздо непривычнее: *в светлое весело грязных кулачищ замах; закисшие в блохастом*

грязненьке. Сюда же можно причислить субстантивацию местоимения: *и чувствую: "я" для меня мало*: здесь это "я" явно более вещественно, чем в философском языке. В позднейших стихах Маяковского такое словообразование исчезает: субстантивация: *в перекоре шествий в* "Ленине" образована уже по другой модели. "Опредмечивание" образа мира у Маяковского видно здесь особенно ярко.

Остальные типы неологизмов-существительных единичны. Обозначений лиц больше в "Ленине" (*пролетариатоводец; заступник и расплатчик; подготовщиком цареубийства*), чем в эгоцентрическом "Облаке" (*голгофник*). Остальные — это *венецианское лазорье; мушиное сеево; жевотина старых котлет.* Изолированный случай — раздвоение названия: *у Иванова уже у Вознесенска каменные туши,*— кроме обычного оживления состава слова, здесь возможен намек на фольклорный стиль: в следующей строке речь идет о частушках. Относительно слова *горлец (тянется упитанная туша капитала ухватить чужой горлец)* неясно, то ли это неологизм, то ли незарегистрированный вульгаризм (как "бабец").

3б. Среди **неологизмов-прилагательных** в обоих поэмах самые заметные — притяжательные: в "Облаке" их больше четверти, в "Ленине" почти половина: *в хорах архангелова хорала* (по смыслу притяжательность здесь даже неуместна); *над тюремной капиталовой турой; капиталовы твердыни; коммунизмовы затоны; на капле слезовой течи; с шагом саженьим* (тоже неуместная притяжательность); *небье лицо; слоновий клык; с флажьих покрасневших век; сатрапья твердость; детвориный плачик; губы вещины.* Вместо "человеческий" Маяковский настойчиво пишет: *человечий (в человечьем месиве; настоящий, мудрый, человечий ленинский огромный лоб)*; это не неологизм, но тоже создает иллюзию притяжательности. Предметность мира об этого как бы оживает.

Другая заметная группа неологизмов-прилагательных (около трети их количества) — сложносоставные: от сочетаний существительных с числительными (*стоглазое зарево; класс миллионоглавый; Ильич семнадцатигодовый*), с прилагательными (*потноживотные женщины*), с существительными (*слова проклятья громоустого; крикогубый Заратустра; задолицая полиция; заступник солнцелицый,*— первые два эпитета метонимичны, последние два метафоричны). Чтобы этот легкий прием стал ощутимее, деформируется соединительный шов: *в четыреэтажных зобах; в сорокгодовой таске* (оба случай — в "Облаке"). Ни на образ мира, ни на образ автора этот тип, кажется, не работает: только на образ языка.

Далее следует ряд прилагательных с суффиксом -аст-: *кудластый* (бог); *этот, за тобою, крыластый; крыластые прохвосты; худой и горбастый рабочий класс; в блохастом грязненьке.* Видимо, этот суффикс указывает на более сильную степень качества, чем *-ат-*, и тем самым способствует уже

отмеченной гиперболизации образа мира Маяковского. Тому же служат уменьшительные: *идите, голодненькие, потненькие, покорненькие* (ср. в наречии: *солнце нежненько треплет по щечке*) — если только их можно считать неологизмами. Остальные суффиксы единичны: *пол ампиристый, потолок рококовый; улица безъязыкая; стекло окошечное.* Они, видимо, работают только на образ разламываемого языка.

Изолированный случай — раздвоение прилагательного: *этого не объяснишь церковными славянскими крюками*,— очевидным образом оживляет первоначальное значение обоих составляющих, превращает нейтральное "лингвистическое" содержание слова в одиозные "религиозное" и "националистическое".

3в. Среди **неологизмов-глаголов** четко различаются две группы: приставочные образования, в подавляющем большинстве отглагольные, и бесприставочные, от других частей речи.

Доля приставочных образований, более легких, со временем убывает: в "Облаке" они составляют более 75%, в "Ленине" только 60%. Круг предпочитаемых приставок тоже меняется: в "Облаке" это *вы-, из-, об-*, в "Ленине" это *раз-*. Характерны для "Облака": *выстонать, выпеть, выплясать, вымолиться, вылюбить* ("Любовница, которую вылюбил Ротшильд"); *изъиздеваться* (!), *изодраться, изругаться, исслезить, исцвести* ("губ неисцветшую прелесть") *испешеходить, изъязвить*; *обрыдать, окапать, оплясать, обжиреть, обсмеять, огромить.* Нехарактерны: *наслезнить, перехихикиваться, размозолеть, свыться.* Характерны для "Ленина": *развихрить, размозолить, рассиять, раззвенеться, рассинеться.* Нехарактерны: *встучнеть, вымычать, довидеться, обдрябнуть.* Даже по этому списку видно, что семантика новообразованных глаголов в "Облаке" и "Ленине" различна: в "Облаке" это доведение действия до предела (*вы-, из-*) и охват со всех сторон (*об-*), в "Ленине" — распространение действия во все стороны (*рас-*). В "Облаке" глаголы-неологизмы динамичнее и напряженнее, в "Ленине" спокойнее и увереннее. Гиперболизация действий так же характерна для мира Маяковского, как и гиперболизация предметов; в "Облаке" перед нами один оттенок этой гиперболизации, в "Ленине" другой.

Из этих 31 приставочных глаголов 6 образованы не от глагола, а от существительного, и 1 от прилагательного. От существительных: *ленинские лозунги развихрь; грудь испешеходили*; *мир огромив мощью голоса* (от "гром", не от "громить"!); *долго ходят, размозолев от брожения, каждый труд размозоливая лично* (от "мозоль", не от скованного фразеологией глагола "мозолить глаза"!); *золото и грязь изъя́звили проказу* ("распространили покрывающую язвами проказу": от "язва", а не от метафорического "язвить"). От прилагательного: *глаза наслезненные бочками выкачу* (от "слезный", не от "слеза": ср. от "слеза" — *окровавив исслезенные веки*). Интересное плеонастическое отглагольное образование мы имеем в

словах: *земли с еще большей болью не довиделось видеть мне* — здесь скрещиваются пассивный оборот "не довелось видеть" и активный "видел — не довиделся".

Явный стилистический оттенок имеет употребление приставочной формы *об-* вместо *о-*: *обсмеянный, как анекдот; обжиревший, как любовница: капитализм разбух и обдряб.* С приставкой *о-* эти глаголы не были бы неологизмами. Форма *об-* привносит в них оттенок грубости (ср. соотношение *надсмехаться — насмехаться*) и этим работает на создание образа автора. Противоположный стилистический оттенок, возвышенность — только один раз, иронически о торжествующем капитализме: *вступчнел, как библейская корова или вол.*

Бесприставочные глаголы-неологизмы преимущественно образованы от существительных: небо *иудит; каждое слово именинит тело; ночь по комнате тинится; мысли морщинят кожей; город глыбил пуза касс; капитал рос и креп, штыками иглясь.* Они, понятным образом, работают на предметность образа мира: достаточно сравнить: *мысли морщинят кожей* и **мысли морщат кожу.* От прилагательных образованы: *гнев густится в тучи; милел людскою лаской;* то ли от прилагательного, то ли от существительного — *дождинки гримасу громадили.* От глагола, посредством возвратной частицы -ся: *зашвырнувшись в трактирные углы.* От причастия-прилагательного "новорожденный" любопытным образом реконструируется глагол: *каждое слово душу новородит.* (А само это причастие-прилагательное разрубается на составные части: *и новым рожденным дай обрасти сединой*). Наконец, от звукоподражания образован глагол: (железом клацая и) *лацкая*: слово "клацать" нам встречалось в русской литературе, но "лацкать", по-видимому, уникум.

4. Нестандартное словосочетание. 4а. Это преимущественно (в "Ленине" — исключительно) случаи приглагольного управления. В "Облаке" таких случаев можно насчитать 29, в "Ленине" — 27: частота одинаковая, около 6 на 100 стихов. Это нечто вроде синтаксических неологизмов, аккомпанирующих лексическим.

С первого же взгляда обращают внимание две особенности. Во-первых, около половины нестандартных словосочетаний — это беспредложные обороты вместо предложных, микроэллипсы, телеграфная экономия слов; в "Облаке" и в "Ленине" эта тенденция одинакова. Во-вторых, падежи, с которыми преимущественно экспериментирует Маяковский,— это дательный, падеж цели, и творительный, падеж средства; сосредоточенность на них усиливается от "Облака" (ок. 45% всех случаев) к "Ленину" (ок. 75% всех случаев).

Вот примеры беспредложных оборотов вместо предложных. При родительном падеже: *инстинктивно хоронюсь трамвайной сети* (вместо "хоронюсь от": здесь глагол "хоронюсь" явно подменяет беспредложный глагол "сторонюсь" — с такими под-

именами мы еще встретимся). При дательном: *трясущимся людям в квартирное тихо зарево рвется* (вместо "к трясущимся"); *надо кастетом кроиться миру в черепе* (вместо "у мира"); *вам я душу вытащу, растопчу и дам как знамя* (вместо "для вас"; от пропуска предлога возникает двусмысленность — "вашу душу"); *и краске и песне душа глуха* (вместо "к краске"). При творительном: *криком издерется рот* (вместо "от крика"); (нервы) *мечутся отчаянной чечеткой* (вместо "в чечетке"); *которые влюбленностью мокли* (вместо "от влюбленности"); *дождь, лужами сжатый жулик* (вместо "в лужах"); *рассияют головою венчик* (вместо "вокруг головы"); *ленинизм идет вширь учениками Ильичевой выверки* (вместо "в лице учеников"). В контексте таких случаев ощутимы становятся и более обычные в языке беспредложные обороты: *пролетариат — неуклюже и узко тому, кому коммунизм — западня* (вместо "для того"); *пощелкал счетами* (вместо "на счетах"); *трудящихся мира подымем восстанием* (вместо "на восстание"); *будет вождь такой, что мелочами с нами* (вместо "в мелочах"). В "Облаке" этих случаев мало, в "Ленине" больше: стиль становится более сглаженным.

Общая функция этого приема очевидна: он работает на образ языка, создает впечатление лаконичной сжатости, отвечающей новым темпам нового времени. Но это не самоцель: наряду с устранением предлогов мы находим, хотя и в меньших количествах, случаи, когда один предлог лишь заменяется другим, более обычный менее обычным, и даже когда ожидаемый беспредложный оборот заменяется предложным. Это оттого, что система нестандартных словосочетаний работает также и на образ мира — его пространственности, вещественности, одушевленности.

Пространственность мира подчеркивается преимущественно винительными и предложными падежами. Пространственным становится время: *о том, что горю, в столетия выстони* (вместо "скажи столетиям"); *от которых в столетия слеза лилась* (вместо "в течение столетий"); *голос похабно ухает от часа к часу* (вместо "час за часом"). Пространственность привносится в обозначения действий: *опять выйду в игры* (вместо "пойду играть", ср. "уйду, погружусь в игру" — только в ед.ч.): *мы сами творцы в горящем гимне* (вместо "горящего гимна"). Когда же речь идет о реальном пространстве, то универсальный пространственный предлог "в" вытесняет все остальные: *в улицах люди жир продырявят, в заводе каждом стоя стоймя* (вместо "на улицах", "на заводе"); *скользящего в небесном паркете* (вместо "по паркету"). По-видимому, пространственность присутствует и в двух трудных для интерпретации оборотах: *рассияют головою венчик* ("вокруг головы", "по голове", "на месте головы") и: *я себя под Лениным чищу* (смысл: "под Ленина", "наподобие Ленина", но трудно отделаться от представления "под изображением Ленина", как "под

иконой"). В "Облаке" пространственность подчеркивается таким образом вдвое чаще, чем в "Ленине": видимо, лирическая тема "Облака" больше нуждалась в такой космизации, чем и без того мировой масштаб эпического "Ленина".

Вещественность, предметность мира подчеркивается преимущественно творительным падежом — особенно в "Облаке". Это видно в уже цитированных примерах: *криком издерется рот; мечутся отчаянной чечеткой: влюбленностью мокли; лужами сжатый жулик.* И крик, и чечетка, и влюбленность превращаются здесь из действий в орудия действий; ср.: *отстояли винтовками селеньице* (вместо "вооруженной борьбой", метонимически); *тени коммунаров вопят парижскою стеною* (вместо "вид расстрельной стены — как напоминающий вопль", метафорически); *звезды обезглавили бойней* (вместо "в результате бойни"; соединено зевгмой с более естественным: *небо окровавили бойней*). В творительный падеж сгущаются глагольные обороты: *птица побирается песней* (вместо "распевая песню"); *пытками ушедших переплюнуть тужится* (вместо "подвергаясь пыткам"); *небо иудит пригоршнью обрызганных предательством звезд* ("предает за монеты-звезды"); ср. в родительном падеже: *сколько гроз гудит от нарастаний* (вместо "нарастая"). Кажется, что слово в творительном падеже представлялось Маяковскому выпуклее, чем в именительном или винительном: *не зря чтоб кровью литья* (ср. "проливать кровь"); *нам ли растекаться слезной лужею* (ср. "проливать слезы"); *Россия рассинелась речками* (ср. "по России синеют речки"). Из других падежей лишь однажды, но очень ярко в этой функции выступает винительный с предлогом: *вашу мысль буду дразнить об окровавленный сердца лоскут* (вместо "лоскутом").

Одушевленность мира подчеркивается прежде всего дательным падежом. Так одушевляются "небеса" в оборотах: *мы прорвемся небесам в распахнутую синь; упираются небу в склянь* (вместо "в синь небес", "в склянь неба"); усиливается одушевленность "дождя" в обороте: *уткнувшись дождю лицом в его лицо рябое* (вместо "в лицо дождя"); ср. уже цитированное: *кроиться миру в черепе.* То же с родительным падежом: *у каких-нибудь годов на расстоянии* (вместо "на расстоянии годов"); *чтоб флаги трепались, как у каждого порядочного праздника* (вместо "как во время..."). Когда адресат действия и так заведомо одушевлен, Маяковский все-таки предпочитает оборот с дательным падежом всем иным: *вам я душу вытащу* (вместо "для вас"); *он к врагу вставал железа тверже* (вместо "против врага").

4б. Наконец, те несколько случаев нестандартных словосочетаний в "Облаке", которые не относятся к падежному управлению, тоже эллиптичны, тоже пропуском служебного слова демонстрируют сжатость языка. Это три инфинитивных оборота: *поцелуишко броситься вырос* (вместо "чтобы броситься");

высунут глазки перехихикиваться (вместо "чтобы перехихикиваться"); *страх схватиться за небо высил руки "Лузитании"* (вместо "высил, чтобы схватиться"); ср. в "Ленине": *класс напрягает глаз — себя понять.* Это: *как в гибель дредноута бросаются в люк* (вместо "во время гибели"): "гибель дредноута" оказывается чем-то вроде названия картины. И,наконец, ради краткости Маяковский допускает даже неожиданный у него возвышенный архаизм: *чтоб стали дети, должные подрасти* (вместо "которые должны подрасти"). Все эти обороты заметно трудны для понимания (инверсия в "страх схватиться", омонимия предлога "в гибель — в люк"); видимо, именно поэтому в "Ленине" Маяковский от них отказывается.

4в. К нестандартным словосочетаниям могут быть отнесены и эллипсы более обычного типа — пропуски знаменательных слов, восстанавливаемые из контекста. Они, конечно, тоже работают на образ модернизированного, ускоренного языка, а отчасти — также и на образ автора, скомканностью речи демонстрируя его торопливую эмоциональность. К последнему случаю можно отнести опущение полувспомогательных слов в "Облаке": *сделал* (так), *что у каждого есть голова; выдумал, чтоб* (можно) *было без мук целовать*; и в "Ленине": *даже* (если) *не позвать*, (а) *раскрыть бы только рот*, (то) *кто из вас не шагнет вперед*? (с анаколуфом вместо "не шагнул бы").

Эллипсов обычного типа мы насчитали в "Облаке" 14, в "Ленине" — 19, т.е. 3-4 раза на 100 стихов. Вместе с эллиптическими беспредложными конструкциями, о которых шла речь выше, они дают частоту 7 раз на 100 стихов: сжатый стиль напоминает о себе читателю приблизительно на каждой пятнадцатой строке.

Какие части речи пропускаются в эллипсах,— по этому признаку "Облако" и "Ленин" различаются очень резко. В "Ленине" две трети пропусков приходятся на глаголы; как кажется, это совпадает с тенденциями обычной речи и поэтому ощущается не резко. Примеры: *над кострами* (стоят) *обмороженные с ночи; сквозь мильоны глаз* (висят) *лишь сосульки слез; но не мелочь* (поставлена) *целью в конце; пролетариат* — (звучит) *неуклюже и узко; люди, и те* (отданы) *ей; неужели про Ленина* (скажут) *тоже "вождь милостью божьей"*; ср. в "Облаке" *а за поэтами* (стремятся) *уличные тысячи; обгорелые фигурки* (тянутся) *из черепа, как дети из горящего здания; душу растопчу, чтоб* (стала) *большая.* Зато пропуски существительных в "Ленине" часто очень ощутимы: *художник — не один! — по стенам поерзал* (кистью); *стенки* — (в стиле) *Людовика XIV, Каторза; становил* (пешек) *рабочей человечьей диктатурой над капиталовой турой.* В "Облаке" пропуски существительных менее заметны и легче восстанавливаются из контекста, зато более многочисленны: *откуда большая* (любовь) *у тела такого?*; (ребра) *рухнули; как двумя такими* (словами) *выпеть...?*: (ночь) *пришла. Пиру-*

ет Мамаем. Столь же многочисленны в "Облаке" и пропуски местоимений: *и то, что* (я) *бронзовый, и то, что сердце* (у меня) *холодной железкою; лез за кем-то вгрызаться в бока* (кому-то); *кровью сердца дорогу радую* — (она) *липнет цветами у пыли кителя*, и др.; в "Ленине", пожалуй, только *он вместе* (с нами) *учит в кузничной пасти* . Самый сложный из эллипсов — метонимизированный: *грудь испешеходили. Чахотки площе* (т.е. "грудь стала площе, чем становится от чахотки").

Если эллипсов в "Облаке" и "Ленине" приблизительно поровну, то приемов противоположного рода, плеоназмов, в "Облаке" ощутимо меньше, а в "Ленине" больше. В "Облаке" можно отметить лишь два бесспорных случая: *сегодняшнего дня крикогубый Заратустра* (вместо "сегодняшний") и: *запутавшись в облачных путах.* В "Ленине" — не менее шести: *надо писать и описывать заново; Марксу виделось видение Кремля; назревали, зрели дни, как дыни; в заводе каждом стоя стоймя; ленинизм идет все далее и более; глазами видел каждый всяк* (вульгаризм?); ср. лишние "бы" в фразах: *я бы стал бы в перекоре шествий; я бы жизнь свою за одно б его дыханье отдал*; ср. этимологики: *этот самый человечный человек; пеньте пену, бумаги белей; машину он задумал и выдумал.* Известно, что в развитии языка сосуществуют противоположные тенденции — эллиптическая и плеонастическая; первая в эпоху Маяковского больше заметна в письменной речи ("телеграфный стиль", газетная хроника, дорогая Лефу), вторая в устной (разговорная речь, речи на собраниях). Маяковский последовательно старался опирать свою художественную речь на первую тенденцию; но, по-видимому, чем ближе он подходил к советской действительности, тем больше поддавался второй, амплифицирующей тенденции.

4г. Наконец, к числу нестандартных словосочетаний следует отнести **инверсии**. В "Облаке" можно насчитать 10 ощутимых случаев, в "Ленине" только 4, причем все — в начальной, лирической части; с переходом к повествованию надобность в них отпадает. Функция их все та же — способствовать напряженности, ощутимости образа языка. Большинство инверсий расположены в рифмующей части строки и имеют конкретной целью вынести в рифму малоупотребительное в ней слово: *сядешь, чтобы солнца близ; я тревожусь, не закрыли чтоб.* Особенно это заметно, когда инверсируются частицы: *изящно пляшу ли; пришел чтоб и бился лбом бы* (вместо "изящно ли пляшу", "и бился бы лбом"); ср. *видите — спокоен как?* Там, где рифма не участвует, инверсия обычно мотивируется разговорным синтаксисом — вынесением наиболее важного слова на первое место: *он как вы и я, совсем такой же; подходящее* (слово) *откуда взять?; о том, что горю, в столетия выстони; я — где боль, везде.* Инверсии в рифме традиционны в русском поэтическом языке (особенно между определяемыми и

определениями), поэтому ощутимость некоторых инверсий ослаблена: *об окровавленный сердца лоскут* (вместо "лоскут сердца"); *у пыли кителя* (вместо "у кителя пыли"). Самый ощутимый случай инверсии (осложненной плеоназмом): *дай им, заплесневшим в радости, скорой смерти времени* (вместо "дай им скорую смерть") — здесь инверсия явно делает текст трудным для понимания, поздний Маяковский таких случаев избегает.

5. Нестандартное словоосмысление. В основном это — метаформы, метонимии и другие, более редкие тропы. Но прежде, чем говорить о них, следует сказать еще об одном менее частом, но не менее важном приеме.

5а. Малые семантические сдвиги. Они отличаются от метафор и метонимий тем, что последние ощущаются как окказионализмы, вводимые в текст по конкретному случаю и не притязающие на то, чтобы войти в язык,— малые же семантические сдвиги представляют собой как бы дополнительные оттенки основных словарных значений слова, менее заметные и поэтому в принципе способные войти в язык. Иногда в них можно найти зачатки метафоры или метонимии, иногда это трудно.

Примеры существительных: *чинная чиновница ангельской лиги* ("лига" в значении "ангельский сонм", "ангельский чин", все слова означают одно и то же, "совокупность лиц", но стилистические и словосочетательные значения их различны); *потертые в сорокгодовой таске* (слово "таска" образовано не от "таскать", как обычно ["задать таску"], а от "таскаться"); *капитал объявляет покоренной силу деревенщины* (вместо "деревни"); *клонились над решением немыслимых утопий* (метонимическая подмена слова: вместо "над созданием утопий" или "над утопическим решением задач"); *встану бок о бок* (под ударением, рифма — "бог": реанимация существительного из наречия).

Примеры прилагательных: *цветочная Ницца* (как "цветочная клумба"); *растекаться слезной лужею* (не "вызывающей слезы", а "состоящей из слез"); *к товарищу милел людскою лаской* (обычно — "человеческой", в значении "живой, доброй", ср. "не по-людски"); *будет с этих нар рабочий сын* ("рабочий, сын рабочих"); *нервы, большие, маленькие, многие* (не в обычном значении "многие из...", а в абсолютном — "много").

Примеры глаголов: *любовь на скрипки ложите* ("перекладываете", как мелодию); *вся земля поляжет женщиной* (вместо "ляжет": может быть, метонимия вместо "население всей земли"?); *лопались люди, проевшись насквозь* (обычное значение — "протратившись на еду"); *не вздымая глаз свой* (вместо "не подымая", с дополнительным значением "с трудом, как гирю"); *венком его величь* ("возвеличивай, величай"; ср. "величит душа моя Господа"); сюда же можно отнести зевгму:

хватил вина и горя лишку; и уже упоминавшееся: *хоронюсь трамвайной сети* (вместо "сторонюсь") и: *золото и грязь изъя́звили проказу.*

В "Ленине" семантически сдвинутых существительных, прилагательных и глаголов примерно поровну, в темпераментном "Облаке" глаголов немного больше, чем в "Ленине" — тенденция, уже отмечавшаяся. Всего мы насчитали по 11 малых семантических сдвигов в каждой поэме, т.е. около 2,5 раз на 100 строк.

5б. **Метафоры.** Это основное средство всей поэтики Маяковского, сразу замеченное критикой. В "Облаке" мы насчитали 159 метафор (35 на 100 строк, т.е. по 1 на 3 строки); в "Ленине" — 125 метафор (28 на 100 строк, т.е. по 1 на 4 строки): виден некоторый спад метафоричности, но не очень большой.

Ничем иным, как раскрытой, двучленной метафорой являются также сравнения. В "Облаке" мы насчитали 52 сравнения (12 на 100 строк), в "Ленине" — 31 сравнение (6 на 100 строк); здесь спад гораздо заметнее — вдвое. Этот спад прокомментирован самим Маяковским в "Как делать стихи": "Один из примитивных способов делания образа — это сравнение. Первые мои вещи, например, "Облако в штанах", были целиком построены на сравнениях — все "как, как и как". Не эта ли примитивность заставляет поздних ценителей считать "Облако" моим "кульминационным" стихом? В позднейших вещах... конечно, эта примитивность выведена" (XII, 108).

Если взять метафоры и сравнения вместе — как формы единого тропа переосмысления через сходство — то в "Облаке" их будет 211 (50 на 100 строк, т.е. по 1 на 2 строки), а в "Ленине" 156 (35 на 100 строк, т.е. по 1 на 3 строки). Сосредоточенность Маяковского на его главном художественном приеме ослабевает, "примитивность выведена", стиль становится разнообразнее.

Соотношение метафор-существительных, метафор-прилагательных и метафор-глаголов в "Облаке" — 4:2:4, в "Ленине" — 6:1:3. Мы видим знакомую картину: существительных становится больше, стиль делается статичнее, крик застывает в плакат.

Функция метафор в идиостиле Маяковского очевидна: они работают на образ мира, делают его нагляднее, вещественнее и ощутимее. Все они конкретны, все стремятся приблизить образ к читателю.

Особенно это видно там, где Маяковский намеренно оживляет стершуюся метафору. Таковы его знаменитые картины в "Облаке": пляшущие нервы (из разговорного "расходились нервы") и пожар сердца (из разговорного "сердце горит"). Другие примеры из "Облака": *люди нюхают — запахло жареным* (от фразеологизма со значением "можно иметь выгоду"); *на размягченном мозгу, как на кушетке* (от медицинского термина);

в душе ни одного седого волоса ("молодая душа"); *кто-то из меня вырывается упрямо* ("я выхожу из себя"); *глаза наслезненные бочками выкачу* ("выкатить глаза"); *полночь, с ножом мечась, догнала, зарезала* ("без ножа зарезать"); *крик торчком стоял из глотки* ("застрял в горле"); *душу вытащу, растопчу, чтоб большая* ("раскрыть душу"); *попробованный всеми, пресный* (пресный = "привычный, скучный"); *раздобревшие глаза* ("добрые глаза" и "толстое лицо").

В "Ленине" такие материализации метафор исчезают почти совершенно: можно указать лишь слова негра о "черных днях": *чтоб чернее были, чем я во сне.* Вместо этого остается лишь освежение фразеологизмов, по существу не меняющее образа: *за него дрожу, как за зеницу глаза; любим свою толочь воду в своей ступке; далеко давным, годов за двести; мы уже не тише вод, травинок ниже; станет Гоголем, а ты венком его величь; золотого, до быка доросшего тельца.* Это тоже черта нарастающей сдержанности в использовании метафор.

Классификация и систематизация разновидностей метафор, как известно, очень трудна. Для общей поэтики важнее всего была бы классификация семантическая по tertia comparationum, с приложением тезаурусов образов сравниваемых и образов, привлекаемых для сравнений. Но это — не столько уровень языка, сколько уровень образов и мотивов. Для лингвистической поэтики предпочтительны другие подходы.

Мы взяли за основу классификацию, предложенную Ю.И.Левиным, с уточнениями, внесенными В.П.Полухиной (Левин 1965, 1969; Полухина 1986). Эта классификация разделяет метафоры на 4 категории по степени выраженности сходства между субстратным и метафорическим образом. Различаются: 1) метафоры отождествления: субстратный образ равноправен с метафорическим: *люди — лодки; язык — парламент; дело — корректура выкладкам ума*; 2) метафоры сравнения: субстратный образ вспомогателен при метафорическом: *призрак коммунизма; сосульки слез; заступник солнцелицый; облачный кисель*; 3) метафоры замещения: субстратный образ опущен и лишь подразумевается при метафорическом: *голос первого паровика* (подразумевается: "гудок"); *трико феодальное ему* (капитализму) *тесно* (подразумевается: "общественные отношения"); *рукой дописывая восковой* (подразумевается: "бледной"); *плыть в революцию дальше* (подразумевается: "делать революцию"); 4) метафоры приписывания: метафорический образ опущен и лишь подразумевается при субстратном — выступают только отдельные его черты, приписываемые субстратному образу: *время родило брата Карла* (подразумевается: "как какое-то живое существо"); *голосует сердце* (подразумевается: "как при принятии решения"); *глазки, потертые в таске* (подразумевается: "как кто-то или что-то затасканное, усталое, изношенное, обессиленное"). Границу между этими категориями не всегда легко провести — особенно между "замещением"

и "приписыванием". Легко видеть, что только существительные могут быть метафорами любого рода, прилагательные же и глаголы обычно бывают метафорами замещения и приписывания.

Соотношение метафор отождествления, сравнения, замещения и приписывания (округленно) для 159 метафор "Облака" будет 5:10:30:55; для 115 метафор "Ленина" — 10:20:45:25. Разница очевидна: в "Облаке" вдвое повышен процент самых сложных и зыбких метафор — приписываний; в "Ленине" вдвое повышен процент самых простых и недвусмысленных метафор — отождествлений и сравнений. Для "Облака" характерны такие "приписывания" образу невозможных свойств и действий: *в душе ни одного седого волоса; маленькие грязные любята; эй, вы! небо! снимите шляпу; город дорогу мраком запер; раздобревшие глаза, отяжелевший глаз; секунда бенгальская, громкая; темно* (и понуро) *возьму сердце; канделябры хохочут и ржут; дождь обрыдал тротуары; застрявшие поперек горла такси и пролетки; улица выхаркнула давку на площадь; в глаза натыканы булавки шляп.* Для "Ленина" характерны такие прямые "отождествления", как: *люди — лодки; этика, эстетика и прочая чепуха — просто его* (капитализма) *женская прислуга; каждое село — могила братская; капитализм в молодые года был ничего, деловой парнишка;* такие разъясненные "сравнения", как: *бороду зеленую водорослей; потоки явлений; крови топи; вспышки восстаний; молнии ильичевых книжек; седин портретных рама; задолицая полиция; заступник солнцелицый.* Разница между парадоксальными метафорами "Облака" и сдержанными, упрощенными метафорами "Ленина" ощутима даже невооруженным слухом. Это еще один аспект эволюции идиостиля Маяковского от сложности к простоте.

Можно посмотреть и детальнее. Самый распространенный вид метафор-приписываний — это олицетворения, приписывание неодушевленному объекту признаков одушевленного объекта: простейший способ "оживить" (в прямом и переносном смысле) образ мира. В "Облаке" олицетворения составляют около трети всех метафор-приписываний (31 и 84), в "Ленине" — половину (16 из 32). Это объясняется тем, что "Облаке" большая часть таких метафор относится к "я", не нуждающемуся в одушевлении (*душу вытащу, растопчу; плавлю лбом стекло; душа от осмотров укутана; ночь глазами не проломаем;* и лишь реже: *хохочут и ржут канделябры; дождь обрыдал тротуары; вселенная спит*),— в "Ленине" же большая часть таких метафор относится к персонифицированным образам капитал(изм)а и пролетариата (*капитал, его величество; капитализм был ничего, деловой парнишка; наконец и он перерос себя; пролетариат взрослел и вырос из ребят;* ср. также: *время, ленинские лозунги развихрь; время часы капи-*

тала крало). Таким образом, даже зыбкие метафоры приписывания в "Ленине" приобретают плакатную четкость.

Не все метафоры Маяковского резко оригинальны. Малую часть их составляют метафоры традиционные. В "Облаке" это: *горящий гимн; сердце горящее; петь не могу; поэт сонеты поет; железный Бисмарк; глазами в сердце въелась Богоматерь* (на Богоматерь перенесен расхожий фразеологизм "есть глазами начальство"). В "Ленине": *победим, но мы пойдем путем другим* (цитата); *шагом человеческим, рабочими руками, собственною головой прошел он этот путь* ("прошел руками и головой" — десемантизация на грани комизма); *первый шажок революционной тропкой; разве путь миллионам филантропов тропы; лег у истории на пути; плыть в революцию дальше;* может быть, также: *Маркс пролетариат поставил у руля.* Мы видим: в двух поэмах таких метафор поровну, но в "Ленине" они гораздо однообразнее — все вокруг образа "пути" (сквозного образа поэмы).

Некоторые метафоры соединяются в пары. По большей части это простые параллелизмы — они встречаются в обеих поэмах: *на ресницах сосулек слезы из глаз водосточных труб; слезы снега с флажьих покрасневших век.* Но дважды эти пары метафор сходятся в один сложный образ — и оба раза в раннем "Облаке": *небо опять иудит пригоршнью обрызганных предательством звезд* ("предает, как Иуда, за пригоршню звезд-монет, обрызганных кровью предательства"); *обрызганный громом городского прибоя* ("в шуме города, как в брызгах прибоя" — здесь в метафору входят элементы метонимии). В "Ленине" такие сложные образы исчезают.

Другие случаи вторжения метонимии в метафору: *хочется звон свой спрятать в мягкое* ("хочется смягчить напряженность нервов, натянутых до звона"); *кровью сердца дорогу радую: липнет цветами...* ("покрываю, как цветами, доставляющими радость"). Это не так уж много: у старых романтиков такие сомнительные тропы чаще. Интересно выражение: *не прожить себя* (метонимия) *длинней* (метафора: вместо "дольше своего срока"): временное измерение подменяется пространственным, мир Маяковского предпочитает постигаться зрением, а не мыслью. Вторжение сравнения в метафору: *закат, красный, как марсельеза; ночь, черная, как Азеф* (если бы не сравнения, переосмысляющие "красный" в "революционный", а "черный" в "злодейский", то перед нами не было бы метафоры). Вторжение перифразы в метафору: *стоящий от него поодаль* ("посторонний"); *слово за словом из памяти таская* ("вспоминая"). Метафоры в зевгме с неметафорическим значением слова: *виной обливаю душу и скатерть; и пока растоптан я и выкрик мой...* Эллипс в метафоре: *землю всю охватывая разом, видел...* (может быть, "охватывая мыслью"?). В метафоре: *улиц забитый булыжником труп* — возникает образ тела преступника, по древнему обычаю забросанного камнями; но Маяков-

ский мало интересовался древними обычаями, поэтому нет уверенности, что это не случайность. Неясной для нас остается метафора "(я с сердцем ни разу до мая не дожили, а) *в прожитой жизни лишь сотый апрель есть*": значит ли это "(полного расцвета в жизни не было ни одного, а) было много неполных"?

Что касается **сравнений**, то бросается одна особенность: в богатом сравнениями "Облаке" почти нет сравнений, выраженных сравнительной степенью (*меньше, чем у нищего копеек, у вас изумрудов безумий*): только 3 из 52; а в бедном сравнениями "Ленине" их почти половина, 13 из 31 (*он к врагу вставал железа тверже; пеньте пену, бумаги белей*, и т.п.). Мир "Облака" необычен, субъективен, творится на глазах у читателя, и сравнения призваны показать само наличие таких-то его качеств; мир "Ленина" объективен, знаком читателю по жизненному опыту, и сравнения лишь усиливают и ослабляют уже наличные его качества.

В остальном, конечно, обильные сравнения "Облака" гораздо разнообразнее: в них есть даже такой букет, как: (кто-то вытянул руки) *будто по-женски, и нежный как будто, и будто бы пушки лафет*. Вторжение метафор в сравнения в двух поэмах одинаково часто, но в "Облаке" они резче: *резкая, как "нате!"; женщины, истрепанные, как пословица; ночь, черная, как Азеф* (ср. с этим: *вождь хлеба проще, рельс прямей*; и — с паронимией: *назревали, зрели дни, как дыни*). Сокращенные сравнения, выраженные творительным падежом, в двух поэмах часты одинаково: *сердце — холодной железкою; ликерною рюмкой вытягивалось лицо Северянина; раем разделали селеньице; пирогом победа на столе*. Развернутые сравнения, где сравнивающая часть выделена в самостоятельное предложение, наоборот, имеются лишь в "Облаке" (6 раз: *Погибла Помпея, когда раздразнили Везувий; Это труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий*, и т.п.). Любопытно, что сравнений антитетических у Маяковского почти нет — только: *не мужчина, а — облако в штанах*, и: *поведет полями битв, а не бумаг*. На образном уровне антитеза у Маяковского царствует безраздельно, но на стилистическом уровне выражена очень скромно.

5в. Метонимии. Этот троп обычно противопоставляется метафоре, и тенденции его развития у Маяковского противоположны. В "Облаке" мы насчитали 36 метонимий и синекдох (8 на 100 строк), в "Ленине" 84 метонимии и синекдохи (18,5 на 100 строк), т.е. в два с лишним раза чаще. Метафоры от "Облака" к "Ленину" убывают, метонимии — нарастают. Может быть, можно сказать: это — та же разница между художественным миром субъективным, творимым, структурно организуемым по сквозному принципу внутреннего сходства, и художественным миром объективным, устоявшимся, с закрепившимися приметами внешней смежности.

На это, как кажется, указывает и распределение внимания Маяковского к метонимиям разного вида.

Классификация метонимий, в отличие от метафор, существует издавна, но очень несистематична ("вместилище и вместимое", "материал и изделие", "автор и произведение", "означающее и знак" и т.п.). Очень приблизительно можно свести эти рубрики к четырем самым общим: 1) "абстрактное — конкретное", *скольким вдруг из-за декретов Нерчинск кандалами раззвенится в кресле?* (вместо "из-за государственной власти — каторга") — реже "конкретное — абстрактное", *под витринами, живот подведя, плелась безработица* (вместо "безработные"); 2) "внутреннее — внешнее", *чтобы шествия и мавзолеи не залили б приторным елеем ленинскую простоту* (вместо "чтобы формальный культ не заслонил бы внешним благообразием..."), реже "внешнее — внутреннее", *и вывесил слово: расчет* (вместо "вывеску со словом"); 3) "причина — следствие", *в снегах России, в бреду Патагонии* (вместо "в жаре, доводящей до бреда"), реже "следствие — причина", *не каждый удар сотрешь со щеки* (вместо "след удара"); 4) "свойство — носитель", *мне — бильярд, отращиваю глаз* (вместо "зрение"), реже "носитель — свойство", *небесам в распахнутую синь* (вместо "в синие небеса"). Конечно, и здесь точное разграничение трудно: сплошь и рядом "абстрактное" является и "внутренним", и "причиной" для метонимического образа, но на сомнительных случаях здесь нет возможности останавливаться.

В "Облаке" пропорции этих четырех категорий (А-К, В-В, П-С, С-Н) приблизительно равны, по 25% (6—7 случаев). В "Ленине" они характерным образом сдвигаются: 15:45:25:15%. На первый план выступает рубрика "внутреннее — внешнее", причем преимущественно в самом наглядном своем варианте "предмет — признак" (около 40% от всех В-В): *чтоб шествия и мавзолеи...* (вместо "формальный культ"); *триумфаторской коляской мнущая тебя* (вместо "в триумфе"); *в трауре вот этой безграничной смерти* (вместо "среди скорби о..."); *рукой, отяжелевшей от колец, тянется туша капитала...* (вместо "рукой богача"); *он* (капитализм) *враз и царства и графства сжевал с коронами их и с орлами* ("короны..." как признак "царств и графств", а они — как признак феодальных порядков); и, пожалуй, ярче всего: *коротка и до последних мгновений нам известна жизнь Ульянова, но долгую жизнь товарища Ленина надо писать и описывать заново* (где имя "Ульянов" — знак человека, а имя "Ленин" — знак его дела). Называть сложный и отвлеченный предмет по конкретному и наглядному признаку — в этом для Маяковского суть метонимии. Трудно отделаться от представления, что в этом сказывается опыт плакатной графики РОСТА, где и капитализм и пролетариат должны были изображаться зримыми и сразу узнаваемыми фигурами.

Такая установка на конкретность в метонимии — не самоподразумевающаяся черта. Мы видели, что наряду с подменой "абстрактное — конкретное" в этом тропе возможна и подмена "конкретное — абстрактное" и аналогичные ей. У Маяковского соотношение конкретизирующих и абстрагирующих метонимий в "Облаке" — 6:4, в "Ленине" — 8:2, т.е. опять-таки тенденция к конкретизации нарастает. В "Облаке" достаточно заметны были такие метонимии, как: *в ночную жуть; губ неисцветшую прелесть; бровей загиб* (вместо "изогнутые брови"); *судорогой пальцев* (вместо "судорожными пальцами"); *в раздетом бесстыдстве, в боящейся дрожи ли; бредит малярия* (вместо "малярийный больной"). В "Ленине" такие характерные приметы традиционного модернистского стиля исчезают.

Остальные рубрики метонимий менее интересны. Можно отметить некоторые настойчиво возвращающиеся образы: в "Облаке": *улица* вместо "городской плебс" (трижды: *улица корчится безъязыкая, улица присела и заорала, поэты бросились от улицы*: это тип "вместилище вместо вмещаемого", ср. в "Ленине": *этажи уже заежились, дрожа, клич подвалов подымается по этажам; кто из вас, из сел, из штолен не шагнет вперед)*; в "Ленине": *глаз* вместо "зрение" (четырежды: *отращиваю глаз, глазом упирается в свое корыто, не вздымая глаз свой, куда глаза ни кинь*; ср. в "Облаке": *где глаз людей обрывается куцый*). Один раз в метонимию вторгается редкая фигура гендиадис, раздвоение: *поклонениям и толпам поперек* (вместо "поклоняющимся толпам"); один раз мы видим противоположный этому прием, соединение: *оазисы пальмовых нег* (вместо "где пальмы и нега").

Особо следует отметить такой употребительный прием, как перенос прилагательного (причастия, наречия) с определения в родительном падеже на определяемое: *пытливой сединой волхвов* (вместо "сединой пытливых волхвов"); *в испуганной тряске* (вместо "в тряске от испуга"); *Тьерами растерзанные тени коммунаров* (вместо "тени растерзанных коммунаров"); *голос похабно ухает* (вместо "похабными словами"); *водорослей бороду зеленую; сухие цифр столбцы; звонкую силу поэта; чернорабочий подвиг; железный и луженый голос первого паровика; барышни их* (булавки) *вкалывают из кокетливых причуд* (вместо "кокетливые барышни"). Эти два определения как сосредоточиваются на одном определяемом, делая картину мира ощутимее и выпуклее. Любопытно, что сам Маяковский, комментируя пример "несут стихов заупокойный лом" вместо "стихов заупокойных лом" (XII, 109), называл этот прием не метонимизированием, а "метафоризированием".

Синекдоха у Маяковского по функциям очень близка к метонимии. Синекдоха типа "род — вид" (*распял себя на кресте* вместо "страдаю за всех") трудно отличима от метонимии типа "абстрактное — конкретное" (*ночь придет, перекусит и съест* вместо "погубит"). Синекдоха типа "целое —

часть", гораздо более частая (*на — ладони обе!* вместо "обе руки"; *в четыреэтажных зобах* вместо "в толстых лицах"; *взвивая трубы за небо* вместо "строя заводы") трудно отличима от метонимии типа "предмет — признак" (*батистовая чиновница ангельской лиги* вместо "одетая в батист"). Синекдоха типа "многие — один" в "Облаке" отсутствует, а в "Ленине" появляется сразу довольно часто (*рабочего повел колоннами стройнее цифр; двум буржуям тесно* (вместо "буржуазным государствам") — это тоже черта плакатной поэтики. Такой вид синекдохи, как антономасия, мелькает в "Облаке" трижды (*вы Джиоконда; крикогубый Заратустра; Круппы и Круппики*), а в "Ленине" дважды (*под витринами всех Елисеевых; время нового зовет Стеньку Разина*). Такую готовность пользоваться собственными именами, ставшими нарицательными, Маяковский выказывает и вне тропов: *любовница, которую вылюбил Ротшильд; гримасой железного Бисмарка; Наполеона поведу, как мопса; солнце опляшет Иродиадою землю; ночь, черная как Азеф, пирует Мамаем,* (Иродиада названа вместо Саломеи, Мамай — вместо татар на Калке). Для Маяковского это как бы готовые знаки. В "Облаке" их больше, в "Ленине" почти нет — потому что "Облако" предназначалось для искушенных предреволюционных эстетов, а "Ленин" для новой широкой читательской публики.

5г. **Отступление.** Роман Якобсон в статье 1935 г. "Заметки о прозе поэта Пастернака (Якобсон 1987, 324—338) начертил блестящее противопоставление Маяковского — поэта метафорического и Пастернака — поэта метонимического. "В стихах Маяковского метафора... становится не только самым характерным из поэтических тропов — ее функция содержательна: именно она определяет разработку и развитие лирической темы... Но не метафоры, несмотря на их богатство и изощренность, определяют поэтическую тему у Пастернака, не они служат путеводной нитью. Система метонимий, а не метафор — вот что придает его творчеству "лица необщее выраженье". Его лиризм, в прозе или в поэзии, пронизан метонимическим принципом, в центре которого — ассоциация по смежности" (Якобсон 1987, с. 328—329). Для Якобсона это противопоставление имело широчайший смысл: сходство и смежность противополагались и как поэзия и проза, и как романтизм и реализм, и как селекция и комбинация, и как различные типы афазии (Якобсон 1990). Но, кажется, никто не пробовал проверить, насколько подтверждается это противопоставление непосредственно на уровне стилистики: насколько насыщены метафорами и метонимиями произведения того и другого поэта.

Мы взяли для сравнительного подсчета первые 400 строк сборника Пастернака "Сестра моя — жизнь" (кончая стихом "Из катакомб, безысходных вчера"). В них мы насчитали 132 метафоры и 57 метонимий. Строки в лирике Пастернака короче, чем в поэмах Маяковского, поэтому лучше делать отсчет не

от числа строк, а от числа слов. В "Облаке в штанах" — 1689 фонетических слов, в разобранной части "Ленина" — 1718, в разобранной части "Сестры моей — жизни" — 1221 слово. Это значит: в "Облаке" один троп (считая метафоры и метонимии вместе взятые) приходится на 9 слов, в "Ленине" — на 8 слов, в "Сестре моей — жизни" — на 6,5 слов. Бросается в глаза, во-первых, необычайная густота тропов у обоих поэтов. Во-вторых — то, что сдержанный "Ленин" хоть немного, но больше насыщен тропами, чем неистовая первая поэма: тропы стали традиционнее, малозаметнее, но по-прежнему держат поэтическую ткань. В-третьих — что Пастернак ощутимо больше насыщен тропами, чем Маяковский — на одну пятую или даже четвертую часть. Как кажется, это совпадает с интуитивным читательским впечатлением: Пастернак — более "трудный" поэт, чем Маяковский: потому что чаще пользуется переосмыслениями слов.

Соотношение 159 метафор и 36 метонимий в "Облаке", 125 метафор и 84 метонимий в "Ленине", 132 метафор и 57 метонимий у Пастернака таково: для "Облака" — 8:2, для "Ленина" — 6:4, для Пастернака — 7:3. Иными словами, нельзя говорить, будто у Пастернака метонимии преобладают над метафорами: у обоих поэтов метонимий значительно меньше, чем метафор,— это, по-видимому, общая тенденция русского языка. Мало того, нельзя говорить, будто Пастернак "более метонимичен", чем Маяковский: он "метонимичнее", чем "Облако у штанах", но уступает в "метонимичности" "Ленину". Утверждение Якобсона на собственно языковом, стилистическом уровне не подтверждается. Если Пастернак — "поэт метонимии", то в каком-то ином, расширительном смысле.

Из 132 метафор Пастернака — 6 отождествлений ("сестра моя — жизнь"), 2 сравнения ("как стон со ста гитар" вместо "как струнный звук"), 67 замещений ("миллионом синих слез" вместо "капель"; "очки по траве растерял палисадник" вместо "светлые пятна"; "жизнь в вермут окунал" вместо "упивался ею"), 57 приписываний ("там книгу читает тень", "солнце, садясь, соболезнует мне", "одна из южных мазанок была других южней"). Это дает пропорцию 5:1:50:44. Сравним ее с пропорциями "Облака" (5:10:30:55) и "Ленина" (10:20:45:25) — разница разительная. Пастернак почти полностью сосредоточивается на самых сложных и зыбких формах метафор — на замещениях и приписываниях; только в 6% случаев он снисходит до того, чтобы подсказать читателю субстратный образ своей метафоры. Отсюда "загадочность" его текстов, над которой немало шутили критики.

Можно отметить еще одну причину причудливости образов у Пастернака. Не менее 14 его метафор (10,5%) имеют в виду не объективно присущее субстратному предмету сходство с метафорическим образом, а лишь иллюзорное, вызванное особенностями точки зрения субъекта. "Разбег тех рощ ракитовых",

"бились об землю скирды и тополя", "вокзал, Москва плясали по насыпи", "рушится степь от ступенек" — все это только потому, что зритель находится в движущемся поезде. "Сад тормошится в трюмо", "вбегает ветка в трюмо", "к качелям бежит трюмо", "сад бежит на качели" — только потому, что зритель смотрит не на сад, а на отражение сада в зеркале. "Бросается к груди плетень в ночной красавице" — точка зрения идущего человека. "В душе взошел, зашел большой, как солнце, Балашов" — при приезде и отъезде (о которых прямо в стихотворении не сказано). Образ выводится не из состояния объекта, а из состояния субъекта, смежного с объектом: при желании в этом можно почувствовать метонимию. 10,5% таких образов — это немного, но у Маяковского, например, таких нет ни одного; это важно для контраста.

Метонимии у Пастернака тоже имеют важную содержательную особенность. Пропорции типов А-К, В-В, П-С, С-Н у Пастернака — 15:45:35:5; это почти то же, что и в "Ленине" Маяковского, только доля и без того малоупотребительного С-Н еще понижена. Соотношение метонимий конкретизирующих и абстрагирующих — 8:2, тоже как в Ленине. Но кроме этих четырех типов в "Сестре моей — жизни" присутствует еще группа метонимий, у Маяковского отсутствующая и классификации не поддающаяся. В них связь между субстратным и метонимическим образом сводится к простой одновременности — мимолетной смежности во времени. Таковы тропы: *лодка колотится в сонной груди* (вместо "сердце у едущего в лодке"); *сквозь дождик сеялся хорал* (вместо "шел дождь и пелся хорал"); *гудели кобзами колодцы, скрипели скирды и тополя* (оттого что гудел и скрипел проносящийся мимо них поезд); *сад моей тоскою выняньчен, розы в каплях — как полное слез горло* (оттого что они воспринимаются сквозь душевное напряжение, мучительное или радостное); *к зорям тигров* (над странами, где живут тигры); *снятся Гангу* (далеки от Ганга, потому и снятся: очень натянутое отношение П-С). Легко заметить, что и здесь, как в вышеописанных метафорах, в отношение смежности включается субъект: он соприкасается с миром через точку зрения (в лодке, в поезде) или настроение (тоска, радость). Поэтому у Пастернака метафоры и метонимии легче переплетаются, чем у Маяковского: вряд ли читающий улавливает, что внутри одной фразы слова: *и чуб касался чудной челки* — это метонимия, а: *и губы — фьялок* — это метафора). Чистая смежность во времени, свободная от каких-либо логических связей,— это и делает метонимичность такого рода особенно ощутимой. У Пастернака эти 8 случаев составляют лишь 14% от общего количества метонимий и синекдох: это немного, но у Маяковского таких нет совсем, и у других поэтов они тоже не отмечались. Видимо, это и побудило Р.Якобсона преувеличить "метонимичность" поэтики Пастернака.

В действительности же противопоставлять "метафорического" Маяковского и "метонимического" Пастернака можно, по-видимому, только на уровне общей поэтики — "разработки и развития лирической темы". На уровне же стилистики, т.е. поэтического языка в собственном смысле слова вернее говорить об объективном, извне смотрящем на предмет стиле Маяковского и о субъективном, психологизированном стиле Пастернака.

5д. **Другие тропы.** Здесь у Маяковского мы находим только гиперболу и эмфазу — экстенсификацию и интенсификацию смысла слова. Ирония (перенос слова по противоположности: "Откуда, умная, идешь ты, голова?" — об осле), как кажется, полностью отсутствует у Маяковского: она противоречит его установке на прямоту общения с адресатом. Перифраза отсутствует почти полностью: она противоречит его установке на краткость и сжатость языка. Можно отметить лишь один случай в "Облаке": *невероятно себя нарядив* (вместо "нарядившись") — с явной установкой на вещественность образа мира: сам говорящий предстает как предмет.

Гипербол в "Облаке в штанах" мы насчитали 19, в "Ленине" — 10; опять знакомая нам тенденция к экономии художественных средств. По 4 и по 2 гиперболы на 100 строк — это немного для поэтики, общепризнанной чертой которой считается гиперболизм. Видимо, впечатление гиперболизма достигается не отдельными образами, а масштабом их подбора: *миров приводные ремни; тысячу раз опляшет солнце землю; нынче нами шар земной заверчен; землю всю охватывая разом; вся земля поляжет женщиной; раскрою отсюда до Аляски.* Как обычно, в "Облаке" гиперболические образы резче и непривычнее, в "Ленине" мягче и традиционнее. В "Облаке" читаем: *жир продырявят, высунут глазки* (вместо "посмотрят заплывшими глазами"); *поэты, размокшие в плаче и всхлипе; лопались люди, проевшись насквозь.* В "Ленине": *музыка, могущая мертвых сражаться поднять; жизнь свою за одно б его дыханье отдал; тысячи раз одно и то же.* С помощью числительных образовано от четверти до трети всех гипербол: *миллион миллионов любят; взять тысячу тысяч Бастилий; тысячным из шлиссербуржцев; на сто верст у единственного горца.* С помощью сравнительной степени — только три гиперболы в "Облаке" и одна в "Ленине": *гвоздь кошмарней, чем фантазия у Гете; чище венецианского лазорья; труднее, чем взять тысячу тысяч Бастилий; пустыни, огня раскаленней.*

Эмфаза во всем материале появляется лишь четырежды, и все вокруг одного и того же образа — "человек": *настоящий, мудрый, человечий ленинский лоб; мы хороним самого земного; шагом человеческим, рабочими руками; весь из мяса, человек — весь.* Для картины мира Маяковского это небезразлично.

6. Нестандартное фразосочетание. Это — прямое продолжение нестандартных словосочетаний: та же тенденция к дефор-

мации традиционного языка в угоду краткости и сжатости. "Растрепанная жизнь вырастающих городов... требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов" (I, 301). То, что внутри фразы оборачивалось эллипсом, на стыках фраз оборачивается дробностью.

В "Облаке в штанах" случаев подчеркнутой синтаксической **дробности** можно насчитать не меньше 11, в "Ленине" — не меньше 24: соответственно 2 и 5 раз на 100 строк. Количественный перевес на стороне "Ленина", но качественная яркость — на стороне "Облака". Для "Облака" характерны нанизывания коротких неполных предложений: *Нагнали каких-то. Блестящие! В касках!; Грудь испешеходили. Чахотки площе; Уже сумасшествие. Ничего не будет; Открой! Больно! Видишь — натыканы...* В "Ленине" такой случай — только один, на ударном месте: в самом зачине поэмы: *Люди — лодки. Хотя и на суше.* По ритму к этому приближается нанизывание коротких бессоюзных однородных членов внутри предложения: в "Облаке" — трижды: *Джек Лондон, деньги, любовь, страсть; Петрограда, Москвы, Одессы, Киева; вылез, встал, пошел*; в "Ленине" — единожды, в неровном параллелизме: *мы родим, пошлем, придет когда-нибудь человек — борец, каратель, мститель!.* Вместо этого в "Ленине" изобилуют пропуски союзов на стыках частей сложного предложения: в "Облаке" единственный раз: *догнала, зарезала — вон его!*; в "Ленине" не менее 10 раз: *время — начинаю про Ленина рассказ; скажем, мне — бильярд: отращиваю глаз; дворец возвел — не увидишь такого; будет: с этих нар рабочий сын; я видел горы — на них и куст не рос;* и т.п. Чувствуется, что дробность такого рода — не через точку, а через двоеточие или тире — ощущается привычнее и смягченнее.

Такая дробность, загнанная внутрь сложного предложения, часто подчеркивается **анаколуфом**. Опять-таки, в "Облаке" только один бесспорный анаколуф, но очень резкий: *чтоб стали дети, должные подрасти, мальчики — отцы, девочки — забеременели* (вместо "чтобы из детей мальчики стали отцами, а девочки забеременели"). В "Ленине" четыре анаколуфа, но сглаженные: *и краске и песне душа глуха, как корове цветы среди луга* (если вместо запятой поставить тире, получится обычный в "Ленине" пропуск союза в сложном предложении); *даже мы в кремлевских креслах если,— скольким вдруг Нерчинск кандалами раззвенится в кресле?; слышите — железный и луженый, прорезая древние века, голос первого паровика?; жерновами дум последнее меля и рукой дописывая восковой, знаю: Марксу виделось видение Кремля* (ср. с этими двумя последними деепричастными оборотами: *не сатрапья твердость, мнущая тебя, подергивая вожжи*). Близок к анаколуфу необычный стык времен и наклонений: *и пока растоптан я и выкрик мой, я бросал бы в небо богохульства.*

Когда такая дробность бывает загнана еще глубже, внутрь простого предложения, то она обычно выражается оборотом-приложением: не "нервы бешено скачут", а: *нервы скачут, бешеные*; не "отчего же, стоя от него поодаль", а: *отчего ж, стоящий от него поодаль, я...* В "Облаке" таких приложений 14, в "Ленине" — 5, т.е. по 3 и по 1 на 100 стихов: видимо, для Маяковского это одно из тех сильных средств, какие он в "Ленине" начинает экономить. В "Облаке" такие приложения возникали на самых запоминающихся местах: *изъиздеваюсь, нахальный и едкий; иду, красивый, двадцатидвухлетний;* ср. *птица поет, голодна и звонка.* Это пристрастие к приложениям доходит до анаколуфа в фразе: *хорошо, когда брошенный в зубы эшафоту, крикнуть: "пейте какао Ван-Гутена!"* (вместо "хорошо, когда тебя бросили..." или "хорошо, будучи брошенным...").

7. **Метрика и фоника.** Вопросов стихосложения мы, как сказано, подробно не касаемся. Общая картина здесь более или менее ясна из уже существующих обследований (Гаспаров 1974, 1984).

Ритмика Маяковского от "Облака" к "Ленину" упрощается, но ритмическая композиция усложняется. "Облако" написано сплошным акцентным стихом (на 55% 4-ударным, на 30% 3-ударным, остальные строки немногочисленны и ощущаются как сверхкороткие и сверхдлинные) — "Ленин" написан чередующимися кусками дольника, обычно 4- и 4—3-иктного (пример: *Бился об Ленина темный класс, Тек от него в просветленьи, И,обданный силой и мыслями масс, С классом рос Ленин*), и вольного хорея, обычно 5—6-стопного (пример: *Ленинизм идет все далее и более Вширь учениками Ильичевой выверки. Кровью вписан героизм подполья В пыль и в слякоть бесконечной Володимирки*); на этом фоне перебоями выделяются короткие куски более коротких строк (пример: У *нас семь дней, У нас часов — двенадцать...*). Длина строк преобладающих размеров дольника и хорея (как по числу слов, так и по числу слогов) примерно одинакова, дробление их на графические "ступеньки" тоже одинаково (преимущественно 1+2, 2+2, 1+1+2 слова, обычно в соответствии с расположением сильных и слабых синтаксических связей в строке,— подробнее см. Гаспаров 1981). Это создает объединяющий ритмический фон, на котором чередование дольника и хорея выступает как разнообразящий элемент. (О более тонких формах взаимодействия этих двух размеров см. Лотман 1985.)

По сравнению с этими средствами ритмика "Облака в штанах" однообразнее и монотоннее. Может быть, поэтому Маяковский в "Облаке" чуть чаще прибегает к такому разнообразящему приему, как анжамбман: когда стихораздел рассекает не самую слабую синтаксическую связь в строке, а более тесную. Примеры: *спрыгнул нерв. И вот / сначала забегал...; и уже / у нервов подкашиваются ноги; и не было ни одного, кото-*

рый / не кричал бы...; я — площадной / сутенер... В "Облаке" таких случаев шесть, в "Ленине" — три: *любим свою толочь / воду в своей ступке; рассинелась речками, словно / разгулялась тысяча розг; и берутся бунтовщики- / одиночки за бомбу.*

Рифма Маяковского от "Облака" к "Ленину" меняется значительно меньше. Главный показатель — соотношение точных и неточных рифм — в "Облаке" 55:45, в "Ленине" 47:53,— т.е. неточных, новаторских рифм становится больше половины, но не намного. Отчасти это за счет того, что сократилась доля мужских рифм и выросла доля дактилических рифм, в которых больше слогового простора для неточности: пропорции мужских, женских, дактилических (с гипердактилическими) и неравносложных рифм в "Облаке" — 35:43:12:10, в "Ленине" — 27:42:21:10, а соотношение точных и неточных среди дактилических в "Облаке" — 65:35, а в "Ленине" — 40:60. Что касается внутреннего строения неточных рифм, то самое заметное — это соотношение неточных усеченных и неточных замещенных среди господствующих, женских рифм: в "Облаке" рифм типа: *в Одессе-десяТЬ, просто-апостоЛ* (усеченных) почти столько же, сколько: *безуМий-ВезуВий, коФТу-эшафоТу* (20 из 18),— тогда как "Ленине" рифм: *пене-ЛениН, СталиН-стали* вдвое больше, чем: *выСясь-криЗис, краЛо-КаРЛа* (81 и 40). Это единообразие в неточностях характерно для всего зрелого творчества Маяковского. Еще одна черта усложнения рифмической системы: в "Ленине" Маяковский пользуется, хотя бы изредка (1,5%), рифмами диссонансными: *сжевАл-вОл, ржОю-буржУю, мЯчики-пулемЕтчики.* Это такое же средство оживить рифмовку большой поэмы, как короткострочные вставки были средством оживить ее ритмику.

Добавим к этому, что от "Облака" к "Ленину" вдвое учащается употребительность еще одного организующего фонического приема — аллитерации. Если считать аллитерацией повторение в двух смежных словах или начальных звуков, или неначальных пар звуков, или целых слогов, или, наконец, многократное повторение одного звука, то в "Облаке" таких случаев будет 14, а в "Ленине" — 28 (по 3 и по 6 раз на 100 строк): разница — вдвое. Любопытно, что две трети случаев "Облака" — это аллитерации на Г, иногда с добавлением Р: *грядет генерал Галифе; громом городского прибоя; гримируют городу Круппы...; главой голодных орд; в горящем гимне,* и т.п.; трудно не заподозрить здесь анаграмму или гипограмму ключевого слова "город". В "Ленине", наряду с: *город грабил, греб, грабастал,* аллитерации все же более разнообразны: *резкая тоска; целью в конце; этажи уже заежились, дрожа; кастаньеты костылей; дни, как дыни; цифр столбцы; с еще большей болью; хлыстиком выстегать; железом клацая и лацкая; могучая музыка. могущая мертвых сражаться поднять.* Легко заметить, что в "Облаке" чаще повторяются пары

звуков, а в "Ленине" — целые слоги (и то и другое — вдвое): Маяковский как бы привыкает оперировать более крупными фоническими единицами.

8. Фигуры обращения. Они по существу не относятся к области языка поэта: это фигуры мысли, а не слова. Но они важны для характеристики того, что Г.Винокур называл "ораторско-диалогическая композиция",— соотношения языка с адресатом речи: все остальные рассмотренные приемы не имели к этому отношения.

Здесь, конечно, особенно видна жанровая разница между "Облаком в штанах" — лирической поэмой, и "Лениным" — лироэпической поэмой. Выражений, определяющих отношения между автором и адресатом, в "Облаке" можно насчитать 48, в "Ленине" — 24 (по 10,5 и по 5,5 на 100 строк), разница — вдвое. Столь же ярко здесь видна идейная разница между "Облаком" — поэмой отчаянного бунта, и "Лениным" — поэмой победившей революции. В "Облаке" почти все эти выражения противопоставляют "я" и враждебное "вы": *вашу мысль буду дразнить; дразните? "меньше, чем у нищего копеек..."; вы думаете, это бредит малярия? вы думаете — это солнце нежненько треплет по щечке кафе?; а самое страшное видели — лицо мое?; видели, как собака бьющую руку лижет?; эй! господа! любители святотатств; эй, вы! небо! снимите шляпу!* Иногда это "вы" конкретизуется: появляются вереницы обращений к героине (*Помните? Вы говорили: Джек Лондон*), к маме (*Ваш сын прекрасно болен*), Северянину и другим (*Как вы смеет называться поэтом?*), Богоматери (*Видишь — опять голгофнику оплеванному предпочитают Варавву!*), Марии (все начало IV части), господину Богу (*Как вам не скушно...*). "Мы" появляется лишь в одной тираде (*мы, каторжане города-лепрозория*; ср. *нам, здоровенным, с шагом саженьим*); обращения к этим "мы" — такие же отчужденные, как к "вы" *(вы не смеете просить подачки; выньте, гулящие, руки из брюк; идите, голодненькие)*. Наоборот, в "Ленине" половина высказываний об адресате — объединяющее "мы", и лишь пятая часть — "вы": *мы говорим — эпоха, мы говорим — эра; нам известна жизнь Ульянова; для нас это слово — могучая музыка; мы уже не тише вод, травинок ниже; мы — не одиночки, мы — союз борьбы;* ср. "вы" с таким же объединяющим значением: *он, как вы и я, совсем такой же; кто из вас, из сел, из кожи вон, из штолен; слышите — железный и луженый голос первого паровика; слушайте могил чревовещание.* И совсем на грань безличности отодвигается "ты": *ты с боков на Россию взглянь; сядешь, чтобы солнца близ, и счищаешь водорослей бороду зеленую.* В обеих поэмах перед нами стилизация ораторской речи, в "Облаке" более насыщенная, в "Ленине" менее; но в первой поэме это речь перед врагами, во второй — перед единомышленниками.

Заключение. Таким образом, из всех рассмотренных выше выразительных средств языка Маяковского наиболее употребительными (в убывающей последовательности) являются:

1) Метафора: 35—28 раз на 100 строк (а вместе со сравнениями — 47—34 раза). Ее функция — делать образ мира стройнее, конкретнее, нагляднее, часто — одушевленнее.

2) Метонимия: 18,5—8 раз на 100 строк. Ее функция — делать образ мира стабильнее, вещественнее, выпуклее.

3) Неологизмы: 14—9,5 раз на 100 строк. Их функция — делать образ мира динамичнее, часто — гиперболичнее; подчеркивать недостаточность старого языка (словаря) и широту, богатство нового.

4) Нестандартная лексика, преимущественно сниженная: 12,5—10 раз на 100 строк. Ее функция — рисовать образ автора, бунтаря из низов, вызывающего — перед лицом господствующего уклада, панибратского — перед себе подобными.

5) Обращения и другие выражения, определяющие отношения между автором и адресатом: 10,5—5,5 раз на 100 строк. Их функция — рисовать образ адресата, подкрепляющий образ автора то контрастом (в "Облаке"), то подобием (в "Ленине").

6) Сжатость и дробность: эллипсы — 7 раз, различные формы дробности (включая приложения) — 5—6 раз на 100 строк. Их функция — подчеркивать недостаточность старого языка (синтаксиса) и быстроту, содержательность нового.

Все остальные языковые особенности встречаются у Маяковского реже 5 раз на 100 строк и могут считаться второстепенными (любопытно, что среди них — гипербола). Их основная функция — подчеркивать пластичность языка, всегда готового стать объектом новотворчества. Они составляют фон идиостиля Маяковского. На этом фоне языка и возникает, как мы видели, в первую очередь образ мира, во вторую очередь образ автора, в третью очередь образ адресата поэзии Маяковского.

Все эти особенности, за редкими исключениями, представлены гуще в "Облаке в штанах" и раза в полтора реже — в "Владимире Ильиче Ленине". От предреволюционного к пореволюционному творчеству Маяковского мир его становится из сложного проще, из субъективного объективнее, из динамичного стабильнее.

Все полученные количественные показатели, конечно, служат лишь первым подступом к характеристике структуры идиостиля Маяковского. Для большей полноты нужно было бы охватить обследованием не только эпос, но и лирику, не только ранние и зрелые, но и поздние годы Маяковского, и конечно, для сравнения — творчество его современников и классиков. Лишь малым фрагментом такого сравнения здесь предложено сопоставление поэтики метафор и метонимий у Маяковского и Пастернака.

www.ruslang.ru

Винокур 1943: Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. М.: Сов. писатель.

Гаспаров 1974: Гаспаров М.Л. Современный русский стих, М.: Наука.

Гаспаров 1981: Гаспаров М.Л. Ритм и синтаксис: происхождение "лесенки" Маяковского / Проблемы структурной лингвистики — 1979. М.: Наука.

Гаспаров 1991: Гаспаров М.Л. Фоника современной русской неточной рифмы / Поэтика и стилистика 1988—1990. М.: Наука.

Левин 1965: Левин Ю.И. Структура русской метафоры / Семиотика, II, Тарту, с. 293—299.

Левин 1969: Левин Ю.И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформация / Семиотика, IV, Тарту, с. 290—305.

Лотман 1985: Лотман М.Ю. Проблема вольных двусложных метров в поэзии В.Маяковского / УЗ ТГУ, вып. 683: Литература и публицистика: проблемы взаимодействия (Труды по русской и славянской филологии).

Маяковский 1955: Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. Т. I—XIII. М.: Худож. литература, 1955—1961.

Полухина 1986: Полухина В.П. Грамматика метафоры и художественный смысл / Поэтика Бродского. Под ред. Л.Лосева. Тенафлай: Эрмитаж, с. 63—96.

Якобсон 1987: Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс.

Якобсон 1990: Якобсон Р.О. Два аспекта языка и два типа афатических явлений / Теория метафоры. Сб. под ред. Н.Д.Арутюновой. М.: Прогресс, с. 110—132.

Humesky 1964: Humesky A. Majakovskij and his neologisms. N.Y.: Rausen.

Е.А.Некрасова. СЕРГЕЙ ЕСЕНИН

Идиостиль предполагает систему выразительных средств, каждое из которых подчинено общему эстетическому отбору, осуществляемому автором-творцом. "Этот отбор производит не вкус, не гений автора, а тайная побочная никогда в начале не известная, всегда с опозданием распознаваемая сила, видимостью безусловности сковывающая произвол автора, без чего он запутался бы в безмерной свободе своих возможностей" (Б.Пастернак, 1990, 26).

Наиболее заметное, фиксируемое многими, ограничение возможностей связано с устойчивой привязанностью С.Есенина к "малой родине". Путешествуя по Европе, Америке, Средней Азии и Северу России (Автобиография, 2, 182, 185), Есенин в лирике остался верен тематике и пейзажу средне-русской полосы. И эта верность, как правило, не нарушается при развитии любовной и исповедальной тематики (Даже в "Персидских мотивах" присутствует тоска "по рязанским раздольям").

Что заставляло его не изменять кровному родству, оставаясь "поэтом Золотой бревенчатой избы"? Каким образом он сумел ограничить полет художественной фантазии столь узкими рамками, создав при этом произведения общенациональной значимости? Назовем суть наших представлений, связанных с ответом на поставленные вопросы. Другими словами, представим в тезисной форме содержание предлагаемого очерка.

I. Чувство родного языка и связанное с ним образное видение позволяло сохранять искренность и исповедальность, т.е. уместность звучания есенинского слова, а литературный контекст придавал этому слову новые, свежие нюансы.

II. В системе художественных средств идиостиля существенное место отводится сквозным образам (Марченко 1972). Эти устойчивые образные клише возникли уже в начальный период и пронесли образное содержание через все творчество. Так создалась замкнутая система художественных средств, ориентированных на отражение реалий деревенского мира.

III. Одновременно со сквозными образами С.Есенин использует ряд композиционных приемов, разнообразящих тематическое содержание идиостиля.

IV. Стремление к сохранению устойчивых образных характеристик одновременно с разрушением ощущения монотонности восприятия реализуется и в структуре тропов, особенно в олицетворении.

V. Однотипные по образному содержанию олицетворения и мифологемы, включенные в сквозные образы, "объединяют"

земное и небесное пространство в единый сферический мир, сопоставимый с фольклорно-сказочным миром "Конька-Горбунка" Н.Ершова, где "...Небо сходится с землею, Где крестьянки лен прядут, Прялки на небо кладут". Так художественный мир идиостиля расширяется до масштабов вселенной, сохраняя при этом все приметы "малой родины".

VI. Огромная литература по есениноведению (см. библиографический справочник "Русские советские писатели. Поэты. М., "Книга", 1985, т. 8) далеко не исчерпала (или хотя бы назвала) проблемы, связанные с выявлением особенностей идиостиля. Поэтому в заключительной части очерка приводятся отдельные исследования или наблюдения, которые расширяют аргументацию и выводы данного очерка. Они позволяют сказать о поэте его же словами, обращенными к А.С.Пушкину: "Думаю, что только сейчас мы начинаем осознавать стиль его словесной походки" (Есенин, 3, 170).

В работе используется издание: Сергей Есенин. Собрание сочинений в трех томах. Библиотека "Огонек". "Правда". М., 1970. Цифры в скобках после иллюстраций обозначают том, страницу и год публикации соответствующего произведения.

I

При обращении к идиостилю Есенина объектом первоначального анализа оказывается проблема взаимодействия одного из диалектных вариантов национального языка в форме, представленной в художественной системе поэта, и языка художественной литературы.

Отношение Есенина к явлениям родного говора было предметом внимания многих исследователей, назвавших диалектизмы в текстах поэта (в том числе в эпистолярном жанре — Жбанкова, 1972) и отметивших их сокращение в более поздних произведениях автора. Укрепилась и стала общим местом сентенция о том, что Есенин после "Радуницы" (1916) избегал диалектизмов: «В 1921 году Есенин говорил И.Н.Розанову: "В первом издании у меня много местных, рязанских слов... Потом я решил, что это ни к чему. Надо писать так, чтобы тебя понимали...» (Есенин, 2, 431). Данное высказывание отражает субъективное мнение самого поэта, что весьма существенно, но не объективную картину. Ее еще надо установить.

Диалектные черты были органично связаны с тематикой произведений Есенина: частые в начальном периоде, они постепенно заменялись функционально идентичным просторечием в последний период творчества, когда менялся объект описания. Однако, обращаясь к мотивам, так или иначе связанным с деревенской темой (в том числе с темой детства и юности) поэт неизменно "слышит" диалектную речь. Она оказывается для него камертоном искренности и исповедальности ("Я сердцем никогда

не лгу"). Напомним стихотворение, начальные строки которого содержат обращение к другу: "*Пой же, пой.* На проклятой гитаре Пальцы пляшут твои в полукруг..." Но далее, применительно к себе лирический герой использует уже диалектный аналог глагола петь: Дай тебе про себя я *сыграю Под басовую эту струну* (1, 158; 1922). Известно, что Есенин мог играть на гитаре. "Ю.Либединский запомнил Есенина с гитарой в руках" (Коржан, 1969, 26). Однако к приведенной интерпретации склоняет грамматическая структура высказывания. Назовем строчку из стихотворения "Сукин сын", в котором говорится о посещении родной деревни: С лаем ливисто ошалелым Меня *встрел* молодой ее сын (1, 188; 1924). Показательно сосуществование литературного и диалектного "синонимов" в стихотворении "По селу тропинкой кривенькой..." (1, 62; 1914): *последние — остáльные* (деньки), где диалектизм — стилистический маркер "местного" колорита.

Кроме того, общей для всего объема художественных текстов оставалась диалектная маркировка грамматического и акцентологического уровня, воспринимавшаяся как естественный элемент речи поэта, тематика произведений которого не противоречила такому языковому оформлению.

Обратим внимание на достаточно глубокий парадокс, заключенный в суждении критика: "Ничего, кроме России, не видел. Не реальной всамделишной России, а своей — той, которая требовалась для его стихов. Это была традиционно литературная Россия. Среди грузовиков с восставшими солдатами Есенин невозмутимо правил гоголевской тройкой. Он был ее последний ямщик. Расчетливая была эта слепота. Есенин не замечал именно того, что могло, расширяя, разрушить его поэтическое хозяйство... Европы он, путешествуя по ней, не заметил. Не нужна она была его русским стихам. А глаза у него были зоркие" (Герман, 1991, 29). Заметив "русские стихи" (и опустив содержательные фрагменты из "Анны Снегиной", "Страны негодяев" и "Яра"), автор высказывания не почувствовал устойчивой диалектной основы языка, постоянно корректирующей картины "пейзанской" России ощущением подлинности есенинского слова. Но эту подлинность надо увидеть. Приблизительно понятое или даже не замеченное "местное" слово приводит некоторых исследователей к явным стилистическим и смысловым просчетам, поскольку неучтенный диалектизм (или этнографизм) "позволяет" строить весьма произвольное, далекое от авторского толкование текста и его образной структуры*: «Пейзаж написан с натуры, увиден

* Далее анализируется стихотворение: Задымился вечер, дремлет кот на брусе. Кто-то помолился: "Господи Исусе". Полыхают зори, курятся туманы, Над резным окошком занавес багряный. Вьются паутины с золотой повети. Где-то мышь скребется в затворенной клети... У лесной поляны — в свяслах копны хлеба, Ели, словно копья, уперлися в небо. Закадили дымом под росою рощи... В сердце почивают тишина и мощи.

через резное окошко, глазами находящегося в избе (Но ср.: "*Кто-то помолился...*" — Е.Н.). Этакая филигрань по яркой "перегородчатой" эмали. Резное окошко — на багряной плашке закатного неба. Серебро паутины — по тусклому золоту повети. Черные силуэты копен и елей — на нежно-жемчужном фоне подымающегося от земли тумана. Казалось бы, последний узор грубоват по сравнению с резьбой наличника, а резьба — по сравнению с серебряным по золоту кружевом паутины. Но ведь мы смотрим глазами находящегося в избе! Значит — паутина — у нас прямо перед глазами, резное оконце — значительно дальше... (Но поветь — дворовая постройка.— Е.Н.). Расстояние уравнивает толщину линий, и перенесенные на воображаемую плоскость, они заплетаются в тонкий узор...» (Марченко, 1972, 41). Так, оторванное от конкретных слов, значения которых исследователь "не замечает", описание становится плодом восприятия, весьма существенно отходящего от есенинского текста. Но в данном случае только личные представления критика о том, что можно «рассмотреть творчество Есенина как законченную стилистическую систему, понимая стиль не как совокупность приемов... а как органическое единство, как целое, каждая часть которого отмечена "особой" личностной "метой" самого поэта...» (Марченко, 1972, 5. Выделено мною.— Е.Н.) приводят его к содержательным просчетам, снять которые можно, обратившись к словарям.

Сложнее обстоит дело с семантическими диалектизмами, ненормативная характеристика которых связана со смысловыми нюансами, а звуковая — полностью совпадает с соответствующим словом литературного языка. Этот вид диалектизмов в условиях употребления его в литературном тексте может быть воспринят как "простая" метафора или вообще "не замечен". Являясь как бы расширительным употреблением соответствующего литературного слова, семантические диалектизмы связывают диалектную и нормативную сферы национального языка. Они "незаметно" проникают в художественную ткань произведения, сохраняя при этом новые семантические нюансы, на которые не всегда обращается внимание. Ср. с замечанием исследователя диалектных слов Есенина о том, что "группа семантических диалектизмов, встречающаяся в есенинских текстах, невелика... Среди семантических диалектизмов — хрип, костыль, пропащий, гудок, возраст, шелуха, дух, канул, сходня... костюм" (Жбанкова, 1978, 239). Мы придерживаемся иного мнения: круг этих диалектизмов в поэзии Есенина достаточно широк и выявлять их наиболее целесообразно лингвостилистическим методом анализа.

Причиной некоторых стилистических или смысловых "неувязок" в тексте могут быть иные, чем это представляется "литературному" читателю, значения якобы знакомых слов. Этот вид диалектизмов весьма показателен для идиостиля Есенина, поэта, который, с одной стороны, декларировал отказ от

"рязанских" слов, а с другой,— был органично и постоянно связан и с языком, и с реалиями села Константинова Рязанской области. Зная, что Есенин всегда стремится к точности поэтического слова, что за этим словом, как правило, стоит яркий и убедительный образ, мы будем в любой смысловой или образной "непонятности" подозревать наличие семантического диалектизма и пытаться определить (иногда предположительно) его значение.

Начнем с употреблений, относящихся к раннему периоду творчества: Сохнет *стаявшая* глина (1, 67; 1914); *Стухнут* звезды, *стухнет* месяц (1, 301; 1917). Но гораздо более характерны "незаметные" семантические диалектизмы, употребление которых не вносит в текст ощущения стилистического диссонанса: Ночлег, ночлег, мне издавна знакома Твоя *попутная* разымчивость в крови (1, 85; 1916). *Попутная* — связанная с дорогой, с переездом. Ср.: гармонист и *попутники* кружились, выплясывая казачка (Яр, 3, 60); Все тот же розовый платок *Застегнут* смуглою рукою (1, 278; 1916). Ср., Иду, *застегнутый* веревкой (1, 284; 1916); Я уж готов. Я *робкий*. Глянь на бутылок рать! (1, 320; 1923). Ср.: Филипп поднял скочившую шапку и *робко* отодвинул кусты (Яр, 3, 8). Речь идет о леснике, гнавшем медведя. Названное свойство может быть понято как 'тихий, тихо'. Ср.: *Робкая посуда, дерево,* хрупкое, ломкое, непрочное (Даль, IV, 97); Пригорюнились *девушки-ели*, И поет мой ямщик на-умяк... (1, 50; 1915). Для поэзии Есенина и образа ели в народном представлении среднерусской полосы не характерно такое уподобление. Видимо, здесь употреблен диалектизм — *девушки* в знач. 'подружки' (о лицах любого возраста). Ср.: д е в к а — обращение к лицу женского пола (безотносительно к возрасту и семейному положению). См. п о д р у г а.— Словарь современного русского народного говора (д. Деулино Рязанского р-на, Рязанской обл. В дальнейшем — СД 1969); Кадила темь, и вечер *тощий* Свивался в огненной резьбе (1, 96; 1916); Полюбил я седых журавлей С их курлыканьем в *тощие* дали (1, 186; 1924); С пустых лощин ползет дугою *тощей* Сырой туман... (1, 84; 1916); Тягучий вздох, ныряя звоном *тощим*, Целует клюв нахохленной совы (1, 81; 1916). Ср.: *тощой*... 2. Редкий, слабый и т.п. *Тощо* — Бедно, испытывая большие материальные трудности (СД 19169, 563). В последнем примере семантический диалектизм "закрыт" общей образной и семантической сложностью фрагмента (вздох ныряет звоном...), что может быть понято как "простая метафора".

Счастлив, кто жизнь свою украсил Бродяжной палкой и сумой. Счастлив, кто в радости *убогой*, Живя без друга и врага, Пройдет проселочной дорогой, Молясь на копны и стога (1, 57; 1914). Выделенное словоупотребление почти нормативное (См.: у б о г и й... весьма скудный, бедный по содержанию — Ушаков, 1935; Крайне бедный, нищенский — Ожегов, 1992). Однако

значение 'нищий' отмечается только в Сл. Ушакова. Между тем в произведениях Есенина *убогий* в знач. 'нищий, странник' обычно (ср.: у б о г и й х л е б — Даль, IV, 458). Итак, радость *убогая* — радость странника, паломника*.

Матушка в Купальницу по лесу ходила, *Босая*, с подтыками, по росе бродила. Травы ворожбиные ноги ей кололи... (1, 47; 1912). Обратим внимание на уточняющий этнографизм — *с подтыками* — с подоткнутым низом одежды, оголяющим ноги. Ср.: Весной она бегала с Чуканом под черемуху и смотрела, как с черемухи падал снег.— Отчего он не тает? — спрашивала Чукана и, положив на ладонь, дула своим теплом. Собака весело каталась около ее ног и лизала *босые*, утонувшие в мшанине скользкие ноги (Яр 3, 19). В приведенных фрагментах не ясно, обуты ли ноги, так как ступни скрыты травой или мхом, но очевидно, что речь идет об оголенных ногах (ср.: с подтыками, скользкие...). Толковые словари русского языка не фиксируют разницы в значении: 'без обуви' и 'без чулок'. Однако чулки не были типичны для одежды русской крестьянки (они заменялись онучами и длинными сарафанами, поневами...). Поэтому можно предположить, что в текстах Есенина речь идет об оголенных (не обязательно босых) ногах. С учетом такого значения семантического диалектизма более точным и художественно выверенным оказывается сравнение стволов деревьев и ног животного: И *ноги босые*, как телки под ворота, Уткнули по канавам тополя (2, 90; 1924). В этом случае сополагаются стволы деревьев и "гладкие", как бы обнаженные ноги телок, а не их "разутость", связанная, возможно, с болезнью (Ср.: Б о с а я л о ш а д ь, с плохими, слабыми копытами, пртвпл. о б у в и с т а я — Даль, IV, 119).

Разгадка, хотя бы частичная, смыслового наполнения художественно преобразованного семантического диалектизма снимает кажущиеся несообразности, связанные с неточным, эстетически не адекватным авторскому замыслу, толкованием слова: И *глухо*, как от подачки, Когда бросят ей камень в смех, Покатились глаза собачьи Золотыми звездами в снег (1, 134; 1915). В сопоставлении с диалектным значением: г л у х о й ... 'Одинокий, такой, которому не с кем слова сказать' (СД 1969, 113) выделенное нами слово применительно к коллизии стихотворения "Песнь о собаке" может характеризовать одиночество живого существа, чьи мука и боль не поняты и не замечены людьми и природой (Показался ей месяц над хатой Одним из ее щенков... месяц... скрылся за холм в полях). Представление о названном состоянии животного позволяет более четко увидеть и образную картину: собака понурила, опустила голову,

* «Бабка была религиозная, таскала меня по монастырям... бабушка все приговаривает: "Иди, иди, ягодка, бог счастье даст» — С.Есенин-Автобиография (т. 3, 180, 183).

уткнулась мордой в снег (золотые звезды глаз оказались в снегу). Ср. интерпретацию этой образной картины, не скорректированную представлением о том, что имеется в виду психологическое состояние животного: "И эмоциональная сила заключительных строк создается... страшным в своей выразительности гиперболическим образом — собачьи глаза, вытекшие от горя" (Бельская, 1983, 198).

Семантический диалектизм *глухой* употребляется Есениным не однажды: *Глухо* баюкают хлюпь камыши (1, 73; 1914); И *глухо* дрожал его щербатый нож Над черствой горбушкой насущной пищи (2, 39; 1917). Примеры, подобные этому, обнаруживают некоторые авторские приемы художественного словопреобразования, связанные с перенесением во внешний мир внутренних состояний субъекта переживания*: Но на склоне наших лет В отчий дом ведут дороги. Повезут *глухие дроги* Полутруп, полускелет (1, 204; 1924). Возможно, здесь речь идет о печальном пути, хотя в данном случае не исключено и фразеологическое значение сочетания (Ср.: глухое окно — заделанное наглухо, без створок — СД 1969; или: Глухая повозка — наглухо закрытая повозка, в которой никому не видно сидящего в ней.— СРНГ). С горьким *гневом* рук, Утерев слезу, Ротный наш с тех слов Сапоги разул (2, 224; 1924). Ср.: Гневный — раздражительный, обидчивый — СД 1969.

В текстах Есенина представлено употребление слова *весна* и его производных в значении 'лето, вообще теплое время года' (Некрасова 1973, 28): [О времени покоса] Ах, перо не грабли, ах, коса не ручка — Но косой выводят строчки хоть куда. *Под весенним солнцем, под весенней тучкой* Их читают люди всякие года (1, 343; 1925).

Не пойду я *к хороводу*: Там смеются надо мной (1, 38; 1911). Ср.: Староста встал... и пошел *с корогодом* в пожарный сарай (Яр, 3, 49); Заиграй, сыграй, тальяночка... Выходи встречать к околице, красотка, *жениха* (1, 44; 1912). Ср.: С горки шли купаться на бочаг *женихи* (Яр, 3, 60); О всех ушедших *грезит* конопляник С широким месяцем над голубым прудом (1, 190; 1924). Ср.: Ребятишки, собираясь по кулижкам, часто *грезили о нем*; каждый думал — как вырастет, пойдет к нему в шайку (Яр, 3, 40).

Для расширения смысловой емкости заглавия поэмы "Страна *негодяев*", возможно, будет полезным привести семантический диалектизм по данным СД 1969: негодяй ... 2. Невзрачный неказистый на вид... // Непригодный к военной службе (Да он *нигадяй*, у яво признали балезнь какую-та...).

Чрезвычайно интересны употребления, диалектная семантика которых выявляется (или предполагается) при сопоставлении

---

* Подробнее об этом приеме как стилистической тенденции ПЯ см.: Некрасова, 1994.

с их лексическими коррелятами как звеньями одной языковой системы. Обратимся к анализу глагола *щурить* в следующем контексте: Я на всю эту ржавую мреть Буду *щурить глаза и суживать* (1, 146; 1921). Литературное *щурить* означает 'прикрывать ("суживать") глаза'. Суживать же можно только зрачки, а глаза — (широко) раскрывать. Итак, перед нами, видимо, диалектизмы (*суживать* и *щурить*), семантические отношения между которыми предстоит выяснить. В стихотворении "Лисица" встречается существительное *ощур* (А в ощур сочилась тихо кровь). В словаре Осипов 1973 этот диалектизм (в написании *ощурь*) определяется как 'оскал зубов'. Такое толкование вполне согласуется с образным рисунком текста и прямо подтверждается прозаическим фрагментом: Ехидно засмеялся, *ощурив* гнилые, как суровикой обмазанные зубы (Яр, 3, 36). Иная интерпретация приводится в работе: Коготкова (1989, 122).

Назовем и другую недостаточно проясненную оппозицию, включающую этот глагол: Небо *щурилось* и *морщилось*. В темной сини купола шелестели облака. Мигали звезды, и за бугром выкатывался белый месяц... Зарило (Яр, 3, 53, 54). Прием олицетворения природы, характерный для образной системы повести, позволяет толковать значение глагола *щуриться* в уже названном смысле (щериться, скалиться...) Глагол *морщиться* также может оказаться семантическим диалектизмом. Для представления о направлении поисков его диалектного значения сопоставим вышеприведенный фрагмент из "Яра" со следующими строками: Я любил этот дом деревянный, В бревнах теплилась *грозная морщь*, Наша печь как-то дико и странно Завывала в *дождливую ночь* (1, 160; 1923).

Итак, *щурить* может означать 'щерить, скалить', а применительно к глазам — широко их открывать. Данный диалектизм от современного нормативного употребления отличается: 1. Семантическим содержанием антонимичного типа; 2. Более свободной сочетаемостью, характерной и для некоторых других глаголов данной семантической группы: Кузька ждал и, затаенно выпятив глаза, глядел, *оттопыривая зенки*, в частый ельник (Яр, 3, 26). Ср. литературное: оттопырить карман, губы, уши, локти... Назовем и сопоставимое с вышеприведенными употребление глагола той же тематической группы в тексте Г.Державина: Взгляни... И виждь — красы природы Как бы стеклись к нам вдруг... Весна во всех местах Нам *взор свой осклабляет*, В зеленых муравах Ковры нам подстилает (Прогулка в Сарском селе). Ср.: осклабить — со словами "пасть", "клыки", "зубы": обнажить — Ожегов (1992). "Диалектный" Есенин оказывается сопоставимым с "городским" Державиным на пространстве "общенародного языка" (Григорьев, 1979, 78).

Теперь обратимся ко второму члену анализируемого здесь сочетания — к глаголу *суживать* и его производным. Данный глагол, возможно, входит во фразеологическое сочетание со

словом глаза (глазки): Помещик *сузил глазки* и стал прощаться; Филипп, склонившись на ружье, с жалостью моргал *суженными глазками* (Яр, 3, 52, 8).

Итак, можно полагать, что в диалекте более дробно представлено соответствующее понятийное поле — прикрывать ("суживать" глаза, рот...) и приоткрывать ("щурить") их (движение от открытого к закрытому и от закрытого к открытому*). Именно это свойство диалекта и отражено Есениным в выше процитированных стихах.

Ненормативная семантика корня в глаголе сос-ать в значении 'точить, обтачивать, истощать, утоньчать...' проявляется в употреблениях: Кандалы я *сосал* голубыми *руками* (2, 174; 1921); Не видать конца и края — Только синь *сосет* глаза (1, 64; 1914); ... пахнуло тем весенним ветром, который *высасывает* сугробы; Мягка она, постель травяная, кости *обсосанные* всякому покою рады (Яр, 3, 22, 82). Но одновременно в тексте Есенина встречается употребление: Так кони не стряхнут хвостами В хребты их *пьющую* луну (1, 128; 1919)**, где более "нормативным" было бы употребление глагола сосать. Ср.: Ударом жизни вбита грудь, А щеки *выпили* сомненья (2, 295; 1910) — стихотворение не включено в собрание сочинений. Но данный глагол вступает и в иную семантическую корреляцию: Так *пей же*, грудь моя, Весну! Волнуйся новыми Стихами (2, 133; 1924); Ветер благоуханный *Пью* я сухими устами (1, 230; 1925). Последние употребления можно рассматривать как устойчивые поэтизмы, употребленные в значении 'впивать, вбирать в себя, вдыхать' (Сл. Ушакова, 1935, с пометой — *книжн., поэт.*). Так один и тот же глагол (пить) в идиостиле Есенина включается в различные сферы национального языка: диалектную (в ней он образует смысловую оппозицию с нормативным значением 'пить') и литературно-поэтическую (здесь он противостоит вышеназванному диалектному употреблению, включаясь в сферу ПЯ как общехудожественный поэтизм). И такие случаи не единичны в данном идиостиле.

Приведем еще один случай предположительного контакта диалектизма и поэтизма, в котором также отражается прямая связь идиостиля Есенина с живыми процессами ПЯ: Нощь и поле, и крик петухов... С *златной* тучки глядит Саваоф... (1, 82; 1917). Полногласный вариант этого слова отмечен Сл. Даля

---

* В словаре Преображенского (1910—1914) приводится мнение ученого, который "пытается примирить" несовпадающие в смысловом и семасиологическом отношении «значения глаголов щурить и щерить. "Щурить", по его объяснению, значит, собств. делать щель между веками».

** Ненормативное глагольное управление в данном контексте не рассматривается, поскольку затруднительно выявить его собственно диалектное происхождение.

в значении 'парчевой, вытканный из золота'. Сходное толкование находим и в СРНГ: Золотный... 3. Золотное, ого, в знач. сущ. Расшитый золотом головной убор женщин — саянок Курской губернии. Очевидно, что полногласная форма данного слова может быть представлена и в неполногласном варианте (что характерно для некоторых говоров Рязанской области). И в то же время *златный* может оказаться (или показаться) поэтизмом. Ср.: "алмазно (А.Архангельский), бирюзовато, янтарево (М.Кузмин), *златно* (И.Северянин)" — Александрова 1989, 117, 120 (выделено мною.— Е.Н.).

Стилистическая соположенность некоторых диалектизмов поэтизмам иногда затемняет подлинный образный смысл таких употреблений, особенно в тех случаях, когда они имеют метафорическое значение. (В этом случае семантический диалектизм, представляющий собой как бы расширительное употребление соответствующего литературного слова, в художественном тексте оказывается "двойной метафорой"). В качестве примера рассмотрим образные контексты со словом *веко*: Красный костер окровил таганы, В хворосте *белые веки луны* (1, 73; 1914); Отраженье от солнышка с утренних вод Стал он руками ловить. Выловил... и тихо *на луч золотой Солнечных век* привязал (1, 93; 1915). В приведенных примерах диалектное значение слова *веко* определяется указанием на лучи-ресницы. Это значение и используется для уподобления ресницам лучей луны, солнца...

Видимо, *веко* в говоре села Константинова употребляется в расширительном значении: не только *веко*, но и *ресницы*. Ср.: Карев удивленно поднял *завитые на кончиках веки* и остановился (Яр, 3, 29).

Однако даже такой прозрачный контекст не удерживает исследователя от произвольного прочтения фрагмента стихотворения: «Камыши баюкают сонную воду. При этом наречие "глухо" усиливает впечатление неподвижности и устойчивой тишины вокруг [Значение 'одинокий, тоскливый', о котором говорилось выше, точнее согласуется с минорным тоном конца стихотворения: Грустная песня, ты — русская боль.— Е.Н.]. Далее эллипс: "В хворосте (*светят*) белые веки луны". Тут *стилистическая фигура увеличивает впечатление статики, отсутствия движения*» (Харчевников, 1975, 157. Подчеркнуто мною.— Е.Н.).

Менее четко выявляется подлинное значение слова в контекстах усложненной структуры: Лица пыльны, загорелы, *Веки выглодала даль...* (1, 66; 1914), где можно предположить, что речь идет о выгоревших (обломанных?) ресницах людей, долго находившихся на ветру и на солнце. Сопоставим: Только *синь сосет глаза* (1, 64; 1914); Но краше кротость и стихший пыл *Склонивших веки* пред звоном крыл (1, 100; 1916).

В то же время слово *веко (веки)* встречается в произведениях сопоставимого периода у "недиалектного" Пастернака в

значениях, близких к вышеприведенным: Имелось губ Дрожание. *На веках висли Брильянты*, хмурясь... Как музыка: *века в слезах*, А песнь не смеет плакать ("Имелось", 1917). В данном случае расширительное употребление анализируемого слова связано с корреляцией звукового сходства и образного смысла *веко-век. Ср. еще:* Каналы пахнут затхлостью укладок. По ним ныряет, как пустой орех, Горячий ветер и *колышет веки Ветвей*, и *звезд*, и *фонарей* и *вех*, И с моста вдаль глядящей *белошвейки* (Анне Ахматовой, 1928). Звуковая и даже паронимическая связь слов оказывается основой и оправданием вышеназванного употребления (ветер-веки-ветвей- вех- белошвейки). Ср. также: Мне *кровь заливает морозные веки*. Я Пушкина вижу на жженом снегу (В.Чичибабин. "Тебе, моя Русь, не богу, не зверю..."). Вероятно, здесь использовано суммарное значение слова для называния век и ресниц одновременно.

Итак, диалектизмы, особенно преображенные, смыкаются с поэтизмами, создавая естественные сопряжения идиостиля с языковой основой говора и литературного (а также поэтического) языка в творческой лаборатории одного поэта. Такие сопряжения можно рассматривать в ряду стилистическихх тенденций, характеризующих художественный почерк Есенина.

Назовем еще один аспект, связывающий диалектные элементы идиостиля Есенина с общими тенденциями ПЯ соответствующего периода: "Старшие символисты часто ставили в рифму слова необычные — из словаря метафизической философии, географии... Есенин тоже ставит необычные слова, но уже не "ученые"... а термины домашнего деревенского говора и сельской литургии... и необычные слова как бы выдвигаются для любования в созвучную часть строфы" (Самойлов 1982, 282, 283).

К существенным признакам идиостиля относится постоянное (иногда непроизвольное) использование некоторых лексико-грамматических возможностей диалекта. Они почти незаметно для читателя расширяют экспрессивные характеристики и усиливают художественный эффект ощущением новизны и одновременно органичности словесной ткани стихотворения. Это ощущение текстам Есенина придают не столько неологизмы, как это отмечают многие исследователи, сколько возведенные в ранг поэтизма живые диалектные элементы лексико-грамматической системы родного говора.

Лексико-грамматическая система диалекта села Константинова привносит в идиостиль поэта менее четкие, чем в литературном языке, отношения между некоторыми словообразовательными моделями и значениями образованных по ним слов. Так, то различие, которое в литературном языке связано с грамматической характеристикой мотивирующего слова (существительное или глагол) при образовании прилагательных с суффиксом -ив, -лив (Русская грамматика 1980, 1, 290, 296), в идиостиле Есенина не соблюдается, поскольку, как правило,

формируется суммарное значение слова: От *пугливой шумоты*... щенки кудлатые Заползают в хомуты (1, 61; 1914). Н.Шанский (1985, 65) толкует значение прилагательного как *пугающая* (шумота), то есть по существу говорит о семантическом диалектизме (Ср. литературное — пугающаяся, подверженная испугу). Но в данном стихотворении возможно и другое значение — *пугающаяся* (если иметь в виду *шумоту* как собирательное обозначение пугливых животных: тараканы, кот, куры). В приведенном примере такое значение прилагательного связано с образным содержанием текста.

Однако в ряде других случаев такое же значение выводится только из конкретного употребления слова, совмещающего в себе оба значения: С потухшими глазами, С *пугливой синью губ*, Упал он на колени, Обняв холодный труп (2, 40; 1917). Цвет губ может быть понят как свидетельство испуга действующего лица и как знак переживания окружающих его людей. Ср.: Но и тебе из синей шири *Пугливо* кажет темнота И кандалы твоей Сибири... (1, 75; 1915—1916). Стрекотуньи-сороки... Накликали *дождливых гостей* (1, 71; 1914); Прячутся совы *с пугливыми криками* (2, 359; 1915); Деревянные всадники Сеют *копытливый стук* (2, 290; 1925); Говорят со мной коровы На *кивливом языке* (1, 65; 1914). Но ср.: Недаром говорят *Пугливые соседи*, что он [кот] похож На черную сову (2, 130; 1924); Но тревожит лишь помином тишь Из запечья *пугливая мышь* (1, 82; 1917). Два последних примера, в которых значение прилагательного воспринимается в однозначно-литературном смысле, только подчеркивают "возмущающую" роль контекста, формирующего комплексное значение анализируемого слова.

Такая неоднозначная интерпретация, подсказываемая в большинстве случаев смысловым и образным содержанием соответствующих текстов, имеет и собственно языковую основу. Можно предположить иные в сравнении с литературным языком отношения в структуре залоговых корреляций активность/пассивность: Пахло травой, потом и, от *слюнявых* [скольких? — Е.Н.] *брусниц*, глиной (Яр, 3, 55). Емкость качественных характеристик, связанных с одновременным выражением активных и пассивных свойств субъекта, подтверждается и данными рязанского говора. См., например, семантику прилагательного тоскаливый: 1. Исполненный тоски, скуки ... *время тоскаливое.* // Испытывающий тоску. Я *вот такая-то тоскаливая, без делов сидеть нет терпения.* 2. Такой, который вызывает неприятные, болезненные ощущения. *Горох... никто его не стал есть.— Да ты его засушила.— Да он тоскаливый* (СД 1969).

Чем глубже мы погружаемся в специфику диалекта как системы (в степени, отраженной в произведениях поэта), тем больше сопряжений выходит на поверхность и тем понятнее становится основа естественности и нешаблонности есенинских употреблений. Так, в диалекте существенно расширена база для

образования обобщенного значения названных выше прилагательных, поскольку в творчестве Есенина не только представлены существительные женского рода, такие как "синь, рань, ширь..." (Лопатин 1970, № 3; 8). Бессуффиксальные существительные, в том числе и с лексическим значением действия, образуются и по другим грамматическим моделям: венчальный *переклик* (1, 40; 1911); С *гарком* гулких дупелей (1, 65; 1914); Пьяный *пах* медовых сот (1, 53; 1915). Ср.: Веник осыпал березовые листья и разносил пряный *пах* (Яр, 3, 94); А на *помог* им... шлет отряды (2, 218; 1924); там Всякий *сволок* был (2, 216; 1924); *Вспург* (2, 230; 1924); пчелы *ужал* (2, 225; 1924). Ср.: Решето... *с прыгом взвиваясь*, покатилось обратно (Яр, 3, 68); сел, схолясь, в листовую *опаду* (Яр, 3, 26).

Эти свойства говора нашли отражение в ритмической организации стиха Есенина, для которого "характерна тенденция к уплотнению стиха, к заполнению его метра небольшим количеством лексических форм за счет ограничения ряда сложных, громоздких слов. Стремясь к напевности стиха, к метрической полноударности, поэт ограничивал проникновение в стих многосложных слов, сугубо книжных конструкций..." (Жаворонков, 1969, 12).

В идиостиле Есенина встречаются и стилистические диалектизмы, связанные с иными, чем в литературном языке, коннотациями некоторых неполногласных слов: в этих случаях можно говорить об их нейтральном стилистическом значении (что воспринимается "литературным" читателем как стилистический просчет): Скорей бы... в побег От этих кровью выдоенных *стран* [сторон.— Е.Н.] (2, 166; 1921); Как мало надо этим *брадачам*... (2, 97; 1924). Ср. в рязанском говоре (по данным СД 1969): молоденец -эпилепсия; младенец, младенчик — То же, что молоденец; здоровый — 1. То же, что здравый; оборотиться и обратиться — Обратиться. Обратка — То же, что оборотъ; сладеха и солодеха — лакомка, сластена и т.п.

Ощущение стилистической нейтральности славянизмов, употреблявшихся Есениным в бытовых текстах, поддерживалось и наличием в говоре с.Константинова «"ложных неполногласных сочетаний", возникающих в результате "удаления" гласного в сочетании ере, оро, ело(оло)... *вирт'ано́*-веретено, *прибаро́ла*-переборола... В письмах Есенина стилистическая немаркированность слов с неполногласием, отсутствие оснований для введения старославянизмов, тоже делает возможным понимание их как привычных для поэта в бытовой речи диалектных форм: точки и запятые стали на пути и *заградили* дорогу...; От двух бортов бью в *средину*». (Жбанкова 1972, 162, 164). При желании повысить стилистический ранг славянизма в нейтральном тексте Есенин придавал ему дополнительную эстетическую выделенность: *Се* изб *древенчатый* живот Трясет стальная лихорадка (2, 80) или включал "ложный славянизм" в такой

текст, где он приобретал все признаки высокой лексической окраски: *За гленищем* ножик сеченый Подпирал колено белое (Песнь о Евпатии Коловрате, 2, 151; 1912).

Помимо "скрытых" (семантических) диалектизмов в стихотворениях Есенина достаточно часты случаи семантической неопределенности слов, диалектная основа которых не вызывает сомнения, однако установить четко значение, которое согласовывалось бы с соответствующим контекстом, по данным диалектных словарей затруднительно. Так создается эффект "приблизительности" толкования контекстного употребления, что вообще характерно для художественно преобразованного слова. И поскольку такой "неясный" диалектизм употреблен в поэтическом тексте, он получает как бы удвоенную экспрессивно-художественную нагрузку: Чахнет старая церквушка, В облака закинув крест. И *забольная кукушка* Не летит с печальных мест (1, 66; 1914). В словарях Даля и СД 1969 отмечено наречное употребление: забольно — Обидно (СД); завидно, досадно на людей глядя (Даль). Ср. также: Трава хорошая... Один медушник и кашка.— А по лугам один клевер... И *забольно* так по впадинам чесноком череда разит (Яр, 3, 53) — вызывая досаду или — щемяще? Употребление *забольная кукушка* также может восприниматься в широком диапазоне значений: от 'сочувствующая, соболезнующая людскому горю' до 'вызывающая раздражение своим присутствием, предсказанием'.* Напомним, что возможность такого колебания значений поддерживается нерасчлененностью значения активности/пассивности свойств, выраженных прилагательным (по данным идиостиля Есенина и других словарных материалов).

Продолжим примеры: На раздробленной ноге приковыляла... Тонкой прошвой кровь отмежевала На снегу *дремучее лицо* (1, 105; 1916). С каким представлением соотносится прилагательное — с понятием о дремучем лесе, о лесном звере или с понятием дремы, дремоты — лицо полусонное, вялое? (Ср.: Ей все *бластился* в колючем дыме выстрел, *Колыхалася в глазах* лесная топь...). Сколь обычно в диалекте употребление слова *лицо* применительно к морде зверя? Это элемент одухотворения, "уравнивания" животного и человека, характерное для идиостиля Есенина, или это "просто" семантический диалектизм? См.: лицо... 2. Щека. [Сколько у человека лиц?] — скольки ш... два лица... Вот видиш, с етава бока и с етава лицо... и правая и левая, вот... 3. Одна из сторон предмета... (СД 1969). Ср.: Шалаши *лицом друг к другу* ставили (Яр 3, 53). Во всяком случае можно согласиться с неоднозначностью прочтения фрагмента в контексте стихотворения, и без того насы-

* Ср.: "Целый ряд слов не наблюдается в современном Константинове ... носители говора ... не объясняют и есенинское прилагательное — *забольная* (Жбанкова 1978, 237).

щенного диалектными элементами, получившими образную трансформацию (См: *бластился, топь, косматый ветер взбыстрил ... звонистую дробь; как желна ... мгла металась ... ощур*). Учтем и этнографический колорит (желна, прелая морковь, глиняный угар). Сопоставим с вышеназванным другое однокорневое прилагательное: Где-то вдали, на кукане реки, *Дремную песню* поют рыбаки (1, 73; 1914). *Дремная* — вызывающая дремоту, сон? (Ср.: Глухо баюкают хлюпь камыши ... Грустная песня...). Ср.: ...сердце ее запуталось в кустах *дремных черемух* (Яр, 3, 72). Но ср.: В *тихой дреме* под навесом Слышу шопот сосняка (1, 65; 1914); Чтоб все время *в синих дремах*, Не стыдясь и не тая, В нежном шелесте черемух Раздавалось: "Я твоя" (1, 200; 1925). В последних примерах возможно и значение — 'дремлющий, находящийся в дремоте'.

Стихотворение "Черная, потом пропахшая выть...", фрагмент которого был приведен выше, содержит и другие диалектизмы, привлекающие внимание исследователя. Это, прежде всего,— *кукан реки*. По мнению А.Калинина, это — семантический диалектизм: "Слово известно каждому рыболову. Это веревочка, на которую нанизывают пойманную рыбу... Оказывается, кукан... имеет диалектное, рязанское значение — небольшой остров на реке" (Калинин 1971, 134). Можно предположить, что в основе такого наименования лежит метафорически преобразованное представление о расположении протоков у острова, напоминающих кукан. Ср.: Былого нет *в заре куканьшей* (1, 275; 1916). Но ср.: кукан — ...Подводный камень. Ряз., комис. геогр. терминов, 1846—1847 — СРНГ. В том же стихотворении встречается еще одно диалектное словосочетание, каждый из членов которого нуждается в осмыслении: Оловом светится *лужная голь*... (1, 73; 1914). В словаре (Осипов 1973) *лужный* определяется как 'относящийся к луже' (со ссылкой на Даля — II, 271). Ср.: лужня — лужа (СД 1969). Но в словаре Даля также приводится значение с пометой — *ряз.*— лужа — запруда, прудок, ставок, что более подходит к местности рядом с куканом реки и озером (Выйду на озеро в синюю гать...). Ср. также: голь — о чем-л. оголенном, лишенном покрова. // О редкой, плохой растительности (СД 1969). Следовательно, *лужная голь* может означать голую водную поверхность лужи, озера, запруды... Но в то же время словарь Даля указывает и на значение лужный — луговой, к лугу относящийся (с пометой — *церк.*). Ср. также: лужна *яросл.*— полосы кустарника, разделяющие луга (Даль, 2, 271). Итак, возможно и значение 'луговая поверхность' или 'поверхность луга с плохой, редкой растительностью'. И то, и другое значения допустимы и не противоречат пейзажным контурам стихотворения. Этнографизмы *выть, гать, таганы, веретье* имеют широкое распространение и их значения включены в нормативные словари. Однако и они используются Есениным в собственно местном значении и, чтобы понять в деталях нарисованную

поэтом картину, надо, например, представить себе не только шалаш как груду, покрытую холстиной, дерюгой (а не ветками деревьев) и под., но и то, что такие постройки — этнографическая деталь, связанная с выездом на дальний покос целых семей. Ср.: Шалаши лицом друг к другу ставили... распрягая лошадей, подняв оглобли, притыкали накрытые веретьями телеги (Яр, 3, 53). Необходимо также представить себе лунный свет (В хворосте белые веки луны), отражающийся на дровах и матовым светом разливающийся по лугу или поверхности небольших водяных ям (Оловом светится лужная голь).

Итак, понять "в общем" словесный и связанный с ним образный строй стихотворения не трудно, но для того, чтобы ощутить полную гармонию описания во всем объеме смысловых и образных сопряжений, необходимо дополнительное исследование. Любое диалектное слово, даже обладающее изначальной нейтральной окраской, в тексте получает дополнительную экспрессию, так как в нем формируется еще и эстетическое значение. Тщательно отобранный и нашедший свое место в иерархии образных средств диалектизм объединяет в себе экспрессивную и эстетическую функции. Происходит как бы укрупнение стилистической роли диалектизма. См.: например, использование слова *голубень* ('голубизна' — с экспрессивным усилением цветового признака) в названии сборника, стихотворения и в тексте, где это слово поставлено в позицию противопоставления (Не тебя я люблю, дорогая... Мне в лице твоем снится другая, У которой глаза — голубень — 1, 258; 1925).

"Излюбленный прием Есенина — употребление мотивированных существительных третьего склонения парами, усиливающее эмоциональное впечатление от них. Особенно выразительна перекличка общелитературного и окказионального образований" (Лопаин, 1973, 141; 1970, 12. Выделено мною.— Е.Н.). Однако, перечень грамматических категорий диалектных слов, употребляемых Есениным парами, шире, чем это отметил исследователь (именно диалектных, так как во многих случаях можно говорить об объединении диалектного и "почти" диалектного слова). Рассмотрим некоторые из названных Лопатиным примеров: Так испуганно *в снежную выбель* Заметалась звенящая *жуть* . ... Выбель — возможно, диалектизм — гниль, цвиль, плесень (Даль, 1, 155, 280); жуть — в толковых словарях фиксируется ограниченность сочетаемости данного слова и его наречные признаки. В есенинском же употреблении присутствуют все атрибуты предметной номинации, подчеркнутые приемом олицетворения...; Только я *в эту цветь, в эту гладь*... Ничего не могу пожелать..." Цветь — словообразовательный диалектизм; гладь в нормативном употреблении предполагает конкретизирующие характеристики (гладь полей, озера...), отсутствующие в тексте стихотворения, где слово употреблено в расширительном значении (Ср.: тишь да гладь...). Отмеченные существительные имеют общее с литературным

аналогом корневое значение и диалектные особенности, связанные с их грамматическими характеристиками. Соединенные в пары, такие слова получают и ритмико-мелодическое единство, усиленное звукописью (см. Лопатин, 1973, 134).

В идиостиле Есенина парное употребление слов одной и той же грамматической категории создает дополнительные экспрессивные нюансы, подсказывающие иногда и ненормативное значение слова: Довольно *гнить и ноять* И славить взлетом гнусь... (1, 107; 1917). Оценка ненормативного глагола как неологизма (Осипов 1973) основывается, видимо, на семантике глагола *ныть*, но не объясняет, почему поэт избрал такую форму при наличии литературного аналога. (Ср. также: н о я т ь 1. Ныть, страдать от боли. Арх., 1907 — СРНГ). Данные словаря Даля подсказывают иную интерпретацию: при глаголе *ныть* помещено образование н о й к а — огонь в лесу, для тепла, целая колода, которая тлеет (Даль, 2, 561). Такой смысл более органично вписывается и в общий контекст: гнить и тлеть, р а с с ы п а я о г о н ь, искры, и "славить взлетом гнусь". Учтем также и то, что для всего стихотворения характерен мажорный тон.

См. также приведенный выше анализ семантической связи глаголов *щурить* (глаза) и *суживать*.

Итак, можно полагать, что в ряде случаев диалектное слово, обладающее экспрессивной окраской, побуждает поэта доносить ее до читателя с помощью дополнительных средств художественной выразительности, включая метафорические и другие тропеические преобразования (См.: *белые веки луны* — это белые ресницы как метафорическое обозначение лунного света). Так совмещаются (взаимоналагаются) экспрессивная и эстетическая функции художественного слова. Это "наложение" наглядно проявляется и в использовании поэтом лексического повтора ключевых слов в эмоционально взвинченных монологах "Пугачева". Поэтому, видимо, можно говорить о том, что стилю Есенина присущ прием усиления ("удвоения") экспрессивной выразительности слова. Узлом такого усиления оказывается диалектное слово в расширительном толковании этого термина, позволяющем относить к диалектизмам и этнографизмы, поскольку они обнаруживают в художественном тексте сходную функцию — вызывают приблизительное представление о реалиях, ими обозначаемых. Так оказываются соположенными два существенных принципа художественной организации идиостиля, проявляющихся уже на лексико-грамматическом уровне — п р и н ц и п у с и л е н и я экспрессивного звучания слова (словосочетания) и п р и н ц и п с е м а н т и ч е с к о й н е о п р е д е л е н н о с т и, связанный с диалектным значением слова. И поскольку они реализуются в художественно преобразованном контексте, им сопутствует и третий принцип — п р и н ц и п ч у в с т в е н н о й (образной) д о с т о в е р н о с т и, компенсирующий "неясности" диалектного словоупот-

ребления. Эти принципы, дополняя друг друга, образуют непротиворечивую зависимость ведущих стилистических характеристик художественной системы, связующих воедино языковую и образную фактуру стиля. Эта непротиворечивость проявляется в том, что принцип чувственной наглядности как бы растворяет в себе и принципы, выявление которых происходило на собственно словесном уровне. Семантическая неопределенность диалектного слова, включенного в художественный контекст, сопоставима со словесной неопределенностью образа, трактовка которого применительно к денотату, связанному с ним, выражается "произвольными" лексическими средствами и может быть неоднозначной. Что касается принципа усиления экспрессивно-художественного звучания слова, то на образном уровне он реализуется в таком опорном компоненте системы как повторяемость ведущих образных характеристик, определяющих типологическую природу идиостиля, относимого нами к системам образно-устойчивого типа (Некрасова 1985, 212—232).

II

Принцип, лежащий в основе типологического строя идиостиля, объясняет и наличие в нем "сквозных образов", о которых писали многие исследователи. Стилистические характеристики, создающие специфику художественной системы, в конечном счете объединяются представлением о наличии в ней некоторых устойчивых моделей словопреобразования. Назовем, например, метафорические перифразы, в которых метафоризирующим членом оказывается устойчивый цветовой признак, являющийся в то же время и сквозным образом: *голубая (синяя) вода, трава...*— о небе; *синие... брызги, листья...*— о глазах; желто-золотая гамма для характеристики солнца, месяца (луны), волос (Подробнее см. Некрасова 1982, 170—172). Устойчивым оказывается и структурный признак взаимозаменяемости субъекта и объекта сравнений и соположений (О *месяц, месяц*! Рыжая *шапка* моего деда...— И та кошачья *шапка*,... Глядит, *как месяц*, зябко На снег родных могил — На рассвете он завтра промчится, *Шапку-месяц* пригнув под кустом... и под.).

Итак, структура, проявляющаяся на языковом уровне в сквозных устойчивых образах, отражает в полной мере стилистический принцип усиления экспрессивного (и художественного) звучания слова как эстетически значимой категории, участвующей в формировании образного яруса художественной системы, гармонично вбирающей в себя разноуровневые реализации ее типологических свойств.

При такой типологической структуре идиостиля естественно предположить, что его основной образный арсенал создавался уже в начальном периоде творчества и только дополнялся и варьировался в дальнейшем. Уже стихотворение, открывающее собрание

сочинений в 3-х томах (Вот уж вечер. Роса...), которое в наборном экземпляре С.Толстая-Есенина по просьбе поэта пометила "самое первое" (Козловский 1970, т.1, 357), содержит "сквозные" темы идиостиля*: вечерний пейзаж, река, крыша дома, освещенная луной, деревья (ива, береза), сравнение берез с "большими свечками". Эти темы в дальнейшем развиваются и конкретизируются. Деревья (береза, сосна, ива, черемуха, клен...) обретают признаки, формирующие их олицетворение. Улавливается основа некоторых устойчивых образов: Облаками перекрещен, Сладкий дым вдыхает бор. За кольцо небесных трещин *Тянет пальцы косогор* (2, 341; 1913—14). Ср.: И дремлет Русь... *Вцепивши руки* в желтый крутосклон (1, 85; 1916); На лазоревые ткани *Пролил пальцы багрянец* (2, 353; 1915). Последний фрагмент, содержащий семантический диалектизм, возможно, осложненный метафорой (*пролил...*), сополагается с вышеназванными образами по признаку, связанному с пальцами (рукой) как обозначением вытянутых полос, выделяющихся на цветовом фоне земли или неба, а действием — с другой группой также устойчивых образов: Над пропащим мужиком Кто-то ласковые руки *Проливает молоком* (1, 108; 1917); О матерь божья,... *Пролей*, как масло, *Власа луны* В мужичьи ясли Моей страны (1, 113; 1917).

Роща грозится *еловыми пиками*, Прячутся *совы с пугливыми криками* (2, 359; 1915). Данный образ "двоится"**: один его ракурс сополагается с таким фрагментом: По кустам, в траве над лыками, *Под пугливый возглас сов*, Им смеялась роща зыками С переливом голосов (1, 63; 1914), другой вызывает в памяти иную картину: *Ели, словно копья*, уперлися в небо (1, 55; 1912); В зимний вечер по задворкам *Разухабистой гурьбой* По сугробам, по пригоркам Мы идем, бредем домой (2, 355; 1915) — По селу тропинкой кривенькой В летний вечер голубой Рекрута ходили с ливенкой *Разухабистой гурьбой* (1, 62; 1914).

Выше проводилось сопоставление на основе образных клише стихотворений, не включенных автором в собрание сочинений (они помещены во втором томе трехтомника, начиная со стр.295). Еще больше соответствий и образных перекличек в стихотворениях, отобранных автором для собрания сочинений. В них отчетливо улавливается принцип сохранения образных характеристик: березы сравниваются со свечками в первом и пятом стихотворениях (1, 35; 1910, и 39; 1911); струи *пенистой волны* (1, 38; 1911) повторяются в образе зарницы,

---

* В этом, первом стихотворении уже встречается и семантический диалектизм: Сонный сторож стучит *Мертвой* колотушкой. Ср. у Даля: мертвое дерево, сохлое (II, 319).

** «Его образы переходят из стихотворения в стихотворение, постепенно обрастая подробностями... Из кудрявых облаков вырастает кудрявый сумрак, всклокоченные седины пасмурного дня, расчесывающий тучи лунный гребень и т.д... Благодаря этой "текучести", вырванное из контекста отдельное стихотворение всегда беднее, чем в ряду...» (Марченко, 1972, 88, 89).

которая распоясала... *в пенных струях* поясок (1, 39; 1911). Ср. также: *Зори пенились* и таяли (1, 62; 1914); хотелось в мерцании *пенистых струй*... (1, 45; 1910); Ткет ей саван *нежнопенная волна* (1, 48; 1914).

Возникают и более емкие образные зарисовки, которые получат в текстах Есенина достаточно широкое вариирование. См., например, развитие образной темы "небесной воды" как метафоры солнечных лучей: Там, где капустные грядки *Красной водой поливает восход*... (1, 36; 1910) — И *брызжет солнце* горстью *Свой дождик* на меня (1, 114; 1917); Катится, *в солнце измокнув*, Улица передо мной (1, 319; 1923); Злак овсяный, *зарею пролитый*, Соберет его [железного гостя.— Е.Н.] черная горсть (1, 127; 1920).

Формируются устойчивые звуковые характеристики: На бору *со звонами* плачут глухари (1, 46; 1910) — В роще по березкам Белый *перезвон* (1, 49; 1914) — ...ветер... рассыпал *звонистую* дробь (1, 105; 1916).

Сохраняются оксюморонные сочетания: Есть *тоска веселая* в алостях зари (1, 46; 1910) — Дремлет Русь *в тоске* своей *веселой* (1, 85; 1916). Разрабатывается объемный вариативный мотив ткачества (и рукоделия) как образная основа пейзажных фрагментов: *Выткался* на озере алый свет зари (1, 46; 1910); В *пряже* солнечных дней время *выткало* нить (1, 45; 1910); Туча *кружево* в роще *связала* (1, 50; 1915); В *лунном кружеве* украдкой Ловит призраки долина (1, 101; 1915). Уже в раннем периоде творчества появляется сопоставление цветущих деревьев со снежными хлопьями, вихрями: *Сыплет черемуха снегом* (1, 52; 1910); *Как метель, черемуха* Машет рукавом (1, 70; 1914). Вводится перифраза с опорой на цветовую характеристику предметного денотата, обозначенного метафорически: *Желтые поводья Месяц* уронил (1, 51; 1910); Там с утра над церковными главами *Голубеет небесный песок* (1, 41; 1916) и т.п.

В дальнейшем образный арсенал идиостиля пополнялся по мере ввода новых тем, органически связанных с образным строем и устойчивыми мотивами творчества. См., например, образные построения "Пугачева" (1921): А жизнь — это лес большой, Где *заря красным всадником мчится* (Ср.: На рассвете он завтра промчится, Шапку-месяц пригнув под кустом); Оренбургская *заря красношерстной верблюдицей Рассветное роняла* мне в рот *молоко* (Ср.: Небо словно вымя, Звезды как сосцы) и т.п.*

---

* «...есенинская теория образа соприкасалась с официальным, каноническим имажинизмом только в самых общих, поверхностных слоях, по существу же была глубоко враждебна ему... Согласно есенинскому пониманию, первым русским имажинистом был автор "Слова"» (Марченко, 1972, 160, 161). Но ср. концепцию Софи Лафит: "Высший расцвет творчества Есенина отнесен в ней [монографии "Сергей Есенин", изданной в Париже.— Е.Н.] к имажинистскому периоду..." (цит. по Юшину, 1978, 12).

Явная склонность поэта к тематическим и образным повторам (типологическая черта идиостиля) отражается и на художественной структуре "циклов", так же как и собственно пейзажные "деревенские" мотивы объединенных "своим" набором устойчивых образных средств. Иными словами, и циклическую организацию мы рассматриваем как микромодель идиостиля.

Определение циклов в поэзии Есенина — особая проблема, связанная прежде всего с нетерминологическим употреблением понятия "цикл", при котором этим словом называются достаточно произвольные тематические подборки стихов, включаемых автором в те или иные книги. И хотя некоторые тематические объединения, например, "Москва кабацкая", обычно рассматриваются как цикл (но см.: Мекш 1980, 106), мы остановимся только на одном, наиболее бесспорном цикле "Персидские мотивы". Один из сквозных мотивов цикла встречаем уже в его начале — это синий цвет как знакомое и родное и одновременно как "знак" востока (*синь тюркская*). Синий (голубой) цвет присущ даже глазам персиянки, которые, в отличие от синих глаз русских красавиц определяются более пространно (Я в твоих глазах увидел море). Таким образом любовь к синему цвету — постоянный мотив творчества, но способ изображения иной: нет устойчивой перифразы цветообозначения; рязанское слово *голубень*, которое могло бы полнее выразить насыщенную цветовую гамму, не употребляется и заменяется описательными пассажами: Воздух *прозрачный* и *синий*, Выйду в цветочные чащи. Путник, в *лазурь* уходящий, Ты не дойдешь до пустыни. Воздух прозрачный и синий (1, 230). Не использует поэт и устойчивую для его идиостиля метафорическую характеристику лунного света как ресниц (век) или волос, опущенных с небес, или масла, пролитого на землю, заменяя их более общим и резким определением (золото холодное луны, в лунном золоте) или передавая тот же эффект описательно (Лунным светом Шираз осиянен). Кипарисы, розы, гвоздики, экзотические имена красавиц и восточных поэтов, названия персидских городов, "ориентализмы" (Степанченко 1988, 27): шальвары, чадра, чайханщик, меняла образуют канву "красивого страданья" лирического героя. И только воспоминания о "рязанских раздольях" (а не о городском быте, хотя начало цикла содержит городской мотив) вводят в текст образные представления, подавляющие даже реальные признаки восточного пейзажа: Потому, что я с севера, что ли, Что *луна там огромней в сто раз*, Как бы ни был красив Шираз, Он не лучше рязанских раздолий; Разве ты не хочешь, персиянка, Увидать далекий *синий край*. Ср.: *Голубая родина* Фердуси.

Итак, в основе образного строя данного цикла лежат повторяющиеся мотивы и "местные" ассоциации. Поэтому возможно условное сопоставление "восточного" и, так сказать, "рязанского" циклов, сополагаемых по общим принципам организации материала. Так, сохраняется пунктир устойчивых для всего

идиостиля сквозных образов. Вспомним мотивы и их образное решение: любовь к "рязанским раздольям" и тоска по ним; выделение синего (голубого) цвета и лунного освещения как объединяющего начала лирических пейзажей Есенина; тема поэта-бродяги; сопоставление лика красавицы с зарею и некоторые другие. Сравним с оценкой данного цикла Софи Лафит: "Персию, которую хочет нарисовать поэт, он не знает, не чувствует, и пери его стихов странно походят на молодых девушек из Рязанской губернии" (цитировано по Юшину, 1978, 5, 12). Существует и противоположная точка зрения на данный цикл: "Персия" в понимании Есенина — квинтэссенция Востока... поэтический центр земли. Поэтому между "персидским" и "русским" вообще нет пропасти (Марченко 1972, 222). Вторая точка зрения для нас предпочтительнее.

III

Специфика идиостиля создается в том числе и тем, какими способами поэт ослабляет давление постоянных (типологических) признаков художественной системы. Вот почему исследование приемов расширения тематического пространства идиостиля с повторяющимся составом образных средств — закономерный аспект в определении индивидуальных признаков художественного почерка поэта. Сохраняя от стихотворения к стихотворению преемственность образных ассоциаций, Есенин избегает тематических сгущений, распределяя стихотворения близкого содержания, тональности и времени создания в достаточно отдаленных друг от друга частях тома (речь не идет о циклических или близких к ним объединениях текстов). См. расположение в первом томе трехтомника стихотворений "Корова" (89; 1915), "Лисица" (105; 1916), "Песнь о собаке" (133; 1915). См. также "перебив" фольклорной тематики ранних стихотворений, осуществленный путем переноса ряда хронологически близких стихотворений в иной временной срез: "Хороша была Танюша..." (40, 1911) соседствует со стихотворением "За горами, за желтыми долами..." (1916) и отделено от созвучных с ним стихотворений "Заиграй, сыграй, тальяночка..." (1912) и "Подражанье песне" (910). Стихотворение "Выткался на озере алый свет зари..." (1910) в свою очередь "перебивает" фольклорную тематику, созданную перенесенными в этот фрагмент тома произведениями. Другими словами, поэт не стремится представить точный хронологический срез своего творчества, сохраняя ощущение равноправия всех произведений и всех тем, отобранных для печатания в собрании сочинений (См. замечание о "циклических кругах его лирики" — Козловский, 1983, 397, 398).

Проекция увиденного и зафиксированного в стихотворении на новый сюжет (перенесение образного

гена в иную ситуацию) — особый собственно есенинский тип образного повтора, позволяющего разнообразить содержательный уровень стихотворений.

Обратим внимание на похожесть образной канвы первого и второго стихотворений цикла "Москва кабацкая" (Да! Теперь решено. Без возврата... и Снова пьют здесь, дерутся и плачут...), дающую основания сомневаться в том, что «Есенин увидел "Россию зарубежную", Россию без родины» (Козловский... 1970, т. 1, 366). Можно полагать, что поэт наложил знакомый контур московского кабака на заграничный бар (См: самогонного спирта река, гармонист с провалившимся носом...), добавив ностальгию не только по родине, совпадающую с эмигрантскими настроениями некоторых россиян, но и по "малой родине"-деревне, с которой он "решительно" прощается (Да! Теперь решено. Без возврата Я покинул родные поля — 1, 152; 1922). См. также соположения фрагментов стихотворений "Корова" (1, 89; 1915) и "В том краю, где желтая крапива..." (1, 76; 1915): Скоро *на гречневом свее*, с Той же сыновней судьбой, *Свяжут ей петлю на шее* И поведут на убой...— И меня *по ветряному свею*, По тому ль песку, *Поведут с веревкою на шее* Полюбить тоску... И хотя последний мотив дан как развитие темы "людей в кандалах", зрительный образ "убийцы и вора" подсказан знакомыми картинами деревенского быта. Отметим и стихотворение "Эта улица мне знакома..." (1, 160; 1923), написанное в Париже (Белоусов 1965, 114). Ассоциативным импульсом к ностальгическим воспоминаниям о родине послужило, вероятно, определенное сходство парижского уличного пейзажа с "родительским домом", в результате чего возникла зрительная контаминация: *Эта улица мне знакома*, И знаком этот низенький дом. *Проводов голубая солома Опрокинулась над окном* — А сейчас, как глаза закрою, Вижу только *родительский дом* — Я любил этот дом деревянный — Но угасла та нежная дрема, Все истлело в дыму голубом. Мир тебе — *полевая солома*, Мир тебе — деревянный дом! (1, 60; 1923). Возможна и несколько иная интерпретация, если иметь в виду не электропровода, а провода радиосвязи (Зайцев 1990, 45). В этом случае возможно предположить, что "голубую солому" "увидел" Есенин на "знакомом" крестьянском дворе, что не мешает предположению о наличии приема наложения планов. К такому толкованию склоняет и то, что "родительский дом", воссозданный на расстоянии в воображении поэта, сам (а вернее,— его печь) мысленно путешествует и видит "Золотые пески Афганистана И стеклянную хмарь Бухары".

Одна и та же картина может "вставляться" в различные по тематике произведения: Где-то за садом несмело, Там, где *калина цветет*, Нежная *девушка в белом* Нежную песню поет (1, 122; 1918) — Но припомнил я *девушку в белом*... о чем-то подолгу *мечтала У калины за желтым прудом* (1, 188; 1924).

Ср. также приведенное выше сопоставление фрагментов "Москвы кабацкой" и "Руси уходящей".

Могут быть сопоставлены не только бытовые ситуации, но и настроения человека и природы, представленные изолированно: Я одну *мечту*, скрывая, *нежу*, *Что я сердцем чист*. Но и я кого-нибудь зарежу Под осенний свист. И *меня по ветряному свею*, *По тому ль песку*, *Поведут с веревкою на шее Полюбить тоску* (1, 76; 1915) — И ты [о степи], как я,... О *розовом тоскуешь небе* И голубиных облаках. *Но и тебе* из синей шири *Пугливо кажет темнота И кандалы твоей Сибири*... (1, 75; 1915—16).

"Похожесть" содержательно близких фрагментов бывает различной: образные контуры могут почти совпадать, но могут и различаться степенью развернутости содержательного плана. В этом случае развернутый образ оказывается ключом к пониманию "свернутого" аналога (См.: Луны часы деревянные — Время — мельница с крылом...; косматый ветер — осень — рыжая кобыла и под.). Возможно и противоположное соотношение: свернутый образ "разъясняет" многие образные картины. В этом случае перед нами раскрывается творческая лаборатория поэта: «Если он в семнадцатом году сказал: "Господи, отелись!", то потом в восемнадцатом году, он, продумав до конца свою мысль, развил этот образ... И невольно в море хлеба Рвется образ с языка: *Отелившееся небо* Лижет красного телка» (Жизнь Есенина, 1988, 164). Ср.: Над рощею *ощенится* Златым щенком *луна* (2, 57; 1917); Тучи с *ожереба* Ржут, как сто кобыл (1, 103; 1916). Ср.: Деве твоей Руси Новое возвестил я Рождение... Пой и шуми, Волга! В синие ясли твои опрокинет она Младенца. Не говорите мне, Что *это* В полном круге Будет всходить *Луна*... *Это он*! Это он Из чрева неба Будет высовывать Голову... (1, 309; 1918). Совокупность совпадающих образных решений снимает налет "богохульства" исходного представления, формируя устойчивую для идиостиля "языческую" мифологему (или ряд мифологем).

Сходные мотивы варьируются в зависимости от того, ведется ли описание *извне* или *внутри дома*. Таковы ситуации, связанные с воспоминаниями об умерших близких. Воспоминания могут возникать в уюте и тепле дома (Мирно грезит родимый очаг О погибших во мраке плечах (1, 82; 1917)) или вне его (Кого-то нет, и тонкогубый ветер О ком-то шепчет, сгинувшем в ночи (1, 81; 1916).

Позиция наблюдателя внутри и вне помещения расширяет тематические рамки идиостиля.

Внешние контуры избы запечатлены в стихотворении "О красном вечере задумалась дорога..." (1, 81; 1916). Здесь существенно обратить внимание в том числе на этнографизм *поветь* как подсобную постройку вне дома. Такое представление сводит воедино пейзажный план стихотворения, в котором изба показана с крыльца до повети и овсяного двора, а печь

контурно обозначена через упоминание о трубе и цвете печи, напоминающем о закате, извне освещающем внутренность дома (*О красном вечере* задумалась дорога...). Обрисовано и пространственное положение избы, стоящей, видимо, у лесной дороги, рядом с прудом (Кусты рябин туманней глубины), и время суток и года (вечер, осень). Все эти (и другие, здесь не названные) детали создают пейзажный рисунок предельно объективного характера (несмотря на некоторые фигуральности). Это зарисовка снаружи. Но в стихотворении есть и наблюдатель осеннего пейзажа "изнутри" (сквозь синь стекла). Объективный взгляд извне проникает и в подсобную постройку дома — хлев, однако ощущение внешней характеристики не утрачивается, поскольку констатация тишины и покоя в хлеву перебивается пейзажной деталью (Дорога белая узорит скользкий ров), возвращающей внимание к началу стихотворения и тем самым сводящей воедино настроения олицетворенной природы, включенного в пейзаж человека и представителей животного мира (лесных и домашних) вне избы (коровы, сова, галки...) и внутри ее (*желтоволосый отрок* как одна из ипостасей лирического героя...). Следует подчеркнуть и смысловое совпадение слов, обозначающих действие начала стихотворения и перифразы того же значения в его конце (*Изба*-старуха челюстью порога *Жует пахучий мякиш тишины — И нежно охает* ячменная *солома*, Свисая *с губ* кивающих коров). Так сводятся воедино объективные характеристики и субъективные переживания, оправдывающие и объясняющие и образ избы-старухи и основной эмоциональный тон стихотворения — настроение тихой грусти, гармонично и естественно сочетающееся и с временем года, и с вечерней тишиной, в которой улавливаются и шепот "тонкогубого ветра", и нежное оханье жвачки коров, и "тощий" звон "тягучего вздоха" (чьего?). Тема старости (изба-старуха) и отрочества, тема покойной тишины и щемящего чувства утраты и тревоги в связи с приближением ночи — все это создает "есенинский" колорит стихотворения.

Итак, в стихотворении используются два ракурса описания одного и того же объекта: изба на фоне вечернего осеннего пейзажа. Причем внешний ракурс преобладает в денотативно-предметном плане, а ракурс "изнутри" несколько расширяет собственно описательный план (мы узнаем еще про "галочью игру") и укрепляет (что наиболее существенно) субъективное начало, создающее основную тональность стихотворения, определившую и выбор соответствующих художественных средств.

Теперь рассмотрим описание избы изнутри (стихотворение "В хате", 1914) глазами "желтоволосого отрока" (*Мать* с ухватами не сладится...). В образной картине обнаруживаются многие детали, с которыми мы встретились в первом из сопоставляемых нами стихотворений: есть печь, но теперь показан подробно, в деталях, ее внешний вид (печурки точеные, паз, сажа и заслонка, ухват) и ее внутренний контур (в печке

нитки попелиц), связанный с процессом приготовления пищи (Мать с ухватами не сладится, Нагибается низкó.— Она и видит эти "попелицы"). Есть и порог, но теперь он — внутренняя деталь избы (У порога в дежке квас). Время суток (утро) улавливается не через внешние характеристики пейзажа, а через признаки деятельности, присущие началу дня: только испечены драчены, подоена корова, слышны голоса кур и петухов... Есть двор, но ракурс, с которого он обрисован, обращен внутрь дома: наблюдение за жизнью двора ведется через окно (А в окне на сени скатые...) или через звуки, долетающие со двора (Квохчут куры...).

Итак, в первом стихотворении дом и примыкающие к нему постройки вписаны в природный пейзаж; во втором — все внимание сосредоточено на внутренней жизни хаты. Общим остается контур дома с хозяйственными постройками и печь, а также присутствие человека в избе (созерцательное в первом случае и деятельное и созерцательное во втором). В первом стихотворении повествование ведется от лица наблюдателя, отмечающего внешние детали жизни дома (топится печь, отрок сидит у окна); во втором раскрывается и детализируется то, что можно увидеть, находясь внутри дома. Складывается объемное описание одного денотата, данное в общем контуре и в разрезе. Эти стихотворения — совершенно самостоятельные произведения. Каждое из них самодостаточно и безукоризненно с эстетической точки зрения. Между ними нет лексической или образной тавтологии: *Желтоволосый отрок* первого стихотворения угадывается во втором опосредованно. Кивающие коровы первого даны через упоминание о парном молоке во втором. Ср. также: овсяный двор, поветь — двор и сени скатые... Нет и тематического сближения. Но есть обращение к одному и тому же денотату, рассмотренному с различных позиций. Для поэта, склонного к стихотворным миниатюрам, построенным на едином лирическом чувстве, такая оппозиция оказалась плодотворной. Напомним в этой связи более раннее и, видимо, менее удачное, стихотворение "Задымился вечер, дремлет кот на брусе..." (1, 55; 1912), где темы пейзажа и избы даны нераздельно и без образного обобщения и эмоционального подъема.

Тот же прием (описание внешнего и внутреннего пространства) применяется и в разработке мотива собаки-почтальона ("Сукин сын" — 1, 188; 1924; "Собаке Качалова" — 1, 192; 1925). См. то же противопоставление в стихотворениях "За горами, за желтыми долами..." и "Опять раскинулся узорно..." (1, 41 и 42; 1916).

Способ расширения тематического содержания "похожих" стихотворений за счет вариирования субъекта и объекта описания применяется в стихотворениях эпистолярного жанра, в которых меняются адресаты "письма": "Письмо матери" (1, 164; 1924); "Письмо деду" (2, 122; 1924); "Письмо к женщине" (2, 109; 1924), "Письмо к сестре" (2, 135; 1925), а также

"Письмо от матери" (2, 113; 1924), "Ответ" (2, 116; 1924). Однако в этом перечне только первое "письмо" существенно отъединено от последующих (оно помещено в 1-м томе).

"Письмо к женщине", "Письмо от матери", "Ответ" даны подряд. "Письмо к деду" отделено только "Стансами", которые тематически с ним связаны (Ср.: Недавно был в Москве, А нынче вот в Баку — Здесь розы больше кулака. И я твоей Судьбине одинокой Привет их теплый Шлю издалека.). "Письмо к сестре", отделенное от основной эпистолярной темы тремя произведениями ("Ленин", "Метель", "Весна"), также воспринимается как органичная часть этого жанрового объединения.

Почему же Есенин поместил рядом однотипные по жанру произведения и в то же время не создал из них цикл? В этот период поэт писал "Анну Снегину", разрабатывая приемы передачи диалога в лирико-эпическом жанре и форму письма, уже освоенную им, использовал не только для развития вариаций на "деревенскую" тему, но и для подготовки к новым для него поэтическим формам ("Зане созрел во мне поэт С большой эпическою темой" — 2, 99; 1924).

Антиномию (Степанченко 1991, 41—46) небесное/земное (сопоставление месяца и коня, коня и тучи, коня и заката и т.п.) также можно рассмотреть как вариирование одной образной темы. Но эти варианты по существу относятся к иному параметру идиостиля — к устойчивым моделям словопреобразования. Разумеется, деление на устойчивые мотивы и темы, расширяющие содержательное пространство идиостиля, весьма условно и призвано лишь обратить внимание на одну из сторон единого принципа организации системы образно-устойчивого типа — на проблему преодоления однообразия при ориентации на исчислимый круг устойчивых мотивов и образов.

Теперь остановимся на некоторых приемах, формирующих образную перспективу конкретного стихотворения.

Пейзаж в творчестве Есенина, как правило, тесно связан с настроением лирического героя. Это одна из существенных особенностей идиостиля. Исследовать ее можно, следя за тем, как в стихотворении развертывается пейзаж, обычно конкретный, приуроченный к определенному периоду и месту.

Обратимся к стихотворению "Синий май. Заревая теплынь...". Первую строчку стихотворения сопоставим с последней: Мир тебе, голубая прохлада. Мы ощутим движение во времени от начала вечерней зари до ее угасания (синий — голубой; теплынь — прохлада). Обращает внимание и конкретность бытовых деталей: В деревянные крылья окна Вместе с рамами в тонкие шторы Вяжет взбалмошная луна На полу кружевные узоры. Ср. с описанием горницы в доме Есениных: "...оконные рамы и наличники выкрашены белой краской, на окнах белые, с кружевными прошивками шторы" (Жизнь Есенина 1988, 324).

Движение в пространстве часто подчеркивается сменой пород деревьев, включенных в пейзаж: *Хвойной* позолотой Взвенивает лес. Тенькает синица Меж *лесных кудрей*, Темным *елям* снится Гомон косарей. *По лугу* со скрипом Тянется обоз... Слухают *ракиты* Посвист ветряной... (1, 74; 1914). Или: Туча кружево *в роще* связала... Еду грязной дорогой с вокзала Вдалеке от родимых полян. Лес застыл... Виснет темь, как платок, *за сосной*... Пригорюнились девушки-*ели*... (1, 50; 1915).

Но сюжет, связанный с передвижением лирического героя*, может развиваться и без заявленной темы движения. Так, в стихотворении "Хулиган" первый пейзажный план представлен в отдалении от наблюдателя, который видит, как во время дождя ветер наметает на луг листья деревьев, а сам лесной массив вырисовывается только на горизонте как синяя, сливающаяся с небом полоса (синие чащи)**. Затем пейзажная картина детализируется с помощью ее цветовой характеристики (Вот оно, мое *стадо рыжее*... Ср.: И на песни мои прольется Молоко твоих *рыжих коров* — 1, 111), приближаясь к человеку, который даже видит "как сумерки лижут Следы человечьих ног". Взгляд, обращенный вниз, замечает теперь "резеду и мяту". Параллельно с растительным развивается и пространственный пейзаж: деревянная Русь-луга-погост-холмы-наш сад-голубая степь. С изменением пространственной перспективы меняются и временные характеристики: после сумерек наступает ночь; при свете луны видны березы, затем "кипяченых черемух рать". Каждый поворот в пейзажной зарисовке влечет за собой и изменение лирического мотива.

Постепенное приближение пейзажа к наблюдателю улавливается и в образной структуре стихотворения "Осень" (1, 59; 1914), где сначала дается обобщенный образ осеннего леса (Осень — рыжая кобыла — чешет гриву), а затем появляется схимник-ветер и рябиновый куст. По этому же принципу построен пейзаж в стихотворении "За горами, за желтыми долами...": Вижу *лес* и вечернее полымя, И обвитый крапивой *плетень*... (1. 41; 1916).

---

* Ср.: "Его пейзаж — это пейзаж, увиденный глазами человека движущегося... Поэтому детали как бы смазаны, подчинены общему и сильному впечатлению" (Марченко 1972, 35). Легко соглашаясь с первой частью приведенного суждения, не можем принять вторую, поскольку прежде всего смена четко названных деталей пейзажа (там, где он есть) и создает ощущение движения.

** См.: Кунгурова (1975, 62; 63). Цель данной статьи — анализ "одного из приемов использования цветовых названий в стихах Есенина, который можно было бы назвать приемом фона и штриха. Суть его заключается в том, что в одном и том же тексте даются два цветовых названия. Одно из них выступает как название цвета такого предмета, который служит фоном для другого... Связь между словами... можно было бы назвать пространственно-цветовой" (Выделено мной.— Е.Н.).

Структура пейзажа, при которой сначала называется более отдаленная деталь, видимо, вполне устойчива в идиостиле, проявляясь и в микроконтексте: "Скоро заморозь известью выбелит Тот поселок и эти луга"... (2, 79; 1920). Постепенное перемещение на первый изобразительный план деталей знакомого пейзажа позволяет поэту не только представить в развитии лирическую тему, но и сделать ее предельно убедительной.

Для стихотворений Есенина показателен и "зеркальный" принцип соединения пейзажной и субъективно-лирической темы. В этом случае композиция стихотворения распадается на две части таким образом, что вторая в большей или меньшей степени повторяет фактографическую часть первой (реализация общего для идиостиля принципа взаимозаменяемости сополагаемых частей единого образа как в пределах грамматического построения, так и в масштабах художественного мира поэта в целом). Так, в стихотворении "За горами, за желтыми долами..." композиционно выделяются две части, связанные с "я" и "ты". Лирический герой в первой части стихотворения описывает доступный его зрению пейзаж и домысливает пейзажные картины, также известные и близкие ему (Там с утра над церковными главами...). Во второй части стихотворения в то же вечернее время (Каждый вечер, как синь затуманится, Как повиснет заря на мосту...) "она" молится в монастыре, как бы реализуя недоступную лирическому герою "высокую" мечту (Полюбил я тоской журавлиною На высокой горе монастырь).

Итак, стихотворение посвящено внешнему и внутреннему зрению лирического героя, что, естественно, связано и с напряжением лирического чувства. Дана оппозиция: высокое/низкое; ты-я (На высокой горе монастырь/Помолись... За погибшую душу мою). Похожее композиционное членение находим и в стихотворении "За темной прядью перелесиц..." (1, 75; 1915—16). В нем также можно выделить две композиционные части, противопоставленные друг другу по ряду признаков, связанных с ракурсом наблюдения: сначала взгляд направлен снизу вверх, отсюда и масштабность описания (За темной прядью перелесиц, В неколебимой синеве...). Эта небесная панорама сменяется картинами гораздо более узкого охвата (В затихшем озере...), затем с помощью устойчивой для идиостиля перифразы неба (голубая трава) в описание включается и пейзаж, примыкающий к озеру (А степь...). Вторая композиционная часть наглядно выделяется сменой лирического тона, сопряженного с обращением к "стороне ковыльной пущи". Конечный для первого композиционного фрагмента пейзажный мотив становится началом, точкой смены ракурса изложения, при котором взгляд опять устремляется от земли вверх, в небесные сферы (И ты, как я... О розовом тоскуешь небе И голубиных облаках...), а затем, так же как и в первом композиционном срезе, вновь обращается к земле (Но и тебе из синей шири Пугливо кажет темнота И кандалы твоей Сибири...). И в данном случае такая

почти зеркальная композиция соединяет пейзаж и лирическое чувство героя, обрисованное достаточно объемно: от умиротворенного созерцания (1-я часть стихотворения) до душевного надлома.

Развитие лирического сюжета, достаточно плавно вбирающего в себя эмоционально-субъективные характеристики, является преимущественным, но не единственным стилистическим признаком художественной системы Есенина. Следует отметить и такой способ сюжетного развития, для которого характерны логические (и, как правило, эмоциональные) "неувязки". Условно такой прием можно сопоставить с принципом организации частушки: "Весна на радость не похожа, И не от солнца желт песок, Твоя обветренная кожа Лучила гречневый пушок (1, 96; 1916). В данном стихотворении, подобно частушке, первое двустишие является только зачином и явно не связано с дальнейшим изложением. Фольклорное начало стихотворения может оказаться и ведущей образной ассоциацией, постепенно разъясняющейся в той или иной степени, но эффект "сбоя" остается: *То не тучи* бродят за овином И не холод. Замесила божья матерь сыну Колоб "...Жутко им [людям] меж темных Перелесиц. Назвала я этот колоб — *Месяц*" (1, 109; 1916); Колокольчик среброзвонный, Ты поешь? Иль *сердцу снится*? *Свет* от розовой *иконы* На златых моих ресницах. Пусть не я тот нежный отрок В голубином крыльев плеске, *Сон мой* радостен и кроток О *нездешнем перелеске*... (1, 86; 1917).

По мере углубления в ведущие стилистические характеристики художественной системы Есенина в ряде работ о нем меняется точка зрения на влияние на данный идиостиль фольклора. Ср.: "Народную песню и народную легенду он воспринимал сквозь их литературные окружения... В его первых книгах постоянно звучит Блок и никогда не звучит частушка (Святополк-Мирский, 1990, 146)* и: "Используя стилистические особенности народной лирики, Есенин как бы процеживает их через литературные традиции и через свое поэтическое мироощущение и только затем включает в произведение. Поэтому в "чистом" виде они у поэта почти не встречаются. Этим Есенин отличается от Кольцова... Есенин пришел в литературу как бы через частушку" (Коржан, 1969, 41, 45). См. также: Марченко (1972, 236).

Логические неувязки Есенин использует не только как прием, заимствованный из фольклора, но и как общий принцип организации художественного материала, противопоставленный плавному развитию темы. Так возникает стилистический контраст, препятствующий созданию ощущения монотонности художест-

* Статья впервые опубликована в 1926 г. Ср.: "Стихи начал писать, подражая частушкам" (Есенин, 3, 180).

венного почерка поэта*. Сбой может быть почти незаметным (см.: Разбуди меня завтра рано... Говорят, что я скоро стану Знаменитый русский поэт...) Но в некоторых случаях ассоциативный переход приводит к ощутимому стилистическому диссонансу: И теперь даже стало не тяжко *Ковылять из притона* в притон, Как в смирительную рубашку, Мы *природу берем в бетон* (1, 167; 1923). Или: *Взбрезжи*, полночь, луны кувшин Зачерпнуть молока берез! Словно хочет кого придушить Руками крестов погост! (1, 140; 1920). Такие стилистические (первый пример, где тема "бетона" вводится "без подготовки" как одна из равноправных частей сложносочиненного предложения. См. также лексику стихотворения в целом) и грамматические (второй пример, эллиптичность построения которого затемняет общий смысл, и без того усложненный диалектным императивом) "вольности", создают эффект "неожиданности" строк. Они могут объясняться диалектными навыками Есенина, несколько по иному, чем не знающий диалектных особенностей читатель, ощущающего принципы связи стихотворных строк, или иными причинами. Но при любой интерпретации этого феномена объективным остается тот факт, что Есенин периодически разрушает стилистическую однотонность лирического высказывания. Иногда лирические неувязки носят почти технический характер, "выправляя" размер или способствуя подбору рифмы: На лежанке мурлыкал котенок, Безразлично смотря на меня. Я еще тогда был ребенок, *Но* под бабкину песню вскок Он бросался, как юный тигренок, На оброненный ею клубок (1, 217; 1925); Потому и себя не сберег Для тебя, для нее и *для этой*. Невеселого счастья залог — Сумасшедшее сердце *поэта* (1, 174; 1923). Но в основном логический сбой выступает как специальный композиционный прием, связанный с включением в лирический сюжет еще одного невыраженного мотива, который "прорывается" наружу**. Так, в стихотворении "Пушкину" (1, 185; 1924) монолог лирического героя (Стою я на Тверском бульваре, Стою и говорю с собой) неожиданно переходит в диалог (...И говорю *в ответ тебе*...). В стихотворении "Мы теперь уходим понемногу..." (1, 183; 1924) в лирически уравновешенный тон повествования диссонансом врывается фраза "И на этой на земле *угрюмой*", связанная с изначальной противопоставленностью земли и той страны, "где тишь и благодать", не получившей дальнейшего развития в

---

* Ср. с замечанием В.В.Виноградова "о приемах фразового параллелизма в поэзии Ахматовой" (Виноградов, 1976, 405, 409. Выделено автором). Сопоставление поэтики Есенина и Ахматовой см.: Марченко, 1972, 42).

** Это свойство проявлялось и в том, что у Есенина "очень часто резкие изменения в ритмике, в интонировании стиха совершались под влиянием внутренних противоречий, скачкообразных переходов от одного психологического состояния в другое" (Жаворонков 1969, 9).

сюжете стихотворения, которое первоначально было озаглавлено — "Памяти Ширяевца".

Внимательное прочтение текста может объяснить развитие художественной идеи, отчасти смягчающей логическое противоречие или перепад лирического настроения. Обратимся к стихотворению "Хорошо под осеннюю свежесть..."

Хорошо под осеннюю свежесть
Душу-яблоню ветром стряхать
И смотреть, как над речкою режет
Воду синюю солнца соха.

Хорошо выбивать из тела
Накаляющий песни гвоздь.
И в одежде празднично белой
Ждать, когда постучится гость.

Я учусь, я учусь моим сердцем
Цвет черемух в глазах беречь,
Только в скупости чувства греются,
Когда ребра ломает течь.

Молча ухает звездная звонница,
Что ни лист, то свеча заре,
Никого не впущу я в горницу,
Никому не открою дверь.

Обозначим логическое противоречие: "Хорошо... в одежде празднично-белой Ждать, когда постучится гость" (2-я строфа) — "Никого не впущу я в горницу, Никому не открою дверь (4-я строфа). Рассмотрим содержание каждой строфы стихотворения. Первая строфа — лирический герой в осенний ветренный день стоит у реки и наблюдает за движением солнца. Поэтическое пространство второй строфы — помещение, в котором человек, охваченный творческим порывом, ждет, "когда постучится гость". Третья строфа, видимо, продолжает описание творческой сосредоточенности, погруженности в "память сердца", сохраняющую только самые дорогие впечатления. Сюжетное пространство четвертой строфы — горница, время — поздний вечер или ночь.

Время, в пределах которого разворачивается лирический сюжет, сопоставимо, как минимум, с днем (от полудня до заката). Пространственное нахождение героя: вне помещения, у реки, и внутри дома (в горнице). Душевное состояние: непосредственное наблюдение за осенним пейзажем в ветренный солнечный день, затем внутренняя сосредоточенность в замкнутом пространстве в творческом состоянии, при котором уже не нужны никакие контакты. Как бы ни интерпретировать развитие художественной идеи стихотворения, безусловной представляется существенная роль деталей пейзажа для раскрытия подлинного содержания стихотворения (на чем мы уже останав-

ливались в иной связи). А это, в свою очередь, демонстрирует роль зрительно достоверных зарисовок для возникновения ощущения подлинности того или иного лирического чувства, составляющего основное содержание многих произведений Есенина. Итак, предельная искренность стихотворений поэта подкрепляется не только родным диалектным словом, но и знакомым, подлинным пейзажем.

Обращение к личному душевному состоянию становится фиксированным началом лирического отступления, прерывающим развитие заданной в начале стихотворения темы и вводящим другой мотив предельно искреннего звучания. В дополнение к вышеназванным см. стихотворение "Каждый труд благослови, удача!.." (1, 206; 1925), в котором с наибольшим основанием можно увидеть именно .лирическое отступление, прерывающее заданную тему труда, а затем вводящее ее в повествование, но уже с иной, более личной нотой.

Ощущение достоверности, подлинности лирического чувства создается и склонностью поэта к имитации спонтанности, "неотредактированности" поэтической речи, широко включающей в себя повтор однокорневых слов (Многословность Есенина была угадана А.Блоком).

Пусть я буду *любить другую*, Но и с нею, *с любимой, с другой*, Расскажу про тебя, *дорогую*, Что когда-то я звал *дорогой*. Расскажу, как текла *былая* Наша жизнь, что *былой не была*... (1, 182; 1923); Я *навеки люблю тебя*... Запоешь *ты*, а мне *любимо*... Я *навеки* покинул село... Знаю то, что о нас с тобой *вместе Вместо* ласки и *вместо* слез... Тихо воет покинутый пес (1, 216; 1925).

Нельзя не обратить внимание на то, что общелитературный фон, на который проецируется эта стилистическая особенность идиостиля, позволяет видеть в ней отражение типологических признаков художественных систем нефилологического типа, раскрывающих семантические нюансы слова аналитически,— через различные употребления, связанные с общим контекстом. Ср.: Как *дерево роняет* тихо листья, Так *я роняю* грустные слова (1, 130; 1924) и : Давай *ронять* слова, Как сад янтарь и цедру (Пастернак, 1917). Ср. также минус-прием (Григорьев, 1979, 96 — со ссылкой на Ю.М.Лотмана), проявляющийся в отсутствии прямого семантического сближения имени героини цикла "Любовь хулигана" — Августы Леонидовны Миклашевской и времени знакомства с ней в августе 1923 г.*

Мы рассмотрели некоторые художественные элементы идиостиля, связанные, по нашему представлению, с созданием условий, реализация которых определяет специфику художест-

---

* См. редкий для Есенина прием, использующий игру на омонимах (и близких к ним по звучанию словах) в стихотворении "Скупались звезды в невидимом бреде..." (1, 272; 1916), не включенном автором в собрание сочинений.

венного почерка Есенина. Это прежде всего эффект естественности и исповедальной открытости душевного мира лирического героя. Существенным оказалось и сопряжение таких параметров идиостиля, как образная устойчивость, основанная на исчислимом количестве тем и их решений, и одновременное преодоление монотонности и одноплановости художественного содержания произведения.

Одни и те же тенденции могут рассматриваться как на уровне отдельного произведения, так и в "укрупненном" масштабе — на пространстве идиостиля в целом. Например, логические неувязки как разновидность лирического отступления, в известном смысле сопоставимы с наличием в идиостиле двух типов лирического повествования — с умиротворенной пейзажной тематикой и с душевным надрывом. Эти стилистические линии определяют и жанровое членение идиостиля (Ср. "надрыв" "Пугачева" и некоторых "маленьких поэм" с "Анной Снегиной" и "Персидскими мотивами". На уровне тропеических характеристик они выявляются в использовании олицетворения в слабой позиции (то есть в таком контекстном употреблении, когда возможна и метафора, и олицетворение. Например: "Я навек за туманы и росы Полюбил у березки *стан*, И ее *золотистые косы* ...") и выпукло очерченных мифологем различного типа. Условия для создания такого типа олицетворения (или метафоры) будут рассмотрены ниже (см. также: Некрасова, 1994; 58—70).

IV

Обратимся к наиболее сложному уровню идиостиля — к его образному (тропеическому) ярусу, вбирающему в себя и подчиняющему себе все те особенности художественной системы, о которых говорилось выше.

Атомарное описание художественных средств идиостиля мы оставим вне анализа. Ему посвящены многие исследования. Мы же рассмотрим тропеические структуры, сопряжения нескольких художественных средств, в достаточной степени отражающих специфику идиостиля.

Наиболее продуктивным для проведения такого анализа представляется рассуждение Аллы Марченко о "фигуральностях" Есенина, которые "за очень редким исключением, без значительных потерь как в смысловом, так и в художественном отношении, непереводимы на понятийный язык" (Марченко 1978, 87).

Рассмотрим некоторые приемы создания фигуральностей, или, другими словами, наметим типы таких образных построений, содержательная основа которых выявляется не на смысловом, а на чувственном уровне. При этом отметим, что зрительная форма восприятия художественных фрагментов — преиму-

щественная, но не единственная сенсорная сфера у Есенина. Он часто объединяет различные чувственные представления. Ср.: *Запах* трав от бабьей кожи *На губах* моих я *слышу*... См. также: Кадимов (1988, 231).

Ведущими приемами создания структур, характерных только для художественной речи, можно считать совмещение (наложение) нескольких образных планов и перифрастичность особого типа, ориентированную не на отдельный предмет, а на самодостаточный фрагмент реального мира (образную картину).

Наложение планов в идиостиле Есенина реализуется в основном с помощью сравнений-приложений, конструкций с творительным падежом существительного и генитивных конструкций различного содержательного и образного наполнения (Григорьев 1979, 200—250).

Проанализируем некоторые позиции сравнений-приложений в стихотворных текстах Есенина. Наличие данного тропа в ранних произведениях поэта в качестве устойчивого народно-поэтического штампа (судьба-разлучница, угли-очи, душегубка-змея и под.) может рассматриваться как элемент диалектно-фольклорной основы идиостиля. Она составляет естественный фон для индивидуальных сопряжений, которые также содержат в себе определительно-уточняющие характеристики (береза-свечка, ветла-веретенце и под.). Такие употребления в свою очередь смыкаются со сравнениями-приложениями, оказывающимися центром образных связей, создающих многомерное восприятие соответствующего художественного фрагмента. Приведем сначала наиболее простой пример: ...и *риза* кашки. И вызванивают *в четки* Ивы — кроткие *монашки* (1, 56; 1914). Такие примеры способствуют "плавному" переходу к употреблениям более сложным, когда соединяются представления, логическая связь между которыми не очевидна:

Новое восславят
Рождество поля,
И, как пес, пролает
За горой заря.
. . . . . .

Отрекутся люди
Славить новый лик.

Скрежетом булата
Вздыбят пасть земли...
И со щек заката
Спрыгнут *скулы-дни.*

Побегут, как лани,
В степь иных сторон <...> (1, 103; 1916).

Сложный образ зари — представителя Времени — содержит в себе явные признаки олицетворения, составляющие один

образный, близкий к пейзажному, сюжет, на который почти механически накладывается мотив Времени. Логически осмыслить этот сплав затруднительно, даже если знать, что *скулы* — семантический диалектизм, обозначающий 'нарывы, чиреи' (Даль IV. Ср. также: "Красные губы подернулись пьяникой, а подбородок задергал *скулами* ." — Яр, 3, 59). Ведь чиреи не прыгают со щек, а исчезают.

Отсутствие явных смысловых сопряжений, скрытых под оболочкой диалектного слова, делает приведенный пример наглядной демонстрацией приема наложения планов. Выявить эти планы можно, используя импульс, заложенный в сравнении-приложении и позволяющий сополагать весьма отдаленные понятийные сферы: как с лица (со щек) исчезают нарывы, так и время лишается своих "частиц" — временных отрезков (дней). Однако художественный эксперимент не характерен для данного идиостиля*. В нем предпочтительно используется плавное вхождение приема в текст (напомним, что для олицетворения в данном идиостиле наиболее показательна слабая позиция, предполагающая возможность восприятия образа и как метафорического). Поэтому более частыми оказываются употребления, в которых в анализируемом образном средстве соединяются представления, имеющие пересечения на лексико-семантическом и образном уровне: *На коне — черной тучице в санках* — Билось *пламя-шлея*... синь и дрожь (1, 72; 1914). Сравнение-приложение данного фрагмента (пламя-шлея) включено в характеристику, связывающую коня с небесной сферой (что входит в круг устойчивых сопряжений идиостиля). Однако соотношение подчиненного и ведущего образов фрагмента представлено в "перепутанной" позиции ("правильней" было бы: конь-тучица; шлея-пламя).

Наложение образов грозовой тучи и запряженного в сани коня может быть "распутано" чисто зрительно. Еще пример: *Время — мельница с крылом* Опускает за селом Месяц маятником в рожь Лить часов незримый дождь (1, 112; 1917). Обратим внимание на отсутствие четкой логико-понятийной корреляции между всеми названными денотативными сферами: если *время* и *маятник* логически соотнесены, то *маятник* и *крыло мельницы*, при отсутствии очевидной логической связи, соединены зрительным представлением, основой которого оказывается *месяц*, своей формой, а также перемещением по

---

* Мы имеем в виду прежде всего эксперимент со словом. То представление об эксперименте, которое связано с расширением жанровых форм и их "опробованием" в полной мере присуще Есенину, "попробовавшему" форму баллады и исторических песен, преданий и драмы, сказки для детей, поэмы как реализации внутренних потребностей творческого самовыражения и как отклика на современные ему стилистические тенденции ПЯ. Ср. также с замечанием о том, что «в известном смысле "Персидские мотивы" — стихи экспериментальные» (Марченко, 1972, 234).

ночному небу вызывающий ассоциации с колебательными движениями маятника часов. Одновременно создается и собственно пейзажная зарисовка, приуроченная к определенному времени и месту (отмечается положение луны "на уровне" крыльев мельницы). Время как космическое понятие, представленное небесным светилом, соединяется со временем в его бытовом понимании (время суток, прибор, фиксирующий время), а также, в известной степени — с историческим временем (см. *ветряная мельница* как анахронизм).

Итак, в фигуральности (Марченко, 1978) на первом месте оказывается зрительное (чувственное) восприятие, подавляющее логические несообразности.

Сравнение-приложение может оказаться конструктивным элементом сложного представления: *Изба-старуха челюстью порога Жует пахучий мякиш тишины.* Но и в этом случае именно сравнение-приложение дает толчок к развитию образных ассоциаций: изба-порог-тишина; старуха-челюсть-жует мякиш. Эти ассоциации создают пунктир олицетворения, проходящий через все стихотворение (Осенний холод *ласково* и *кротко Крадется* мглой...; *Обняв* трубу, сверкает ... зола; *тонкогубый* ветер О *ком-то шепчет*...— 1, 81; 1916).

Сложный образный сплав, содержащий сравнение-приложение, может развиваться до вселенских масштабов, включающих в себя Русь как часть мироздания, одновременно принадлежащую и Земле (развитие религиозно-философского представления о мессианской роли России): Ночь, как ворон, Точит клюв на *глаза-озера* (1, 306; 1918). В этом соединении двух тем происходит наложение ракурсов художественного видения: вертикальный — из космических высот, и горизонтальный — с позиций земного кругозора. При этом, увиденная "сверху" олицетворяющая деталь, оказывается органичной частью образного содержания "Сельского часослова" (см. развитие темы Девы Руси).

Подчеркнем и такую функцию сравнений-приложений как связь ассоциативного строя данного художественного приема с образной системой идиостиля: Хорошо в эту лунную осень Бродить по траве одному И сбирать на дороге колосья В обнищалую *душу-суму* (1, 121; 1917), где *душа* — вместилище переживаний, вызванных творческим напряжением (Песни, песни, иль вас не стряхнуть?..), связанным не только с обращением к деревенскому пейзажу, но и к устойчивым "накопителям" образной экспрессии идиостиля. Ср.: сбирать *колосья* в... душу-*суму* — И *душа* моя — *поле безбрежное* — Дышит запахом *меда и роз* (1, 193; 1925); Хорошо под осеннюю свежесть *Душу-яблоню* ветром стряхать... (1, 132; 1918) — *Яблоневым цветом* брызжется *душа* моя белая... (2, 182; 1921). Так фигуральность оказывается включенной не только в контекст стихотворения, но и в контекст идиостиля.

Проекция образного смысла конкретного употребления на контекст идиостиля усложняет и казалось бы предельно простые образы: *Отрок*-ветер по самые плечи Заголил на березке подол (1, 135; 1918). Восприятию первого слова как чисто определительного (легкий, молодой...) препятствует лексико-тематический ряд олицетворений, выявляемый в контексте идиостиля: ветер — отрок — схимник — озорник — хулиган.

Включение в ведущие образные сопряжения художественной системы может проходить скрытно в форме метафорического иносказания, которое необходимо обнаружить: Под *соломой ризою* Выструги стропил, Ветер плесень сизую Солнцем окропил (1, 70; 1914). В сравнении-приложении угадывается устойчивая цветовая характеристика: солома золотая, блестящая на солнце (т.к. тучи разогнал ветер).

Рассмотрим другой способ создания фигуральностей, основанный на использовании образной многозначности (неоднозначности) генитивных конструкций. В работе Григорьева (1979, 206) имя Есенина называется в ряду поэтов (Хлебников, Маяковский, Пастернак), которые "как ни различно по интенсивности и непосредственной общепризнанности было их влияние, сказали решающее слово в приобретении приемом нового статуса". Можно полагать, что широкое использование данной грамматической конструкции на протяжении всего творчества Есенина связано с органичными свойствами идиостиля, прежде всего такими, как тяготение к образному способу выражения поэтической мысли (т.е. к перифрастичности разнообразного вида). Рассмотрим некоторые типы фигуральностей, связанных с названной конструкцией.

Начнем со случаев, в которых в наименьшей степени проявляется сравнительное значение генитива. Это прежде всего прием отвлечения эпитета (Жирмунский 1977, 157; Кожевникова 1986, 10, 88): Лижут сумерки *золото солнца* (1, 69; 1914); ...Опрокинуться в *розовость вод* (1, 135; 1918); осеннее *золото лип* (1, 121; 1917—18); льется с кленов *листьев медь* (1, 149; 1921); *Увяданья золотом* охваченный... (1. 149; 1921); *Золото овса* давать кобыле (1, 150; 1922); *золото* холодное *луны* (Ср.: в лунном золоте...); Так вторично скажет *листьев медь* (1, 231; 1925); Ср.: яблоне тоже больно Терять своих *листьев медь* — 1, 198; 1925); ...В *золоте волос*... (1, 235; 1925); ...*Месяца желтая* прелесть (1, 230; 1925). Мы отвлекаемся от более точных характеристик приводимых словосочетаний, в частности, от констатации использования прямого или переносного значения слов-цветообозначений.

Обратимся к случаям использования генитива в определительном значении, расположив примеры в зависимости от степени усложнения художественных преобразований, происходящих в управляющем существительном: Нас мало уцелело. На *перекличке дружбы* многих нет (2, 89; 1924); *голос мысли* (2, 90; 1924); *Под* тальянку веселого мая (1, 191; 1925);

Нефть — как черная Кровь земли (2, 107; 1924); Кровью чувств... (1, 234; 1925); солнца рдяный *лик* (1, 85; 1916); *песни дождей* и *черемух* (1, 182; 1923). Если в последнем примере можно с уверенностью говорить о наличии формульной метафоры (песни дождей), то в некоторых из следующих иллюстраций функцию словопреобразования выполняют, по всей видимости, диалектизмы, также употребленные в переносном значении: Тихих *вод парагуш* квелый (1, 95; 1916); *Скирды солнца*(1, 56; 1914); *Рудою солнца* (1, 100; 1916). Ср. также: Он весь в *резьбе молвы* (1, 106; 1917).

Значение слова *парагуш* обычно определяют произвольно, исходя из его общекорневого значения (пар...). Точное соотношение данного наименования с реалией нам неизвестно. *Скирд* — груда, куча (СД 1969); *руда* — кровь; *резьба* — диалектизм предположительно.

В следующих употреблениях наличествует перифрастичность управляющего компонента: *Солнца* струганые *дранки* Загораживают синь (1,53; 1915); Не жаль *души* сиреневую *цветь* (1, 190; 1924); ... закачались *лампадки небес* (2, 30; 1914); ...*солнца* золотые *мрежи*... (1, 310; 1918); Лижет теленок... *Вечера* красный *подол* (1, 291; 1917). Ср.: Сосут край зари собаки (2, 77; 1919); В синие *ясли твои* [Волга] опрокинет она [Русь] Младенца (1, 309; 1918); *грусти* ивовая *ржавь* (2, 83; 1920); Голубые *двери дня* (1, 119; 1918).

Перифрастичным может оказаться и управляемый член генитивной конструкции: свежая солома Примята *ляжками* вдовеющей *любви* (1, 85; 1916); В *чарах* звездного *напева*... (1, 305; 1918); *страна* березового *ситца* (1, 149; 1921); Голубого *покоя нити* (1, 121; 1917—18).

Достаточно широко используется генитив в значении части целого (или принадлежности). Такая "часть" может реально не существовать. В этом случае она не переназывается (как при метафоре), а "придумывается" как характеристика олицетворенной реалии (Некрасова, 1994, 15).

В текстах Есенина наряду с бесспорными встречаются и неясные с этой точки зрения употребления, создающие стилистический эффект "перетекания" метафоры в олицетворение (или олицетворения в метафору): Так и хочется к телу прижать Обнаженные *груди берез*... Так и хочется руки сомкнуть Над древесными *бедрами ив* (1, 117; 1917); Злое ль, доброе ль светится *из пасти вспурга*? (2, 173; 1921); Каплет гноем смола прогорклая *Из* разодранных *ребер изб* (2, 175; 1921). Ср.: Се *изб древенчатый живот* Трясет стальная лихорадка! (2, 80; 1920); ...коса в лугу скачет, *Ртом* железным перекусывая *ноги трав*... И никуда ей... не скрыться *От* горячих *зубов косы*... (2, 159; 1921); Рассвет *рукой прохлады* росной Сшибает *яблоки зари* (1, 57; 1914). Ср. Кудрявый сумрак... *Рукою машет* белоснежной (1, 78; 1916); Вот сдавили *за шею* деревню

Каменные *руки шоссе* (1, 144; 1921); И *со щек заката* Спрыгнут скулы-дни (1, 104; 1916).

На склонность к созданию олицетворяющих характеристик природных объектов указывают употребления, в которых предложное управление, сохраняя значение притяжательности, разрушает генитивную метафору: Держат *липы в* зеленых *лапах* Птичий гомон и щебетню (1, 160; 1923); Я... Полюбил *у березки стан*, И ее золотистые косы... (1, 218; 1925); ...голубица, Севшая *ветру на длань* (2, 62; 1918); Как кладбище, усеян сад В *берез* изглоданные *кости* (1, 179; 1923); ...октябрь осыпает перстни С коричневых *рук берез* (2, 77; 1919). Приведем также примеры, образный смысл которых можно было бы легко представить и в форме генитивной конструкции, но в избранном поэтом употреблении олицетворяющие признаки более рельефны: Спит *черемуха в белой накидке* (1, 191; 1925); *Волны белыми когтями* Золотой скребут песок (2, 71; 1918); *Не просунет когтей лазурь* Из пургового кашля-смрада (2, 76; 1919) и под. (Ср.: белая накидка черемухи, белые когти волн, когти лазури).

Итак, функция генитива, связанная с приемом отвлечения эпитета, о котором говорилось выше, в большей степени может рассматриваться как общепоэтический фон идиостиля, ставящий поэтическую систему Есенина в ряд с художественными процессами соответствующего периода ПЯ (Жирмунский, 1977, 157; Кожевникова, 1986, 11, 88—92). Выделение убедительных, как нам кажется, примеров использования генитивных конструкций с общим значением часть/целое свидетельствует о языковой базе приема олицетворения, где часть — провисающая (олицетворяющая) деталь (индивидуальный признак идиостиля).

Специфика генитивных конструкций как разновидностей сравнения (генитивная метафора), в основном, определяется склонностью поэта к перифрастичности особого рода, связанной с опорой не столько на логическое, сколько на зрительное (чувственное) восприятие пейзажа. Следует также отметить и роль генитивной метафоры в создании и развитии тематических рядов, образующих макрообразы текста: Шумит небесный *кедр* Через туман и ров, И на долину бед Спадают *шишки слов* (2, 49; 1917); Ей, россияне! *Ловцы вселенной, Неводом* зари *зачерпнувшие* небо,— Трубите в трубы. Под *плугом бури* Ревет земля. Рушит скалы златоклыкий *Омеж* [сошник, лемех — 2, 417. Здесь, возможно,— перифраза солнечных лучей.]. Новый *сеятель* Бредет по полям... (2, 57, 58; 1917). Если принять иное толкование [Омеж (Омовжа) — русское название реки в Ливонии...— Ломан и Хомчук, 1965, 831], то выстраивается более сложный образно-тематический ряд: Как *лай*, сверкнет *волна*...— *Ловцы* вселенной, *Неводом* зари зачерпнувшие небо... Под плугом *бури* Ревет земля. Рушит скалы *златоклыкий Омеж*...

О Саваофе! Покровом твоих рек и озер Прикрой сына!.. О *ланиту* дождей Преломи *Лезвие* заката... (2, 54; 1917); Где ты... Где моя родина?.. Не отрекусь принять тебя даже с солнцем, Похожим на *свинью*... Не испугаюсь просунутого *пятачка* его В *частокол* Души моей (1, 307; 1918); Вот сдавили *за шею* деревню Каменные *руки* шоссе (1, 144; 1921); Стеля стихов злаченые *рогожи*, Мне хочется вам нежное сказать. Спокойной ночи!... Отзвенела *по траве* сумерек зари *коса*... (2, 84; 1920).

Тематические сопряжения могут связывать различные части произведения. Отдаленность расположения не лишает их роли образных скреп: Славь, мой стих, Кто ревет и бесится, Кто хоронит тоску в плече, *Лошадиную морду месяца* Схватить за узду лучей... В небо вспрыгнувшая буря *Села месяцу верхом*... Дай... Заре *на закорки* вскочить... Сойди, явись нам, *красный конь*! Впрягись в земли оглобли... (Пантократор, 2, 73—75; 1919).

Необходимо отметить, что и сама форма генитивной метафоры способствует объединению текста в единый образный сплав. Например, генитивная метафора (*лошадиная морда месяца*) одновременно выдвигает две ассоциации, связанные с лунным пейзажем и с солнцем как конем, впряженным в телегу Земли. См. еще: И вспашу я *черные щеки Нив* твоих новой сохой... Новые вырастут сосны *На ладонях твоих полей* . И,как белки, желтые весны Будут прыгать по сучьям дней (2, 67, 68; 1918). Синонимичные генитивы (нивы-поля) оказываются мене выразительными, чем лексико-тематические связи слов-номинативов той же конструкции (щеки-ладони).

Управляющее слово генитивной метафоры принимает на себя основную нагрузку в создании скреп между образными мотивами текста: О родина, о новый С златою крышей кров, Труби, мычи коровой, Реви *телком громов* (1, 303; 1917). Конструкция *телок громов* возникает как необходимое художественное обоснование не только сравнения олицетворенной родины с коровой, но и как укрепление органичной (ассоциативной) связи земного и небесного (Ср.: Господи, отелись!). Все мы *яблоко* радости носим, И разбойный нам близок свист. Срежет мудрый садовник *осень* Головы моей *желтый лист*. В *сад* зари лишь одна стезя, Сгложет рощи октябрьский ветр. Все познать, ничего не взять Пришел в этот мир поэт... Глубже, глубже *серпы* стихов! Сыпь *черемухой, солнце-куст*! (2, 78; 1919).

Тематический ряд, образуемый генитивами, может быть, достаточно широким: О боже, боже... *Крючками звезд* свивая в нить Лучи, Ты ловишь нас И *вершами* бросаешь дни В зрачки озерных глаз (1, 130; 1919). Здесь, по-видимому, подразумевается восход и закат солнца как знак начала и конца дня. Ср.: Плещет алый мак заката На озерное стекло.

Нетрудно назвать и другие ассоциативные связи, но мы обратим внимание только на достаточно редкие у Есенина собственно словесные (семантические): Облетает под ржанье бурь Черепов златохвойный сад. Слышите ль? Слышите звонкий стук? Это *грабли* зари по пущам. Веслами отрубленных рук Вы *гребетесь* в страну грядущего (2, 76; 1919).

Теперь перейдем к анализу третьей из обозначенных выше фигуральностей в форме творительного падежа существительного.

Рассмотрим типичные семантические позиции анализируемой формы существительного: 1. орудийное значение; 2. сравнительное значение; 3. значение превращения (метаморфозы). При этом подчеркнем условность определения семантики соответствующего словоупотребления.

К 1-й группе в качестве примера отнесем следующие контексты: Отговорила роща золотая *Березовым, веселым языком*... Как дерево роняет тихо листья, Так я роняю грустные слова. И если *время, ветром разметая*, Сгребет их все в один ненужный ком... Скажите так... что роща золотая *Отговорила милым языком* (1, 190; 1924). Выделенные употребления легко сопрягаются с другими устойчивыми образами идиостиля (это, с одной стороны, уподобления лирического героя дереву, кусту и под., с другой — конкретизация временных отрезков через придание им олицетворяющих черт предметного мира: метелкой вечер расчищает..., время... стучало клювом..., языком зализет непогода..., синим языком вылизал снег... ветер...). Даже самые, казалось бы, образно неусложненные употребления творительного падежа в идиостиле Есенина часто воспринимаются как фигуральности, смысл которых связывается с пейзажной картиной достаточно неопределенных контуров: Пусть неровные луга Обо мне *поют крапивой*,— *Брызжет полночью дуга*, Колокольчик говорливый (1, 204; 1925); Гори, звезда моя, не падай... Ты *светишь августом и рожью* (1, 211; 1925).

Задача выделения определенных значений творительного падежа у Есенина усложняется возможностью встречи с семантическим диалектизмом, наличие и значение которого устанавливается только предположительно: Дробь копыт и хрип торговок, Пьяный пах медовых сот. Берегись, коли не ловок: *Вихорь пылью разметет* (1, 53; 1915) — разметет, как пыль, или пылью осыпет? (Ср.: разметать... 2. Обметать, осыпать (о сыпи, болячках): Чой-то заболела, губы *размятала* — СД 19169, 481).

Творительный падеж со значением сравнительности, как и другие формы сравнения, в идиостиле Есенина используется широко, но мы отметим только некоторые позиции, с неоднозначным восприятием данной грамматической формы. Назовем прежде всего позицию наложения на контекст развернутого олицетворенного образа: Снова выплыл из рощи *Синим лебедем мрак*. Чудотворные мощи Он принес *на крылах*

(1, 99; 1916); *Младенцем завернула* Заря *луну в подол* (1, 125; 1917); Что это? Как это? Неужель мы разбиты? *Сумрак голодной волчицей* выбежал кровь зари *лакать* (2, 180; 1921); Завтра ж к утру будет ясная погода, *Сизым табуном проскачет хмарь* (2, 167; 1921); *Синей конницей скачет рожь, Обгоняя леса и села?* Нет, не рожь! Скачет по полю стужа... (2, 76; 1919).

Весьма существенна для оформления стилистических характеристик идиостиля позиция сравнения со значением превращения: Я хочу быть отроком светлым *Иль цветком с луговой межи...* Я хотел бы стоять, как дерево, При дороге на одной ноге (1, 315; 1919); Помирился я с мыслями слабыми, *Хоть бы стать мне кустом у воды* (2, 31); *Хорошо ивняком при дороге Сторожить задремавшую Русь* (1, 121; 1917—18).

Единение и даже полное слияние с природой, передаваемое с помощью творительного сравнения, некатегорично отражает мироощущение поэта как частицы природы (что также способствует развитию олицетворяющих мотивов идиостиля). Наличие и других форм сравнения и соположения (см. примеры) поддерживает баланс между сравнением и превращением, что и способствует созданию фигуральностей: Хорошо бы, как ветками ива, Опрокинуться в розовость вод. *Хорошо бы, на стог улыбаясь, Мордой месяца сено жевать...* (1, 135; 1918). Ср. с менее частыми у Есенина примерами собственно метаморфозы как реализации некоторых религиозных или сказочных мотивов: *Дождиком в нивы златые* Нас посетил Авраам (2, 62; 1918); Вылез из запечья сатана *гадюкой...* (2, 22; 1914); Прибрела весна, как странница, С посошком в лаптях берестяных. На березки в роще теневой Серьги звонкие повесила И с рассветом в сад сиреневый *Мотыльком порхнула весело* (1, 268; 1916). Более показательными оказываются употребления, в которых метаморфоза переплетена со сравнением в единый образный сплав (контекстная фигуральность): О матерь божья, *Спади звездой* На бездорожье, в овраг глухой. Пролей, как масло, Власа луны В мужичьи ясли Моей страны... Спусти, как полог, Зарю на синь... И солнце *зыбкой* К кустам привесь. И да взыграет В ней, славя день, Земного рая Святой младень (1, 113; 1917). Ср. развитие того же образа: О новый, новый, новый, Прорезавший тучи день! *Отроком солнцеголовым* Сядь ты ко мне под плетень. Дай мне твои волосья Гребнем луны расчесать... Сядь ты ко мне на крылечко, Тихо склонись ко плечу. Синюю звездочку *свечкой* Я пред тобой засвечу... (2, 62; 1918). Ср. "наоборотный" образ: Пополам нашу землю-матерь Разломлю, как златой калач. И в провал... Я главу свою власозвездную Просуну, как солнечный блеск (2, 66; 1918).

Повторяемость образных мотивов позволяет рассматривать и неразвернутые ассоциативные зарисовки в ряду более фундаментальных образных фрагментов, на основе которых выявляются параметры художественного мира поэта. Ср.: Колесом за

сини горы Солнце тихое скатилось (1, 115; 1917) и Пятками с облаков свесюсь, Прокопытю тучи, как лось; Колесами солнце и месяц Надену на земную ось... Возгремлю я тогда колесами Солнца и луны, как гром... (2, 67; 1918).

Как уже отмечалось, обычно фигуральности, связанные с приемом наложения планов (о них говорилось выше) "разгадываются" с помощью зрительных представлений, порождаемых ими.

Апелляция к зрительным (чувственным) представлениям читателя предполагает достаточную свободу в воссоздании деталей предметного аналога художественного образа (Некрасова, 1991, 64—75). Поэтому даже явно неэстетические (в бытовом толковании слова) реалии в художественном тексте воспринимаются (или могут восприниматься) в "смягченном" виде. Так, объяснением названия стихотворения "Кобыльи корабли" является зарисовка с натуры: «А.Мариенгоф вспоминает... "Лошади падали на улицах, дохли и усеивали своими мертвыми тушами мостовые... Мы с Есениным шли по Мясницкой... Против Почтамта лежали две раздувшиеся туши... На белой сидели две вороны... Курносый "ирисник"... швырнул в них камнем. Вороны отмахнулись черным крылом...» (Козловский... 1970, т. 2, 418—419). Ср. в стихотворении: Если волк на звезду завыл, Значит, небо тучами изглодано. *Рваные животы кобыл, Черные паруса воронов* (Ср.: Не нужны мне кобыл корабли И паруса вороньи). Однако совсем необязательно представлять тушу лошади как корабль, а ворóну (или вóрона) как черный парус на ней. Достаточно бегло зафиксировать фигуральность, связав ее с темой движения (корабль все-таки!), что не противоречит образной системе идиостиля (См. "корабельные" образы в "Ключах Марии" — 3, 148; 1918). С другой стороны, степень "заземления" поэтизмов также ограничена возможностью читателя воссоздать в деталях представленную картину: Клещи рассвета в небесах Из пасти темноты Выдергивают звезды, словно зубы, А мне еще нигде вздремнуть не удалось (2, 160; 1921). Следовательно, читатель сам корректирует степень проникновения в содержательный смысл фигуральности. На возможности не вполне однозначной трактовки художественной картины основывается специфика образа.

Есенинская перифраза, как правило, это пейзажная зарисовка. Специфика пейзажной перифразы, по нашему представлению, определяется ее способностью занимать любую грамматическую позицию в предложении. Она сопоставима с образом как развернутой картиной, но отличается от него фрагментарностью образного рисунка, ограниченного масштабом предложения: ...казак не ветла на прогоне И в *луны мешок травяной* Он башку незадаром сронит (2, 165; 1921).

Приведем примеры и на более емкие образные перифразы: О новый... день! Отроком солнцеголовым Сядь ты ко мне под плетень. Дай мне твои волосья Гребнем луны расчесать... (2,

62; 1918) — имеется в виду восход или, суммарно, восход и заход солнца как обозначение начала и конца дня. Взбрезжи, полночь, луны кувшин Зачерпнуть молока берез! (1, 140; 1920). В последнем примере употреблены генитивные конструкции. Некоторые из них имеют неоднозначное толкование (молоко берез — березовое молоко. Это сок берез или белый цвет освещенных луной деревьев?). В других, приведенных выше, примерах также используются неоднозначные тропеические смыслы. Это показывает, как в создании пейзажных перифраз-загадок участвуют многие художественные средства идиостиля. Есенинская пейзажная перифраза — "загадка" особого рода: она соотносится не с отдельным словом, а с целой образной картиной, смысл которой предстоит "угадать": *Вяжут кружево над лесом* В желтой пене облака (1, 65; 1914) — речь идет о солнечных бликах в кронах деревьев; Под соломой-ризою Выструги стропил, Ветер плесень сизую *Солнцем окропил* (1, 70; 1914) — ветер разогнал тучи. Золотистой метелкой вечер Расчищает мой ровный путь (1, 121; 1917—18) — луна освещает дорогу. Синей конницей скачет рожь, Обгоняя леса и села? Нет, не рожь! скачет по полю стужа... (2, 76; 1919) — ветер (который здесь не называется) колеблет рожь на пространстве до горизонта или это распространяется изморозь, покрывая те же пространства?

Этого типа "пейзажная" перифрастичность встречается в текстах таких поэтов как Фет (Сбежали *тени ночи летней*, Тревожный ропот их исчез...— "Есть ночи зимней блеск и сила...") и Пастернак (*Тенистая полночь* стоит у пути — "Степь"). В первом примере говорится об опавших листьях, во втором — о лунной ночи. Но пейзажная перифраза Есенина относится к постоянным художественным приемам его идиостиля. Устойчивые сопряжения как бы собирают образ из различных его проявлений в один условный фрагмент. Другими словами, олицетворение, обычно представленное в его "слабом" варианте (слабая позиция тропа), постепенно в силу повторяемости контуров его образного рисунка "усиливается": ...сумерки дразнятся И всыпают нам в толстые задницы Окровавленный *веник зари* (2, 79; 1920). Ср.: ты тужишь, тужишь О том, что *лунная метла* Стихов не расплескала лужи... (1, 136; 1918); *Золотистой метелкой* вечер Расчищает мой ровный путь (1, 121; 1917). Не будем увеличивать число примеров, иллюстрирующих свойство идиостиля, связанное с взаимопроникновением образных формул на пространстве контекста творчества. Нам важно подчеркнуть, что любой уровень (ярус) и элемент художественной организации идиостиля сопряжен с его ведущими стилистическими характеристиками и именно в этом сопряжении проявляется специфика художественного почерка поэта.

V

Выше мы рассмотрели некоторые аспекты, связанные с художественными принципами идиостиля и с языковыми приемами, с помощью которых они реализуются.

В итоговой части очерка представим специфику художественного мира поэта, обусловленную образным строем его идиостиля.

Роль сквозных образов, как это явствует уже из самого их обозначения, выявляется в проекции отдельных художественных употреблений на единый контекст идиостиля. И поскольку элементы таких макрообразов формируются в различных по тематике произведениях, они создают взаимопроницаемые образные объединения, не столько противопоставляемые друг другу (См.: Степанченко 1991), сколько соединяемые в один сферический мир (Ср.: *Две луны*, рога свои качая, Замутили желтым дымом зыбь — 1, 285; 1916). Такое представление наиболее отчетливо воплощено в "маленьких поэмах" (Ср.: Не хочу я небес без лестницы...), но оно встречается не только в них. Прежде всего назовем стихотворение "О Русь, взмахни крылами..." (1, 106; 1917), в котором шествие поэтов открывает А.Кольцов, идущий, по всей видимости, по заоблачным высям: *По голубой долине*, Меж телок и коров, Идет *в златой ряднине* Твой [Русь] Алексей Кольцов... И вызвездило небо *Пастушеский рожок* (образ месяца.— Е.Н.). Следующий за ним Н.Клюев передвигается уже по земле (От Вытегры до Шуи...). Для лирического героя небо и земля представляют единое целое (Сшибаю камнем месяц И на немую дрожь Бросаю, *в небо свесясь*, Из голенища нож). Показательна работа Есенина над стихотворением "Нощь и поле, и крик петухов...", где С *златной тучки глядит Саваоф* ... (1, 82; 1917). Приведенные здесь строчки появились позже, заменив собой первоначальные: Как прокладинка лег через ров Звонкий месяц над синью холмов (2, 368). В окончательном варианте образный мир стихотворения оказался увиденным сверху (Смолкшим колоколом над прудом Опрокинулся отчий дом), а обобщенность пейзажных картин мотивированной (Здесь все так же, как было тогда, Те же реки и те же стада). И в то же время в стихотворении присутствует и ракурс наблюдения изнутри (Тихо-тихо в божничном углу...). Так возникает сферичность изображения, менее конкретного в пейзаже, увиденном сверху, и более детального при взгляде на него и дом "с земли". (Только ивы над красным бугром Обветшалым трясут подолом... Мирно грезит родимый очаг...). Вспомним также и вышепроанализированный пример совпадения вертикальной и горизонтальной плоскостей изображения (Ночь, как ворон, Точит клюв на *глаза-озёра*). Характерно для поэта и описание одной и той же

реалии с внешней и внутренней стороны (См. анализ стихотворений "О красном вечере задумалась дорога..." и "В избе").

Тексты Есенина передают представление о мире, в котором небо функционально приравнено к тверди, а земля перемещается вверх: В темной роще заряница Чешет елью прядь волос (1, 301; 1917) — ель выполняет роль гребешка, которым пользуется заря как житель неба (метафорический смысл в данном случае не учитываем, рассматривая образ как мифологему); По тучам иду, как по ниве, я, *Свесясь* головою *вниз*...— 2, 68; 1918); С холмов кричу я деду: "О отче, отзовись..." Но тихо дремлют кедры, *Обвесив сучья вниз* (2, 50; 1917) и т.п.

Один и тот же образ в зависимости от ракурса описания, может относиться то к земной, то к небесной сферам: Солнышко утром в *колодезь озер* Глянуло — месяца нет (1, 93; 1915). Ср.: Я понял, что солнце из выси — В *колодезь златое ведро.* С земли на незримую сушу Отчалить и мне суждено. Я сам положу мою душу *На это горящее дно* (2, 74; 1919). Мы уже приводили примеры, в которых трудно выделить "верх" и "низ". Ср.: О боже, боже, эта глубь — Твой голубой живот. Златое *солнышко, как пуп, Глядит* в Каспийский рот (1, 130; 1919)*.

Может быть, в таком переплетении образов — ответ на недоуменный вопрос, почему в "природной" классификации М.Эпштейна не оказалось упоминания имени Есенина в ряду поэтов, постоянно использующих мотивы, связанные с понятиями реки, озера, а также луга (равнины, поля) — Эпштейн (1990, 292).

Не будем множить примеры на взаимообратимость образов, но отметим, что на ней строится система мифологем небесного и земного рая, воплощенная не только в "маленьких поэмах", но и в ряде лирических миниатюр (См.: "Иисус-младенец — 1, 281; 1916; "То не тучи бродят за овином..." — (1, 109; 1916 и др.). Этот же принцип получает воплощение и в философско-эстетических взглядах поэта: "...рисунок буквы Y, которая есть не что иное, как человек, шагающий по небесному своду. Он идет навстречу идущему от буквы Я (закон движения — круг).

Волнообразная линия в букве Q означает место, где оба идущих должны встретиться. Человек, идущий по небесному своду, попадает головой в голову человеку, идущему по земле..." — "Ключи Марии", 3, 147; 1920. (Буквы фита и ижица — предпоследняя и последняя буквы кириллического алфа-

---

* Та же ассоциативная основа образа пупа-глаза (у женщин третий Вылупляется глаз из пупа) встречается в стихотворении "Кобыльи корабли", написанном тоже в имажинистский период творчества. Для Есенина этот образ был связан с философской концепцией "Ключей Марии": "Туловище человека не напрасно разделяется на два световых круга, где верхняя часть от пупа подлежит солнечному влиянию, а нижняя — лунному. Здесь в мудрый узел завязан ответ значению тяготения человека к пространству..." (3, 151; 1920).

вита.— Е.Н.). Как видим, "космическая символика, вдохновленная революцией", которая "сближает поэзию Есенина и Маяковского периода 1917—1918 годов" (Эпштейн, 1990, 249), оказывается не столько заимствованной, сколько подготовленной самим строем художественного мира поэта (напомним и образ "бродяги и вора" как одной из форм лирического "я", сформированный еще в дореволюционный период).

Теоретические построения Есенина, видевшего прямую связь орнамента в "жизни обихода" с "орнаментом в слове" (Ключи Марии, 3, 135), также хранящем следы и приметы древней культуры, И.П.Смирнов сопоставляет с философской концепцией В.Иванова, в основе которой также оказывается движение по кругу: "Поскольку прошлое и будущее в хроногенетической конструкции Иванова эквивалентны, постольку грядущее искусство повторяет мифологический период человеческой культуры..." (Смирнов, 1977, 69). Так выявляется еще одна сфера взаимодействия идиостиля Есенина с литературно-философскими течениями, подготавливающими почву для адекватного восприятия мифологем поэта.

Единство художественных принципов и приемов их реализации в конкретных текстах дает основания говорить о гармоничности художественного мира поэта, соединившего в один сплав фольклорно-религиозные представления с обостренной способностью к образному мышлению как способу адекватного выражения внутреннего состояния лирического героя.

Лирический герой такого мира представлен рядом внешне противоречивых воплощений: "Я" — паломник — бродяга — вор — скандалист — хулиган — богоборец — большевик... Но этот тематический ряд на основе ведущего принципа устойчивости и повторяемости опорных представлений идиостиля "прорастает" в другие воплощения творческого "я". Так, через "я" соединяются ипостаси: "Я" — дерево (И мне — чем сгнивать на ветках — Уж лучше сгореть на ветру — 1, 198; 1925); "я" — поэт (О Александр! Ты был повеса, Как я сегодня хулиган — 1, 185; 1924); "я" — ветер (Плюйся, ветер, охапками листьев,— Я такой же, как ты, хулиган (1, 140; 1920); "я" — анархист (образ Номаха в "Стране негодяев" — 2, 282; 1922—23); "я" — авантюрист ("Черный человек" — 2, 289; 1925); "я" — большевик ("Иорданская голубица" — 2, 60; 1918); "я" — строитель нового мира ("Инония" — 2, 63; 1918). Менее развернуто представление "я" — богомолец, инок. Но и оно легко сочетается с темами богоборчества и странствования.

Как видим, и этот перечень иллюстрирует не раз отмечавшуюся черту идиостиля — "сосуществование" олицетворяющих и иных характеристик одного и того же объекта.

Итак, ненавязчивое олицетворение (олицетворение в слабой позиции), формируемое на основе повторяющихся характеристик, которые подготавливают и тем самым "смягчают" олицет-

ворение в сильной позиции (См., например, "Зеленая прическа..."), можно считать ведущим тропеическим средством идиостиля, на основе которого строится его образная система. И в данном случае возможность двоякой трактовки конкретного образа в олицетворяющем или метафорическом ключе согласуется с общими художественными принципами идиостиля, отвергающими прямолинейность интерпретаций.

"Сосуществование" в одном и том же употреблении метафоры и олицетворения (с уклоном в олицетворение) и соответственно возможность восприятия "деталей" в переносном (при метафоре) и прямом (при олицетворении) смысле допускает такую же неоднозначную трактовку и более крупных образных фрагментов как мифологем (олицетворяюще-предметная трактовка образа) и как развернутых метафорических образов. Мифологемы и метафорические образы становятся стилистически отднотипными фрагментами художественного мира поэта. Сферическое оформление этого мира предполагает "перетекание" одних образных структур в другие. Это "перетекание" связывает в один образный текст лирические миниатюры и поэмы, включающие в себя разные по жанровым признакам произведения. (См. "маленькие поэмы", представляющие собой развернутый монолог лирического героя, "Пугачев" и "Страна негодяев", в которых в разной степени проявляются признаки драматического построения, "Анна Снегина", композиция которой сопоставима с романом в стихах). Не трудно привести примеры образной сопоставимости фрагментов произведений "большого" и "малого" жанров. Ср., например: Время... Опускает за селом *Месяц маятником* в рожь — Небо, как колокол, *Месяц — язык* (колокола.— Е.Н.); *Клененочек* маленький — (вербам) не вывести птенцов — зеленых *вербенят*; девушка в *белом* — Анна *Снегина*. Есть свидетельства о том, что эта фамилия взята Есениным из реальной жизни (Федоров, 1973, 98). Однако этот факт не препятствует сопоставлению, а, скорее всего, усиливает его.

VI

В данном разделе коснемся отдельных проблем есениноведения, не получивших достаточного освещения в очерке, но они, по нашему представлению, укрепляют развиваемые здесь положения об "общенародной" основе поэтического языка Есенина.

Тематическое и образное содержание произведений Есенина заключено в ритмико-звуковую "оболочку", изучению которой посвящено много исследований. В любом срезе ритмико-звуковой структуры данного идиостиля выявляется поразительная гармония и естественность различных сопряжений. Так, например, Голуб (1967, 134) отмечает, что «Есенин любил давать определения, близкие по звуковому составу определяемым су-

ществительным: "Белая Береза", "Белых яБлонь дым", "в Тайной Тишине", Звезды Золотые", "Песнь Простая" и др.» См. также: Кадимов (1988, 224—248).

Одним из существенных элементов звуковой организации стиха Есенина оказывается рифма. Исследователь ритмической организации стихов Есенина отмечает, что "в лирике Есенина гораздо большее значение, чем у его предшественников и современников, приобрело согласование рифм с звуковым наполнением стихов, в которые эти рифмы входят" (Жаворонков, 1969, 28). Д.Самойлов осмысливает этот феномен как процесс, при котором "эволюция неточных [рифм.— Е.Н.] ощущалась как непосредственное разрушение заударного созвучия и необходимость его компенсации в предударном пространстве" (1982, 288). «Оказывается, что рифма позднего Есенина ближе к норме последующих 30-х годов... При этом Есенин — первый поэт "предударной" рифмы. До этого она являлась лишь эпизодически... Он как и ранний Пастернак, далеко забежал вперед в своем рифменном творчестве и, вернувшись к некоему "естественному" течению развития русского стиха, оказался одним из основоположников рифменных рядов последующих двух десятилетий» (Самойлов, 1982, 288, 289. Подчеркнуто мною. Е.Н.). "Естественное течение развития", отмеченное исследователем, связывается им с тем, что "в этом процессе немалую роль играло влияние русской народной поэзии, постоянно взаимодействовавшей с литературными системами стиха" (указ. соч., 345). Таким образом Есенин принципы стихосложения усваивал (и корректировал) из двух источников — народного и литературного. (Ср.: "Предударная рифма встречается и в народной поэзии...". Но "народная рифма — точная по установке. Ее неточность порой объясняется... закономерностями народного слуха".— Указ. соч., 345, 346).

Столь высокая оценка рифменного новаторства Есенина содержится только во втором издании книги, где введен раздел "Способы рифмования 20-х годов XX века", в котором есть глава: "Новаторство и традиции Есенина". В издании же 1973 года имя поэта употребляется эпизодически. Это весьма убедительный пример "незаметности" и естественности художественного новаторства Есенина, которое, с одной стороны, создает эффект "простоты", а с другой — постоянной притягательности его произведений для читателей самого различного уровня.

Назовем еще один неожиданный для многих аспект в творческом наследии Есенина. А.М.Панченко и И.П.Смирнов (1971, 148) провели исследование чернового отрывка, весь текст которого пронизан реминисценциями из "Слова о полку Игореве"*.

* См. Сергей Есенин. Собр. соч. в пяти томах. М., 1962. Т. 5, 246 и 399, где приводится отрывок: НЕ пора ли пред новым посемьем..., записанный "под диктовку Сергея Есенина... в ноябре 1917 года З.Есениной".

«Увлечение диалектизмами у Есенина вскоре миновало, и поэтому, видимо, он не вернулся к незавершенному опыту вольного переложения "Слова..." в диалектных терминах». Для нас здесь особенно существенно отметить авторское ощущение близости диалектного и древнерусского слова. Это чувство проявлялось у Есенина и при широком использовании семантических диалектизмов (о чем мы уже говорили, но, разумеется, многое для нас осталось "неразгаданным").

Исследователи приводят интересные факты, которые целесообразно поставить в ряд с другими свидетельствами перспективности поисков общенародной основы есенинского образного слова. «Всегда необходимо различать в любой усложненной метафоре Есенина заставочную основу, и тогда можно избавиться от впечатления ее вычурности. Например, в Розовом коне К.Ваншенкин ... понял, что это белый конь, освещенный зарею. С.Фрейлих находит здесь отзвук "Красного коня" К.Петрова-Водкина. Н.Дмитриева говорит о красных конях в древнерусской фреске. Однако, по свидетельству словаря В.Даля, розовая масть коня реальна [масть — розовая или красно-серая, с небольшой красниною — Даль, II, 304. То же определение повторено и при слове роза (IV) — Е.Н.]. Это элементарное значение и есть основа есенинского заставочного образа» (Харчевников 19189, 51, 52).

Без сомнения, все те представления, о которых говорится в приведенном высказывании, скорее всего участвуют в формировании объемного есенинского образа (у них, кстати, может быть та же народная основа восприятия цвета), но знание возможной "подлинности" цветовой характеристики есенинского образа только укрепляет убеждение в органичности художественного мира поэта.

ЛИТЕРАТУРА

Александрова О.И. Поэтическое словотворчество в эстетической организации лексики. // Функционально-семантический и стилистический аспекты изучения лексики. Куйбышев, 1989.

Белоусов В. Сергей Есенин. "Знание", М., 1965.

Бельская Л.Л. Загадка "Песни о собаке". // Литературная учеба, 1983, № 3.

Библиографический указатель. Русские советские писатели. Поэты. М., "Книга", 1985, т. 8, С.А.Есенин.

Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. "Наука", М., 1976.

Герман Э. Из книги о Есенине. // Огонек. Май, 1991, № 19, 29.

Голуб И. Звукопись в лирике Есенина. // Сергей Есенин. Исследования. Мемуары. Выступления. Под общей редакцией Ю.Л.Прокушева. "Просвещение". М., 1967.

Григорьев В.П. Поэтика слова. М., "Наука", 1979.

Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. I—IV. М., 1955.

Жаворонков А.З. Ритмическое мастерство С.А.Есенина. // Уч. записки кафедры литературы и русского яз. Вып. 38, т. 1, ч. 1. Киров, 1969.

Жбанкова Т.С. Язык родного края в стихах Есенина. // Вопросы литературы и методика ее преподавания. Рязань, 1970.

Жбанкова Т.С. Диалектизмы в письмах Есенина. // Вопросы грамматики и лексикологии русского языка. Уч. зап. Рязанского гос. пед. ин-та, т. 114, Рязань, 1972.

Жбанкова Т.С. Диалектизмы в стихотворениях Есенина. // Сергей Есенин. Проблемы творчества. Сборник статей. М., "Современник", 1978.

Жизнь Есенина. Рассказывают современники. М., "Правда", 1988.

Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. М., "Наука", 1977.

Зайцев Н.И. Стиль и художественная концепция "вселенского братства" в поэзии С.Есенина. // О жанре и стиле советской литературы. Калинин, 1990.

Кадимов Р.Г. О принципах звуковой организации в поэзии В.Маяковского и С.Есенина. // Проблемы структурной лингвистики 1984. М., "Наука", 1988.

Калинин А.В. Лексика русского языка. "МГУ", 1971.

Коготкова Т.С. "А в ощур сочилась тихо кровь..." // Русская речь, 1989, № 4.

Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX в. М., "Наука", 1986.

Козловский А.А. Составление, вступительная статья и примечания. // С.А.Есенин. Избранные сочинения. М., "Худ. лит.", 1983.

Козловский А.А., Прокушев Ю.Л. Составление и примечания. // Сергей Есенин. Собр. соч. в трех томах. М., "Огонек", 1970.

Коржан В.В. Есенин и народная поэзия. Л., "Наука", 1969.

Кунгурова А.Т. Прием фона и штриха в цветописи С.Есенина. // Исследование языка художественных произведений (Материалы XVII зональной конференции кафедр русского языка Среднего и Нижнего Поволжья, посвященной памяти проф. В.А.Малаховского, 20—22 мая 1974 г., Куйбышев, 1975.

Ломан А.П. и Хомчук Н.И. Словарь областных и редко встречающихся слов. // Сергей Есенин. "Словесных рек кипение и шорох". Стихи и поэмы. Лениздат, 1965.

Лопатин В.В. "Синь, упавшая в реку". Об одном словообразовательном приеме С.А.Есенина. // Русская речь. 1970, № 3.

Лопатин В.В. Рождение слова. М., "Наука", 1973.

Марченко Алла. Поэтический мир Есенина. СП, М., 1972.

Марченко Алла. "Ностальгия по настоящему" (Заметки о поэтике А.Вознесенского). // Вопросы литературы, 1978, № 9.

Мекш Э.Б. Сюжетно-композиционная система книги стихов С.Есенина "Москва кабацкая". // Сюжетосложение в русской литературе. Сборник статей. Даугавпилс, 1980.

Некрасова Е.А. Семантические диалектизмы в художественных текстах. // Исследования по русской диалектологии. "Наука", М., 1973.

Некрасова Е.А. Сравнения в стихотворных текстах (А.Блок, Б.Пастернак, С.Есенин). // Некрасова Е.А., Бакина М.А. Языковые процессы в современной русской поэзии. М., "Наука", 1982.

Некрасова Е.А. Лингвостилистическая типология стихотворных текстов (сравнения в русской поэзии) — докторская дис., М., 1985.

Некрасова Е.А. Приемы языковой изобразительности в стихотворных текстах. // Поэтика и стилистика 1988—1990. "Наука", М., 1991.

Некрасова Е.А. Олицетворение. // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. М., "Наука", 1994.

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992.

Осипов Б.И. Неологизмы, устаревшие и областные слова в языке поэзии С.А.Есенина. Словарь-справочник для учителей средней школы и учащихся старших классов. Барнаул, Барнаульский гос. пед. ин-т, 1973.

Панченко А.М., Смирнов И.П. К интерпретации стихотворного текста "Не пора ль пред новым посемьем..." // Русская литература, 1971, № 4.

Пастернак Б.Л. Письмо Ватагину М.Г. // "Огонек", 1990, № 8.

Преображенский А. Этимологический словарь русского языка. Т. I, II. М., 1910—1914.

Русская грамматика. Т. 1, "Наука", М., 1980.

Самойлов Д. Книга о русской рифме. М., Худ лит., 1982. Второе, дополненное издание. А также: издание 1973 г.

Святополк-Мирский Д.П. Литературно-критические статьи. // Русская литература. "Наука", Л., 1990, № 4.

СД 1969. Словарь современного русского народного говора (д.Деулино Рязанского р-на Рязанской области). Под ред. И.А.Оссовецкого. М., "Наука", 1969.

СРНГ. Словарь русских народных говоров. М.—Л., 1965.

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., "Наука", 1977.

Степанченко И.И. Стилистический анализ цикла "Персидские мотивы" С.Есенина. Харьков, 1988. Методические рекомендации составлены И.И.Степанченко.

Степанченко И.И. Поэтический язык Сергея Есенина. Анализ лексики. Харьков, 1991.

Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. Т. I—IV. Под ред. Д.Н.Ушакова. М., 1935—1940.

Федоров Вас. Слово о Сергее Есенине. // Сергей Есенин. Собр. соч. в трех томах. М., "Правда", 1970.

Федоров Вас. Наше время такое... О поэзии и поэтах. М., 1973.

Харчевников В.И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910—1916 гг.). Ставрополь, 1975.

Шанский Н.М. Трудные строки лирики Есенина. // Русский язык в школе, 1985, № 6.

Эпштейн М.Н. "Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии". М., "Высшая школа", 1990.

Юшин П. Одними думами с нами. // Сергей Есенин. Проблемы творчества. Сборник статей. М., "Современник", 1978.

Е.В.Красильникова.
НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ ("Столбцы")

Поставить творчество поэта в контекст искусства XX в. означает прежде всего определить его в рамках одного из известных художественных направлений, попытаться подвести его под один из "измов". Обериуты, к которым принадлежал молодой Заболоцкий, посмеялись над такими попытками, спародировав "изм" в названии своего "объединения реального искусства": *у* — пародия на *-изм*, *у* вставлено для смеха. Понять единство эстетики обериутов, на наш взгляд, задача будущего. Но относительно раннего Заболоцкого уже высказывалось мнение, которое нам кажется убедительным и которое мы будем обосновывать лингвистическим анализом сборника "Столбцы" 1929 г. (исходный вариант текстов) в этом разделе. В период "Столбцов" Заболоцкий близок к экспрессионизму (см. Альфонсов 1966). Известен интерес поэта к Павлу Филонову, у которого, как пишут, он некоторое время даже учился живописи. Несомненным представляется эстетическое родство с Михаилом Ларионовым (отличающимся, правда, более спокойным и гармоническим восприятием мира). Д.Сарабьянов (1980) называет экспрессионистами в русской живописи Кандинского, Шагала и Филонова, а также бубновалетовцев М.Ларионова и Н.Гончарову. Поэтому мы в первую очередь обращаемся к исследованиям, посвященным М.Ларионову (Поспелов 1979, 1990), а также к статье в альбоме П.Филонова Е.Ф.Ковтуна (Филонов 1988).

К основным характеристикам экспрессионизма в искусстве XX в. (см. сб. "Экспрессионизм" 1966, статью Г.Недошивина) относят в плане мировоззрения субъективизм, напряженность восприятия мира, потрясенность от столкновения с "хаосом бытия".

Экспрессионизм допускает как предметные формы изображения, так и ломку предметности (ср. работы В.Кандинского и П.Клее).

Одна из важнейших характеристик этого метода "привязанность к внутренне экспрессивной натуре, проникнутой подспудными витальными силами" (Поспелов 1990, с. 31). Часто объект изображения находится в движении, не полностью помещается, уходит за рамки картины. Однако динамизм и энергия обычно понимаются как внутреннее свойство предмета. "У Ларионова — это пристрастие, прежде всего, к "живой природе", к энергии растительной, органической жизни" (Поспелов

1990, с. 31). "Ларионовская кисть не только изображает в ранних холстах цветущую зелень цветов и деревьев, но и почти передает своими последовательными движениями самое растительное, тянущееся устремление травы и ветвей" (Там же, с. 40). У раннего Заболоцкого в "Столбцах" изображен город, лишенный природной среды (природа изуродована: "нагие птицы верещали, / скача неверными ногами"). Бессмысленная витальная сила наполняет движение людей: сирены мечутся простые, старухи бегают с тоской, мальчишки лезут на врага, там от плиты и до сортира лишь бабьи туловища скачут. Весь мир, прежде всего вещный мир, излучает разные виды энергии: А шар вертится между стен, / дымится, пучится, хохочет /; Поток горячего стекла / стекал и падал, надувался, / качался, брызгал, упадал... и шторм кружился в буйном вальсе; (у коня) то снова восемь ног сверкают / в его блестящем животе /; Тут пулемет, как палец, бьется, / тут пуля вьется сосунком, / тут клич военный раздается, / врага кидая кверху дном. / Движением, звуком, светом, цветом предметы воздействуют на человека.

Восприятие мира обострено порой до мучительности. Как писала С.В.Кекова (1987), в ранних стихах предикаты и атрибуты громкого резкого звука, интенсивного часто беспорядочного движения, характеристики перевернутых состояний (*книзу головой, кверху дном, жабры дышут наоборот*) пронизывают все тексты, взаимосогласуются друг с другом, а также с предикатными словами, обозначающими: бред, безумие, сумасшествие (и всюду сумасшедший бред, обман с мечтами пополам, беснуются). Ср. пример тройного согласования: И по засадам / *ополоумев* от *вытья* / огромный дом, виляя задом, / *летит* в пространство бытия. Указанные предикаты могут сочетаться с предметами как на реалистической основе, в соответствии с языковыми правилами семантического согласования, так и по законам поэтического языка, т.е. со словами, которые не имеют соответствующей сочетаемости, с предметами, которые, например, не могут издавать таких звуков. Перечислим "предикаты": а) *кричит, стонет, воет, гремит, грохочет, громыхает, бренчит, бряцанье, громобой, трезвон, гром, звон, звенит, дребезжит, верещит, ревет, хохочет, трещит*; б) *несутся, мечутся, летят, бегают* и др. С.В.Кекова отметила два типа необычной сочетаемости: а) *стонет, воет балалайка; телеги воют; визг молитвенной гитары; коты ревут, как трубы, лампа взвоет как сурок; и визгнул палец словно крот;* б) *ревут бокалы пудовые, ревут сиги, вскочив в ушаты; чахоточная воет рыба, воют вздернутые бревна.* Во втором ряду — парадоксальная — нарушающая реальные законы — сочетаемость. На зрительном уровне такими же экспрессивными предикатами являются слова *сверкать, сиять.* (Ср. также: сквозь бревна *хлещет* длинный *луч*).

а) *Сверкают* саблями селедки; кольцо на пальце молодое/ *сверкает* с видом удальца, (кухня) она *сверкает* толстым краном; И вот — *сверкает* кверху дном / Народный дом.

б) Как солнце черное амбаров, / как королева грузных шахт, / она спластала двух омаров, / на постном масле *просияв*; / Я вижу — ты (штык) летишь в тумане, / *сияя* плоским острием; Ср. также: Цирк *сияет*, словно щит; И среди них, как желтый клылк, / *сиял* на блюде царь-балык.

Нужно заметить, что "витальной силы" исполнены у Заболоцкого предметы и механизмы, причем эта энергия позволяет предметам торжествовать и царить в мире: сковорода и балык — "королева" и "царь" становятся "их сиятельствами", кухня кажется "органом". Здесь нельзя видеть лишь пародийность, здесь есть праздничность жизненной силы, которой наделены вещи и которой лишены живые герои (с ними связаны темы смерти, мучения, самоубийства). К тому же ряду примыкают предикаты с семантикой 'лезть, тянуться, жать, давить'; Стоят чиновные деревья, / почти *влезая* в каждый дом; Где балки *лезут* в потолок; И распуская животы, / в тарелки *жмутся* и цветы.

Внешние предметы зовут, манят, что часто передается формами повелительного наклонения: *Смеется чиж: гляди! гляди!; [апельсины] пальчикам лепечут: лезьте, лезьте!;* Они, предостерегая, пугают: *Он* (пароходик лодкам) *им кричит*: *я искалечу*!, в другом стихотворении: *и в пароход кричал: Попался! Ага попался!*; стихия и неуправляемая инерция подчиняют себе: И танец истуканом кружит / толпу в расселину зеркал / руками скорченными машет, / кофейной мельницей вертит, / ладонями по роже мажет, / потом *кричит*: *иди, иди,* / *ну что ж, иди!*, ср. как бы от автора идущее обращение к штыку: *Коли еще*! Повелительные формы "*Гляди*" в стихах: *Гляди*: не бал не маскарад / здесь ночи ходят невпопад; *гляди! гляди!* он выпил квасу, / он девок трогает рукой / неоднозначны: они идут как бы от рассказчика, но вместе с тем как бы обращены ко всем из мира, и к рассказчику-наблюдателю в том числе.

Были названы предикаты-глаголы, которые в словаре поэта пережили вторичное означивание, приобрели экспрессивно-усилительное значение. Анализ адъективных сочетаний обнаруживает существование у Заболоцкого постоянных эпитетов, также нарушающих обычную сочетаемость, но даже самое насыщение текста корнями, занимающими особое, значимое место в словаре поэта, вносит в текст семантические окраски и коннотации. Ср.:

Жирные автомобили; сквозь мяса *жирные* траншеи; и лысый венчик горностая / венчает груди, *ожирев* / в поту столетних королев; отрепья масла, *жир любви*; а третий — *жирный как паук*; обмякли деревья. *Они ожирели* / как сальные свечи; Девки сели, / плетут мочалу в волоса, / взбивают *жирные постели*.

Я вынул маленький кисетик, / *пустую трубку* без огня /; где стаи ангелов печатных / летели в небе, / волоча / *пустые крылья* шалопаев, — там ты несешься, искупая / *пустые вымыслы* вещей; верхушка тлеет как свеча, / *пустыми кольцами* бренча.

К устойчивым эпитетам, наделенным нестандартной сочетаемостью, относится и слово *нагой*: рядом с прямым употреблением "и девочка лежит *нагою*" появляются сочетания: "*нагие* птицы верещали", "*нагие* кошечки", кофейные мельницы — "четырехгранны, стройны, *наги*"; толпы несутся "*в нагие* пропасти зеркал", "а там... *нагие* полчища заводов".

Заметим, что, видимо, ряд необычных сочетаний прилагательных объясняется переносом в атрибутивную позицию обстоятельственных значений по типу: где месяц медленно всходил — где месяц медленный всходил; Ноги точные идут / сгибаясь медленно посередине (идут точно). Вон бабка с пленкой вместо глаз / сидит на стуле одиноком (сидит одиноко).

Укажем также некоторые индивидуальные сочетания: *в глуши бутылочного рая, граненые деревья, коровы с улыбкой бледной, меховые овечки, чиновные деревья, громкие герои, лицо передвижное,* семь колков *рукой построены полезной;* упали *ручки вертикальные;* Они простерли к небесам *эмалированные руки.* В следующей строке выбор прилагательных явно мотивирован согласованием метафор: (конь) режет *острыми* ногами оглобель *ровную* тюрьму.

Определения-сравнения немногочисленны: грибные ножки (у собачки), хохот заячий винтовок, чугунный хлеб, чугунный крест из серебра, кровавый ротик, двускатные орлы, курчавое небо, деревьев курчавые свечки, с глазами траурными (мыши), чахоточная рыба, пивную медную струю, каблуков железный яд, о мир, свинцовый идол мой.

Все эпитеты неожиданны, не соотносятся с общелитературными определениями и потому остро выразительны. Можно сказать, что материалы подтверждают особую значимость прилагательных в деформации синтагматических связей. Ср. позднее: На бессильные фигурки существительных / кидаются лошади прилагательных, / косматые всадники преследуют конницу глаголов.

Вот как Г.Недошивин характеризует цвет экспрессионистов: "Цвет дребезжит диссонансами, загорается неверными вспышками и гаснет в тяжелой тьме, кричит во всю меру доступного художнику диапазона палитры или замирает в глухих созвучиях" (с. 17).

Отделим вначале случаи, где у Заболоцкого дан постоянный цветовой эпитет — внеситуативный, "пошлый", почти лубочный: ударил в струны *золотые*; танцуют девочки с зарею у *голубого* ручейка; все так же вянут на покое в *лиловом* домике обои (в последнем примере ощущается стилизация).

Цветовые впечатления в "Столбцах" действительно часто несут экспрессию предельности: И мясо властью топора лежит, как *красная* дыра. Кому нести *кровавый* ротик? В стихах тех же лет цвет усиливает выделенность детали в целостной карти-

не: И среди них, как *желтый* клык, / сиял на блюде царь-балык; Над ними, *желтый* скаля зуб, / висел кота саженный труп; Чахоточная воет рыба / в *зеленых* масляных прыщах.

Часто цветовые пятна подчеркнуто дисгармоничны. Например, в стихотворении "Фокстрот" на протяжении всего текста выделены два цвета: голубой — цвет ботинок и розовый — цвет мелькнувшей подвязки.

В трамвае движется компания,
проходит Кронверкский в окошке,
и лица лоснятся как плошки,
и платья с *красными* тюльпанами,
в поту желая быть красивыми,
играют *ситцевыми сливами*.

Цвет может передавать тонкую нервную наблюдательность поэта: На волнах шел румянец, / *зеленоватый* от руля; И лампы маленький пожар / сползает *синими* струями / на потемневшую ладонь; Холодноватые, но звали / прижаться к *палевым* губам; — *Чернело* море и пароход. Здесь субъективность ощущения, его моментальная острота и чуть иррациональная точность цветового смещения также сильно действуют на читателя. Особый тип иронического сдвига в употреблении прилагательных и оценочных слов связан снова с различием системы оценок героев и автора. Речь идет о постановке в общий контраст контекста положительных оценочных слов:

и вот супруги на покое
сидят и чешут волоса.
И стало все *благоприятно*;
приходит ночь, ушла обратно,
и за окошком через миг
погасла свечка-пятерик;
Новый быт
И в перспективе гордых харь
багровых, чопорных и скучных —
как сон земли *благополучной*,
парит на крылышках мораль.
Свадьба
безрукий, пухлый, и она —
слепая ведьма — спляшут *мило*
прекрасный танец-козерог
На рынке
знакомых карточки *приятные*
прибиты клиньями вокруг
стола ...
какие ноги у нас длинные —
повыше видимых коленок! —
Так эти девочки *невинные*
болтали шумно меж собою,
играя весело с судьбою.
Народный дом

В последнем примере обратим внимание на наречие *весело* с каким-то двусмысленным значением. Ср. иной, также необычный, сдвиг в строках: Пунцовое солнце висело в длину / и *весело* было не мне одному — / людские тела наливались как груши, / ; Да рот большой, как рукоять / рулем *веселым* управлять/

Среди оценочных слов нельзя не выделить прилагательное *волшебный* и *прекрасный* при существительных: амбар *волшебного* житья; книжка в дырочках *волшебных*; ср. в существительном: Она придет — *волшебница* приятная, / приедут на колесах женихи; *прекрасный* поп поет, как бубен; спляшут мило / *прекрасный* танец-козерог; *прекраснейшего* из калек женоподобного Иуду. Ср. в "Рыбной лавке": тело розовой севрюги *прекраснейшей* из всех севрюг.

Две беспокойные стихии пронизывают мир "Столбцов" — морское волнение и общественные волнения: война, бой (драка). В начале стихотворения "Море" они уподоблены друг другу: Вставали горы старины, / война вставала. Вкруг войны / скрипя, летели валуны, / Морским волнам уподобляются городские мостовые; А мир, зажатый плоскими домами, / стоит как море перед нами, / грохочут волны мостовые, / и через лопасти колес — / сирены мечутся простые / в клубках оранжевых волос (Ивановы); Образы войны даны в стихотворении "Пекарня": Как изукрашенные стяги лопаты ходят тяжело. В стихотворении "Свадьба" развернут образ смерти — цыпленок в гробике.

над нею проклинает детство
цыпленок, синий от мытья —
он глазки детские закрыл,
наморщил разноцветный лобик
и тельце сонное сложил
в фаянсовый столовый гробик.
Над ним не поп ревел обедню,
махая по́-ветру крестом, ...
над ним, как крестик, опускался
на тонкой ножке сельдерей.

Экспрессивность сравнений создается:

1) усилением признака, гиперболизацией; Здесь бабы толсты, *словно кадки*; ночь легла / вдоль по траве, *как мел бела*; и слезы, *точно виноград*, / из глаз по воздуху летят; лица плоски *точно блюдца*; сквозь мяса длинные *траншеи*;

2) резким снижением, антиэстетичностью образа сравнения: не месяц — *длинное бельмо*; фонарь бескровный *как глиста*; *картошкой* дым под облака; казалося нам — / под ними не пыльный ручей пробегает, / а тянется *толстый обрывок слюны.*/;

3) сравнением с безобразным и ужасным: Зари причудливые *ранки*; на крышах чашки черепиц / встречали их *подобьем лиц / слегка оскаленных от злости;* а третий — жирный *как*

паук, / раскинув рук *живые снасти*; (ср. Там примус выстроен *как дыба*);

4) сравнением резко разнородных сущностей: пули бегают как дети; и визгнет палец, словно крот; и взвоет лампа как сурок; (печь) стоит стыдливая как дева; на огне как томада / сидит орлом сковорода; глаза упали словно гири; прямые лысые мужья / сидят как выстрел из ружья; (конь) то вытянется, как налим; летает хохот попугаем; влага нежною гусыней / щиплет части юных тел; (маклак) Кричит как кречет (паронимическая аттракция); а вкруг — весы как магелланы; бутылка — души медовая салопница; ломовики как падишахи; сидит извозчик как на троне; хлебопеки как будто идолы в тиарах.

Внутри сравнения может быть заложена оксюморонность, издевательская ирония: штык — "светозарный как Кащей"; Но что за дело до судьбы, / когда в крови волненье, / когда, как мыльные клубы, / несутся впечатленья?

Особо характерная основа сравнений — приравнивание в сознании, резко разных сущностей: Здесь горка словно Арарат; А третий, грозен и румян, / в кастрюлю бьет как в барабан; Весь мир обоями оклеен — / пещерка малая любви, / окошки в образе расселин / и занавески в виде роз; / Происходит подмена истинных ценностей: маклак — владыка всех штанов, / ему подвластен ход миров, / (ср. А.Македонов, 1968).

Среди типов сравнений мы не назвали возвышающие сравнения, которые особенно часто стоят при именах вещей: нам кухня кажется органом, / она поет в сто двадцать дудок, / она сверкает толстым краном, / играет в свадебное блюдо. Сюда же относится и приведенное выше четверостишие из того же стихотворения "Свадьба", посвященное сковороде.

Основные образы сравнений

Имена лиц: царь Давид, Ева, магелланы; состояния и занятия людей: дева, девка, дети, матушка, (домашний) генерал, (воинственный) герой, жрец, королева (грузных шахт), лунатик, невежды, недоносок, падишах, (души медовая) салопница, сосунок, султан, (с видом) удальца, урод, фигуры пошехонцев на волокнистых лошадях, чернец.

Религиозные, мифологические, условные существа и их изображения: ангел, каменная баба, дуньки, истукан, идол (свинцовый идол, идолы в тиарах), Кащей, кукла, сирены.

Птицы: голубок (веселый Ноев), гусыня, кречет, кукушка, орел, попугай.

Животные, рыбы, пресмыкающиеся, насекомые, их части: глиста, заяц (хохот заячий винтовок), змей, лютый зверь, (слепые) кошки, крот, налим, сурок, паук, уж; с большими щупальцами рук.

Растения, их части и плоды: виноград, груши, картошка, листик, (ситцевые) сливы, томаты.

Природные явления: воздух, волны, кишка, кочки, лес, лица, палец, (винтовок) небосклон, пожарик, расселины, розы (окошки в образе расселин / и занавески в виде роз), ручей, солнце (черное амбаров), солнышки; Арагва, Арарат, (шум) Куры, Невка.

Вещества и пространственные фигуры: бумага (надорванная), вывески меди, (мяса) красная дыра; (огурцы) как великаны, медный локон, мел, мыльные клубы, охра, (звезд) коричневые пятна; толстый обрывок слюны, курчавые свечи (деревьев), поток горячего стекла, синие струи.

Вещи: баркас, блюдо, блюдце, деревянная бутыль, гири, весы (как на весах), дверь, дощечки, кадки, колокол, кувшинчик, лампочка, серебряные ложки, масло, медали, наперсток (И сдвинулось лицо в наперсток), плащ, плошки, рукоять, сабли, (живые) снасти, свеча, свечка, стрела, тюрьма, труба, туннель, циркуль, чашки, чашечки.

Общественные явления и символы: башня, выстрел из ружья, забрало, (заводов) замки, колоннада (на колоннаде конских ног), крестик, икона, лампады, паникадило, стяги, тиара, трон, (словно) Сормов.

Музыкальные инструменты: барабан, бубен, колокол, орган (нам кухня кажется органом).

Знаки и фигуры: дуга, (прозрачная) глыба, горбыль, квадраты, круги, кубик, многоточье, (коричневые) пятна, в точки (уменьшались), треугольники (из мела), в виде уголков, шары.

Абстрактные слова: сон (земли благополучной), мечта.

Приведем примеры конструкций двух типов сравнений (не сравнительных оборотов).

Творительные сравнения достаточно частотен:

И все, о чем она ни пела,—
в бокале отливалось *мелом*;
летает хохот *попугаем*;
Когда заря *прозрачной глыбой*
придавит воздух над землей;
И выплывает вдруг Кавказ
пятисосцовою громадой;
Нева *Арагвою* течет;
шарами легли меховые овечки;
картошкой дым под небеса;
жених, проворен нестерпимо,
к невесте лепится *ужом*;
Сверкают *саблями* селедки;
они свиваются *ужом*;
и колбаса *кишкой кровавой*
в жаровне плавает корявой;
тут пуля вьется *сосунком*;
самовар

шумит домашним *генералом*;
иные *дуньками* одеты;
раскинув бороду *забралом*,
то ручки служит *горбылем*,
то весь *дугою* изогнется;
и *медным лесом* впереди
гудит фокстрот на пьедестале;
не звезды — канарейки ночи
блестящим реют *многоточьем*;
там шкаф глядит *царем Давидом*;
кушетка *Евой* обернулась;
сидит *орлом* сковорода;
толпа *лунатиком* идет;
глухим орлом был первый звук;
влага *нежною гусыней*
щиплет части юных тел;
тут колпаки красноармейские,
а с ними дамочки житейские
неслись *задумчивым ручьем*.

Генитивная конструкция не обладает высокой употребительностью:

Звезды пожарик красный (ср. также лампы маленький пожар), звезд коричневые пятна, билетов хрупкие дощечки; рук живые снасти; с большими щупальцами рук; кочки недомолвок, чашки черепиц, деревьев курчавые свечки, оглобель ровную тюрьму, на колоннаде пышных ног, винтовок небосклон, гремя квадратами колес.

Единичны случаи отвлечения эпитета: шумит бульваров теснота, закован в звон капусты, но вот одежды беспокойство вдоль тела складками легло.

Очень характерна для "Столбцов" разнородность образов сравнений при одном предмете, несогласованность образов сравнений к целому и части. Напомним: в стихотворении "Море" волны — как серебряные ложки, как слепые кошки, из черных ртов у них стекал поток горячего стекла, точно каменные бабы. В стихотворении "На рынке": у пса "пасть открыта словно дверь, и голова, как блюдо", "и слезы точно виноград из глаз по воздуху летят".

Наряду с текстами, в которых реализуется одна метафорическая тема, ср.:

над нею проклинает детство
цыпленок, синий от мытья —
он глазки детские закрыл,
наморщил разноцветный лобик
и тельце сонное сложил
в фаянсовый столовый гробик.
Над ним не поп ревел обедню...
над ним, как крестик, опускался
на тонкой ножке сельдерей.

многие стихотворения строятся на смене разнородных, взятых из разных сфер жизни темах. Так, в стихотворении "Пекарня" есть сравнение, как бы идущее от мировосприятия персонажей стихотворения — хлебопеков, навеянное их опытом: Снизу пекаря / видали: плавает заря / как масло вдоль по хлебным формам, / Второй развернутый образ того же стихотворения: тесто — как лютый зверь в пекарне рыщет. Третий ряд — воинственные ассоциации: ударил в сковороду вождь, как изукрашенные стяги, лопаты ходят тяжело. Четвертый: храпит беременная печь и А печь, наследника родив / и стройное поправив чрево, / стоит стыдливая, как дева / с ночною розой на груди. /

И в семантике сравнений, и в сдвинутости значений оценочных слов, и в субъективных скачках впечатлений от предметов накапливается ощущение некоторой нереальности окружающего мира, точнее появляется неустойчивость, раздвоенность в восприятии; напряжение, испытываемое лирическим героем в поисках соотношения видимой и подлинной (в том числе ценностной) реальности, передается читателю. Тема бреда, "обмана с мечтами пополам", "призрачности" проходит и прямым текстом, и в подтексте. Приемы, создающие такую атмосферу, многообразны. Если дискретный поток впечатлений передается в синтаксисе формами: *то, то, тут, там, вдруг* (см. подробнее: Красильникова 1986), то для ускользающего узнавания появляется формула *не то, не то* (не то сирены, не то девки, но нет сирены). Неслучаен и синтаксический тип сравнений: не месяц — длинное бельмо; не звезды — канарейки ночи; не пыльный ручей..., а толстый обрывок слюны (более реальным представляется субъективное ощущение, оно соперничает с явью). "Столбцы" наполнены превращениями и исчезновениями. Слипание ощущений, в частности, передается паронимией (см. также материалы рифмы): туп... зуб... дуб. Пародийно звучит тема вознесения к небесам, субъекты и объекты часто помечены принадлежностью к низкому миру: (сирены в баре) они *простерли к небесам* эмалированные руки; (маклак) мечи штаны *под облака*; картошкой дым *под небеса*; и имя Зингер *возносил.*

Есть ряд приемов, вторгающихся в реальное описание и вносящих элемент ирреальности. Это и слияние разных людей в ряду безликих Ивановых "в своих штанах и башмаках". Это логический сбив: мальчишка бьет врага в живот, / На елке тетерев живет. Это сквозная тема перевернутых отражений, с которой связаны синтаксически странные сочетания типа: *в бокале плавало окно.* Наконец, это сквозная лексическая тема, знаком которой является глагол *качаться*: в мире "Столбцов" все качается.

Как следует квалифицировать необычные олицетворяющие детали, появляющиеся при названиях живых и неживых предметов?

Наиболее частая деталь — рука: а бедный конь *руками* машет; одна из них (мышь) садится у окошка / с цветочком музыки *в руке*; младенец-хлеб приподнял *руки* / и слово стройно произнес. Все это несколько необычные олицетворения. Можно думать, что этот образ экспрессивно остраняет изображение. Как метафору можно воспринять фразу о том, что влага "рукою водит синей, если кто-нибудь вспотел", есть метафорическая связность и в строках: младенец-хлеб приподнял руки / и слово стройно произнес. Можно упомянуть также: "а день в решетку пальцы тянет". Во всех этих случаях нужно видеть, как кажется, экспрессивный прием, который несет в себе некоторую иррациональность.

Процитируем: "излюбленным приемом экспрессионистов является создание какой-то зыбкой предметности, изобразительности, если можно так выразиться, все время балансирующей на грани реального и ирреального" (Экспрессионизм 1962, с. 17). У Заболоцкого изображение ирреальности мира связано с его оценкой (порой выраженной прямым авторским словом) социальной действительности, с отчуждением от нее (что также весьма характерно для экспрессионистов).

Ведущим принципом организации синтагматики у раннего Заболоцкого становится резкий контраст, который постоянно тревожит чувства и эмоции читателя. Основой для создания контрастов должен быть такой набор языковых элементов, на котором можно строить контрасты. Действительно, и на уровне лексики, и на уровне грамматики поэт такие элементы находит, вводит, сталкивает. Это обычные и редкие, архаические единицы и конструкции; элементы, принадлежащие высокой поэтической традиции, и грубые разговорные (последние отражают часто самые низкие материи — эстетика низкого, безобразного, способная шокировать читателя и остро действующая на него, также свойственна экспрессионизму, как и народному искусству, с которым ранний Заболоцкий глубоко связан). В лексике это, с одной стороны: *рожа, девки, толстопуз, брюхо, жрать, "без штанов", помои, сортир, выгребная яма, мочится в лоханки, "она вспотела вся до нитки"*, с другой, *стогны, персты, доспехи* и *конклав, лампион, архитриклин*. Ср. контексты: *легла толпа поклонников в подштанниках и кофтах, кастрюль неведомый канкан*, и *чугуны — купели слез венчают зла апофеоз, но нету девки перед ним, и улетает херувим, богослов житейской страсти и чемпион гитары.*

В области грамматики также показателен отбор средств, принадлежащих к архаическому поэтическому слою. Сюда относятся, в частности, пришедшие из XVIII века краткие страдательные причастия на *-им* в предикате: варенье, ложечкой *носимо*; и девочки *носимы* вместе, а также краткие прилагательные в обособлении:

он пел, трудясь, среди домов,
средь выгребных высоких ям
трудился он, *могуч* и *прям*.

Яркая примета стиля — резко деформированные синтаксические структуры, создающие впечатление неграмотной, примитивной речи: он весь ругается и силы напрягает, под мышкой гвозди и везде, стреляя в небо пистолетом. Одновременно создаются остраненные описания ситуаций, которые в литературном языке имеют устойчивое стереотипное обозначение. Ср. о дирижере: Он машет палкой в пустоту (именно в подобных случаях говорят о детскости видения мира и языка в раннем творчестве Заболоцкого). Итак, и отбор языковых единиц разных уровней, и их линейное столкновение активизируют их в тексте. Это можно сопоставить с видимостью и энергией живописных мазков у художников экспрессионистов (ср. "шевелящиеся" мазки у предтечи экспрессионизма Ван Гога). М.Ларионов говорит о "выращивании живописи", т.е. росте ее на глазах зрителя.

Понимание живописной техники как такой, которая позволяет "вещи развиваться из частных, до последней степени развитых" элементов, составляет кредо П.Филонова. "Благодаря такой "атомистической" структуре живопись Филонова обладает уникальной протяженностью действия: возникновению фигуративного образа предшествует продолжительная "беспредметная" увертюра на уровне элементарных форм. Для Филонова — процесс жизни — это образец или модель, следуя которой, художник создает произведение искусства. Он хочет подражать не формам, которые создает природа, а методам, которыми она действует. Это путь органики в создании искусства" (Е.Ф.Ковтун в кн.: П.Н.Филонов 1988, с. 32). Не будем пока настаивать на точных аналогиях с поэзией Заболоцкого. Поэзия сама — временно́е искусство. Но далее подчеркнем именно динамический аспект текстов поэта, растущего на глазах читателя и не скованного никакими жесткими рамками.

В статье "Мысль, образ, музыка" Н.Заболоцкий сказал, что его поэзия стоит на этом триединстве. В открытом письме А.Введенскому, упрекая его в "убиении фонетики", в невнимании к гласным и интонации, поэт пишет: "только гласная может заставить стихи плыть и трубить...". "Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслизистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным" (Введенский 1993, с. 174).

Н.Заболоцкий, по нашему ощущению, весьма точен в филологической рефлексии на свои стихи. Звуковая материя стиха активна, звуковая организация глубоко взаимодействует с образным смыслом. "Мысль и материя едины". Это философское кредо поэта-мониста, как кажется, приложимо и к материи

стиха. Причем, как и в любой полностью живой материи, есть элементы прозрачно означенные (сознательно наполненные) и есть движение звуков, в котором отсветы смысла только мерцают, как в светляках (ср. образ слов-светляков в позднем стихотворении поэта).

Значимы прежде всего ударные гласные. В системе гласных резко противопоставлены два полюса: *и — а*, расширяющиеся до групп: *ыиу — ае*. В основе контраста не акустическое противопоставление по высоте тона, а разница в артикуляции. И,ы, у — гласные верхнего подъема, узкие зажатые гласные, *у* зажато также и губной артикуляцией. От *е* к *а* — движение к максимальному раствору. Вспоминаются слова Заболоцкого из статьи "Мысль, образ, музыка" о том, что поэт работает всем своим существом одновременно: разумом, сердцем, душой, мускулами.

Поэт иногда сталкивает целые звуковые пространства определенной окраски, как например в "Красной Баварии" сталкиваются контрастные звуковые пятна *иыу — а-а-а*. Иногда эти звуки сталкиваются на малом звуковом отрезке — в строке: Меч*и́* штан*ы́* под облак*а́*! Звуки могут быть непосредственно экспрессивно связаны со смыслом: Но вздрогнул поп, зав*ы́*л *и* вдр*у́г*, в последних словах — уже само безумное завывание: *ы — и — у*.

Звукоподражания у Заболоцкого немногочисленны: А кругом громобой, *цилиндров бряцанье, громыхает* словно *Сормов, гремя квадратами* колес. Но порой создаются необыкновенно выразительные звуковые картины: *медным, военным, трезвоном* озвучено начало стихотворения "Пир". Дикие варварские картины инструментуются определенными сочетаниями согласных: Тут тесто, вы*рвав* квашен днища... / о*гр*омным *р*ылом стену *тр*ет; / стена *тр*ещит: она не *впр*аве... / уж воют *вздер*нутые *брев*на. Ср. также: но поздно. Кот на шею сев, / как дьявол бьется, оз*вер*ев, / *рв*ет тело, жилы от*вор*яет / когтями кости вы*рыв*ает. Мы уже говорили, что тема бреда, лунатизма несколько раз передается плывущим *л*: И нету сил держаться боле: / то*л*па в пле*л*у, то*л*па в неволе / то*л*па *л*унатиком идет, / *л*адони вытянув вперед (см. также: Белая ночь, Рыбная лавка).

Звуки взаимоотражаются в начале — в конце строки: *бокалов* бешеный *конклав, сбесился* он или *ослеп, как из* разбитого *виска, там вой* кукушки по*лковой*.

Звуки перекликаются и по левой вертикали стиха:

торчком кусты над нею встали...
на корточках привстал Елагин
Белая ночь

Мы пьем — и волосы трясутся,
от потных рук струится пар,
но лица плоски, словно блюдца,

и лампы маленький пожар
сползает синими струями
*на потемне*вшую ладонь;
Пир

Звуки аккомпанируют образным отношениям: здесь *бабы* толсты словно *кадки*, Как *ле*гкий *бог ле*тит со*бак*а (наблюдение А.Македонова), семантическим симметриям: В твоей *груд*ке вижу *ух*о, / в твоей *ножк*е вижу *лоб*.

Иногда прилагательное "согласуется" с существительным по своему звуковому составу: Потухли деревьев курчавые свечки; *пехотный пастух*, заседая в овражке, / чертил диаграмму луны. Ср. еще: *Точеные цветочки, пунцовое солнце, порох роковой*; Ср. ассонансные уподобления: измученную грудь, Краснобаварские закаты, жирные автомобили, сирена бледная.

Распространяет свое звуковое влияние на окружение слово ночь (повышается частотность звуков *н* и *ч* и их сочетаний):

И *ноч*ь приходила. На этих лугах
колючие звезды качались в цветах,
шарами легли меховые овечки,
потухли деревьев курчавые свечки;
пехотный пастух, заседая в овражке,
чертил диаграмму луны,
и грызлись собаки за свой перекресток —
кому *на* часах постоять...
Лето.

Четыре гола пали вряд,
над ними трубы не гремят,
их сосчитал и тряпкой вытер
меланхолический голкипер
и крикнул *ноч*ь. Приходит *ноч*ь.
бре*нч*а алмаз*н*ою заслон*к*ой,
она вставляет чер*н*ый клю*ч*
в атмосферическую лу*нк*у -
Футбол

Шумят точеные цветочки,
ладони жмутся горячей,
а *ноч*ь нам пива ставит бочку,
боч*он*ок тостов и ре*ч*ей.
Пир.

Стиху Заболоцкого противопоказаны выстроенные геометрические формы, он движется, развиваясь по множеству разных путей, его интонация заново создается в каждом стихе. Т.В.Царькова (1978), анализировавшая метрический репертуар Заболоцкого, выделяет раннее творчество как период с широкоразвитой полиметрией, когда размер может меняться даже несколько раз на протяжении стиха, строки меняют число слогов, рифма появляется и исчезает, т.е. нарушаются все стиховые ожидания читателя. Это значит, что пульсирование

стиха тоже воспринимается читателем: "то, то, вот, тут, там, вдруг". Стих динамичен, так как строится на асимметриях.

В.Царькова увидела "несоответствие графического оформления строфы ее стиховому объему и рифмической замкнутости (часто вследствие сильной цезуры)" (Царькова 1978, с. 127). Речь идет, по-видимому, и о целом ряде стихотворений, в которых раздел между строфами дан так, что конечная "рифма" строфы оказывается насыщенной лишь в следующей строфе. В стихотворении "Белая ночь" конец 5-й строфы рифмуется с 1-й строкой 6-й строфы:

Вертя винтом, шел пароходик
с музыкой томной по бортам,
к нему навстречу лодки ходят,
гребцы не смыслят ни-черта;
он их толкнет — они бежать,
бегут-бегут, потом опять
идут — задорные — навстречу.
Он им кричит: я искалечу!
Они уверены, что *нет*...

И всюду сумасшедший *бред*,
и белый воздух липнет к крышам,
а ночь уже на ладан дышит,
качается как на весах.
Так недоносок или ангел,
открыв молочные глаза,
качается в спиртовой банке
и просится на небеса.

То же в стихотворениях "Рыбная лавка" (вне "Столбцов") и "Бродячие музыканты" (но ненасыщенная рифма в предпоследней строке): 1) И смерть над ними как *торгаш* / поводит бронзовой острогой. [конец строфы] Весы читают "*отче наш*" (далее четверостишие с перекрестными рифмами); 2) в которой — рев, в которой — рык / и пятаков летанье *золотое* — / так вышел музыкант-старик. [конец строфы] За ним бежали *двое*.

В стихотворении "Ивановы":

в железных латах самовар
шумит домашним *генералом*?

О, мир, свернись одним *кварталом*,
одной разбитой мостовой,
одним проплеванным амбаром,
одной мышиною норой

Здесь можно найти в последней строфе неточную рифму кварталом — амбаром.

В двух стихотворениях "Игра в снежки" (вне "Столбцов") и "Народный дом" пробелом отделяется последняя строка, содержащая рифму:

а девочка наоборот —
закрыв глаза, открыла рот
и ручку выбросила теплую
на приподнявшийся *живот*...

Трамвай, шатаясь, чуть *идет*...

(рифменная связь: наоборот, рот, живот / идет).

Закат погас. И день остановился.
И великаном подошел шершавый конь.
Мужик огромной тушею своей
Сидел в стропилах крашенных саней,
И в медной трубке огонек *дымился*.

Бой кончился. Мужик не *шевелился*.

(Здесь тройная рифма: остановился — дымился, обрамляющая строфу и шевелился).

Интересен случай в стихотворении "Футбол" с двумя насыщаемыми рифмами:

и накренясь в *меридиан*
слетает *шар*.

Ликует форвард на *пожар*,
свинтив железные колена,
но уж из горла бьет *фонтан*,
он падает, кричит: измена!

Первая строфа стихотворения с рифмами: *бегу, дело, берегут, тело, душа, звонко, плаща, перепонка, виноград, ряд* на рифменном уровне "переходит" во вторую:

Его хватают наугад,
его отравою поят,
но каблуков железный яд
ему страшнее во сто крат.
Назад!

Как кажется, этот повтор рифмы со звуковыми отклонениями в одну или другую сторону передает, экспрессивно усиливает тему снова и снова мчащегося, летящего на форварда мяча.

И в другом месте этого стихотворения тройная рифма (последняя — неточная) вместе с синтаксисом создает длинный период, читаемый "не переводя дыхания" (с легкой остановкой после второй строки)

Свалились в кучу беки,
опухшие от сквозняка,
и вот — через моря и реки,
просторы, площади, снега —
расправив пышные доспехи
и накренясь в меридиан,
слетает шар.

Ликует форвард на пожар.

Освобождение дыхания неполное и на конце строфы: нужно соединить рифмой последнюю и первую строки, как мы говорили, разных строф.

Вот еще рифменные цепи:

над ним, как крестик, опускался
на тонкой ножке сельдерей.
Так он почил в расцвете дней —
Ничтожный карлик средь людей
Свадьба

видали: плавает заря
как масло вдоль по хлебным формам,
но этим формам негде лечь —
повсюду огненная течь,
храпит беременная печь
и громыхает словно Сормов.
Пекарня

Кажется, и здесь можно почувствовать удлинение связи, удлинение дыхания.

Иногда выделенные в цепочке рифм слова склеиваются, как кажется, в единый знак:

кому нести кровавый ротик,
кому сказать сегодня "котик",
у чьей постели бросить ботик
и дернуть кнопку на груди?
Ивановы

Ротик — котик — ботик (ср. разговорное: все эти летучки — тягучки — тянучки) — это знак целого способа существования, сложенный из метонимий повторяющихся ситуаций.

Тройные рифмы Заболоцкого могут усиливать асимметрии внутристрофного членения, т.е. также между строфами они наводят мосты; снимаются жесткие границы, создавая плывущие границы. Это относится, в частности, к стихотворению "Пекарня", к его 1-й строфе:

Спадая в маленький квартал,
покорный вечер умирал,
как лампочка в стеклянной банке.
Зари причудливые ранки
дымились, упадая ниц;
на крышах чашки черепиц
встречали их подобьем лиц,
слегка оскаленных от злости.
И кот в трубу засунул хвостик.

В первом четверостишии с парными рифмами завершение синтаксической единицы на 3-й строке, 4-я строка четверостишия по смыслу примыкает к следующей строке, начинающей цепочку рифм *ниц — черепиц — лиц*. Но это трехстишие синтаксически не закончено, оно переходит в первую строку последнего двустишия, связанного рифмой.

Можно отметить еще одно асинтаксичное деление, которое создают первые ударные гласные строк; левый вертикальный ряд гласных выглядит так: а о а / и и ы / а а о. Конец левой огласовки на фонему *и* не совпадает ни с синтаксическим членением, ни с правым рифменным членением.

Обратим внимание еще на один тип асимметрии, соединяющий рифмы в горизонтальной строке и в межстрочных вертикалях.

Росли *томаты* из *прохлады*,
и вот опущенные вниз —
краснобаварские *закаты*
в пивные днища улеглись,
а за окном — в глуши времен
блистал на мачте лампион

И горизонтальные отношения и правая рифма содержат мену звонких и глухих парных согласных, но пара *томаты — закаты* включает одну и ту же постударную согласную. Нет ли здесь дополнительного членения на строки (равносложность строк поэтом не всегда выдерживается)?

Росли томаты
из прохлады,
и вот опущенные вниз —
краснобаварские закаты
в пивные днища улеглись,
а за окном — в глуши времен
блистал на мачте лампион.

По-видимому, лучше довериться решению поэта — т.е. выбранному им членению на строки. Более глубокой является граница в последнем двустишии, но поэт предпочел ее передать знаком тире, а не выделением строки. Ср. явные случаи единственной рифмы между словами в срединной позиции строки и в правой позиции.

Рыла — перилах:
Коты на лестницах упругих,
Большие рыла приподняв,
Сидят как будды на перилах
Ревут как трубы о любви.
Бессмертие

(Здесь нам кажется неслучайным и движение гласных в логически выделенных словах: упругих — рыла; будды на перилах; трубы о любви, всюду: у — и/ы, как кажется, именно опора на эти гласные позволяет правильно расставить сами логические ударения, гласные задают интонацию стиха.)

Глянец — румянец
и вышел месяц наконец,
скользнул сияньем между палуб,
и мокрый *глянец* лег погреться
у труб. На волнах шел *румянец*,

зеленоватый от руля,
губами плотно шевеля...
Море.

"Вертикальные" внутренние рифмы, движение правых рифм часто связывают у Заболоцкого то, что разъединено в строфе, снова иными способами усиливают связь строф.

Приведенным выше строкам из стихотворения "Красная Бавария" предшествуют строки:

Глаза упали точно гири,
бокал разбили — вышла ночь,
и жирные автомобили,
схватив под мышки Пикадилли,
легко откатывали прочь.
Росли томаты из прохлады ...

Мы видим вертикальную внутреннюю рифму: *откатывали-томаты* на границе пятистишия и на синтаксической и содержательной границе. Точная рифма связывает слова *томаты* и *закаты*, которые соотносятся как образ и предмет сравнения (характерный образец снижающего бытового сравнения традиционно поэтического объекта "закат"). За описываемой строфой идет другая строфа с рифмами: тоске — кожу — воспет — тревожил — Германдады — бензин — крылатый — возносил. Таким образом, более точная рифмовка связывает несоседние четверостишия строф, последовательно расположенных:

прохлады	Германдады
вниз	бензин
закаты	крылатый
улеглись	возносил.

В других парах здесь перекрестные рифмы объединяет ударная гласная и: слова низ — бензин — возносил близки и по согласным огласовкам б/в-н-з/с. В отношениях между теми же четверостишиями на семантическом уровне интересна антонимия: и вот опущенные вниз, в пивные днища улеглись (с огласовкой строк на и(ы) и о,у) — общий знаменатель: "вниз" — над башней рвался шар крылатый / и имя Зингер возносил — общий знаменатель "вверх" (дан в последних двух строках звуковой контраст огласовок на -а- и на -и-; в последней строке на *и*, как это отмечал А.Македонов (1968, с. 63), происходит "идеологическое снижение": возносится реклама фирмы швейных машинок, возносится приземленное, это подчеркнуто стилистическим контрастом "Зингер" — возносил. Итак, через две строфы через разные позиции идут две связанные рифменные линии: откатывали, томаты, закаты, крылатый и прохлады — германдады. Нельзя не обратить внимание, что все стихотворение "Красная Бавария" пронизано глубокими звуковыми и смысловыми перекличками слов. Ср.: глаза упали — бокал разбили; гири — разбили — жирные — автомоби-

ли — Пикадилли; вышла — под мышки. Это стихотворение максимально воплотило стремление к тому, о чем писал поэт: "слова должны образовывать живые гирлянды и хороводы", "перекликаться друг с другом", "подмигивать друг другу, подавать тайные знаки, назначать свидания и дуэли" (Заболоцкий 1972, с. 297).

Итак, рифмы часто создают асимметрии стиховых членений или их неоднозначность. Внутренняя рифма может действительно давать вариантное разбиение строк, фиксируемое разными изданиями. В "Столбцах" 1929 г. 4-я строфа стихотворения "Футбол" печаталась с такими заключительными строками:

открылся, госпиталь.
Увы!
Здесь форвард спит
без головы!

Госпиталь и *форвард спит* ощущаются как рифмованные. В последующих изданиях вместо четырех строк печатается две строки, созвучия срединных слов графически не отмечены.

Приведем примеры асимметричных связей внутренних и правых рифм, а также внутренних рифм в стихах с "пропадающей правой рифмой":

и хохот заячий винтовок,
шум споров, кочки недомолвок,
и штык, пронзающий стакан
через разорванный туман
(Пир)

При правой рифмовке аабб (1,2 — 3,4 строки) внутренняя срединная рифма связывает 1-ю и 3-ю строки: заячий — пронзающий.

Там шкаф глядит царем Давидом —
он спит в короне, толстопуз;
кушетка Евой обернулась —
она — как девка в простыне.
И лампа медная в окне,
как голубок веселый Ноев,
едва мерцает, мрак утроив,
с простой стамеской наравне.

Внутренняя рифма: "Ева — девкой" присутствует в нерифмующихся строках, но приходится на слова, выделенные логическим ударением. Два сравнения даны как резко контрастные, первое — ветхозаветное, второе — грубое, из сегодняшнего мира.

Правая рифма в нескольких случаях находит созвучие в начальных левых словах, происходит подхват рифмы слева. В следующих стихах это отмечал А.Македонов:

Мужчины тоже все кричали,
они качались по столам,
по потолкам они качали
бедлам с цветами пополам.

Выделим цепь из правых и левых рифм: по столам, по потолкам, бедлам, пополам. Здесь есть и неотвязный повтор, и как бы заплетание языка, паронимическое топтание на некотором звуковом пространстве. То же в стихотворении "Новый быт": Ступни младенца стали шире. / От стали ширится рука.

Интересны левые рифмы — подхваты в стихотворении "Бродячие музыканты": Один, сжимая скрипки тень, / как листиком махал ей и в четверостишии:

Тогда горбатик, скрипочку
приплюснув подбородком,
слепил перстом улыбочку
на личике коротком.

В четвертой строке сведены 2 рифмы к логически выделенным лексемам — в позиции рифмы 1-й и 2-й строки: скрипочку подбородком: на личике коротком (возникла цепь: скрипочку, улыбочку — на личике).

Замечательна левая рифма в стихотворении "Пекарня":

Но крендель, выписав дугу,
застрял в цепи на всем скаку
и закачался над пекарней,
мгновенно делаясь центральной
фигурой. Снизу пекаря
видали: плавает заря

Мы видим рифму: дугу (скаку) — фигурой (рифма неравносложная, усилена синтаксической границей и глубокой цезурой).

Обратим внимание на звуковые повторы в отношениях между строками: Пунцовое солнце *висело в длину* / и весело было не мне одному (*висело в длину* растянуто, преобразовано, дополнено слогами до второй строки); над землею / заря упала глубока / танцуют девочки с зарею / у голубого ручейка (глубока "растянуто" до "у голубого ручейка"); В уборе из цветов и крынок / открыл ворота старый рынок // (нельзя ли и здесь видеть некое замедленное, более многосложное приравнивание: -тов и крынок и: открыл ворота старый рынок с троекратным -ры-).

А вот пример свертывания: А змей в колодце между окон / развился вдруг как *медный локон* (первая строка с ее опорными звуками: ме- ло- окон свертывается в *медный локон*). В этих примерах также наблюдается асимметрия отношения строка: конец строки. Здесь можно видеть и тенденцию "рифмовать" целыми строками.

Заболоцкий в "Столбцах" часто нарушает равенство слогов в строках и рифмах:

один в рубахе голубой
скатился к полу головой,
другой, застыв в подушке душной,
лежит сухой и золотушный

Первая рифма, на наш взгляд, неравносложна: голубой — полу головой, но последние два слова сливаются, слипаются, при этом возникает ощущение звуковой вязкости, затрудненности из-за повтора подобных друг другу слогов. Во втором двустишии рифма: душной — золотушный. Но первый ее член "отягощен" замедляющим, "застывшим" повтором, расположенным в ударных слогах логически выделенных слов: застыв в подушке душной: ты — душ — душ. Вместе с начальным *з* этот ряд подготавливает рифму золотушный с глухим *т*. Для точности чтения этих и других текстов Заболоцкого приведем здесь воспоминания сына поэта: "Характерной чертой чтения отцом стихов было подчеркивание голосом некоторых звуков, часто согласных, и звуковых повторов. Конец строки часто читался твердо, даже отрывисто. Каждое слово произносилось четко и законченно, и вместе с тем в чтении была своеобразная смысловая музыкальность" (Н.Н.Заболоцкий 1989, с. 263).

В нашей трактовке примеров мы хотели бы подчеркнуть, что звуковое окружение слов, стоящих в позиции рифмы, у Заболоцкого часто значимо как подготовка рифмы. При этом многосложный ряд иногда с тавтологией и близостью звуков как бы сжимается в рифме. Здесь же мы рассмотрим роль ассонансов в организации стиховой строки и в отношениях между строками в стихе. Повтор схем ударных гласных в строке может быть парным и перекрестным.

Первый пример парных повторов:

а — е — о,
а — е — о
и — о — о
ы/и — о — о

Вертятся двери на цепочках,
спадает с лестницы народ,
трещит картонною сорочкой,
с бутылкой водит хоровод;
Красная Бавария

Второй пример перекрестного повтора у-о-у в первой и третьей строках:

Ликует форвард на бегу,
теперь ему какое дело? —
как будто кости берегут
его распахнутое тело.
Футбол

В тех случаях, где ассонансный повтор ограничивается правой частью строк, возникает ассонансная рифма:

Так бей, гитара! Шире круг!
Ревут бокалы пудовые.
Но вздрогнул поп, завыл и вдруг
ударил в струны золотые!

Но собственно ассонансные рифмы у Заболоцкого единичны, например, *скамейки — дощечки.*

Иногда совпадение ударных гласных как бы расширяет точную рифму (ср. выше "Футбол").

Возможный контраст строк опирается на главный контраст в системе гласных, ярко ощущаемый Заболоцким, широких и узких гласных: а — (и/ы — у). В контрасте могут участвовать только а и и/ы:

краснобаварские закаты
в пивные днища улеглись,

группы звуков а, е, (о) и и/ы, у, (о). Контрастом могут быть охвачены не только отдельные строки, но и блоки строк. Тогда возникает контраст больших звуковых пятен, как в стихотворении "Красная Бавария", где за группой строк, вокализованных звуками группы и-ы-у (*измученную грудь обрызгав...*) следует четыре строки с вокализацией: и о а; а а; а а; а а а.

В ряде стихов звуковые темы подчеркнуты в вертикальных рядах, часто в логически выделенных словах. Приведем четыре примера с инструментовкой на и/ы, е, о, у. Обычно вертикаль проходит через 3 строки, на четвертой происходит смена вокализации.

В глуши бутылочного рая,
где пальмы высохли давно,—
под электричеством играя,
в бокале плавало окно;

К нему сирена подходила,
и вот, колено оседлав,
бокалов бешеный конклав
зажегся как паникадило

А мир, зажатый плоскими домами,
стоит, как море, перед нами,
грохочут волны мостовые,
и через лопасти колес —
сирены мечутся простые
в клубках оранжевых волос.

Ср. также в стихотворении "Бессмертие":

Они по кру́гу ходят боком,
Они теку́т любовным соком,
Они трясу́тся на весь дом,
Распространяя запах страсти.

Самая правая вертикаль может проходить через ряд рифм:

А там молчанья гро́зный со́н,
нагие по́лчища заво́дов,
и над стано́вьями наро́дов —
труда и тво́рчества зако́н.

В этих заключительных стихах из "Свадьбы", содержащих весомый звуковой и ритмический контраст к предшествующим строкам, гласная окрашивает конец каждой строки и проходит через рифмы.

Итак, ассонансная организация горизонтальных и вертикальных отношений является дополнительным средством разграничения строк и объединения их внутри строфы.

В рифмах встречаются все типы неточных рифм (Гаспаров 1991). С чередованием звонкий — глухой: до отказу — выпил квасу, конусообразный — пожарик красный, кажет — машет, франта — джазбанда, воркотня — ни дня, душной — золотушный, дугу — скаку, собор — в упор, чашек — тяжек, машет — мажет, замки — мустанги, светом — бредом, пятна — досадно, тазу — тарантасу, телеги — калеки, чадный — печатных, засадам — задом, на кресте — везде, лапы — бабы, вился — нельзя; с чередованием твердый — мягкий: степь и хлеб, виноград — ряд, гусыней — синей, рылах — перилах, колес — волос, в ряд — Арарат, кудрявой — отравой, порядке — украдкой, рык — старик.

Рифмы с наращением — усечением: выходит — народа, по бортам — ни черта, на бегу — берегут, желтеет — аллее, рука — рукав, свежо — ужом, усы — косых, месте — крестик, плечо — течет, шалопаев — искупая, трамваи — покупают, ночей — на плече, о милом — кормила, бельмо — умов, зависть — казалось, от злости — хвостик, родив — на груди, точит — мочи — бормочет, блюде — пудель, ведра́ — буграх, ветре — геометрий, воло́с — хвост, ужас — наружу, епанчу — сычуг, кисетик — дети, круг — тюрьму, меди — бредит, чащам — чаще, оси — осень, равновесье — развеся, гари — пролетарий. Смешанные типы: испанки — ангел, одинокая — охая, мокрым — охры, бензин — возносил, сомкнувшись — груши, спрятав — отряда, отряды — солдаты, севрюги — руки, толстопузик — иисусик. Составные рифмы: как сурок — козерог, волосах — вальс-казак, замкнут мир — кумир, прямоуголен — суток болен. Яркие неравносложные рифмы: наконец — погреться, глыбой — орлы.

Отмечен единственный пример консонантной рифмы с близкой артикуляцией гласных: *лунку — заслонкой*.

Достаточно многочисленный тип рифм строится на включении одного рифмующегося слова в другой: рая — играя, чьи-то рыла — приоткрыла, руки — поруки, щит — верещит, оком — одиноком, важный — отважный, кошки — окошке, рыто — корыто, лени — колени, хочет — хохочет, может — поможет, стая — листая, шеи — траншеи, рот — наоборот, ряд — подряд, возле нив — наклонив, героем — роем, бортов — ртов, встали — стали, рука — рукав. Глубокое звуковое совпадение однако подчеркивает отсутствие семантической агглютинации, какой-то семантической связи. Контраст ощутим и при омонимии.

Горшок клубится под *ногою*,
огня субстанция *жива*,
и девочка лежит *нагою*,
в огонь откинув кружева.

Совпадение звуковое находится в резком контрасте со смысловой далекостью, с разностью языковых форм: *под ногою — лежит нагою, жива — кружева*. То же при омонимической рифме:

Он спит сегодня — грозный мир,
в домах — спокойствие и мир.

В позиции рифмы происходят и перестановки согласных: похвалу — халву, ангел — Елагин, вымылся — вымысла и др.

Чете играя *похвалу*,
приносит в выборгском бокале
вино солдатское, *халву*
(Новый быт)

Система тронулась в порядке,
качались знаки *вымысла*,
и каждый слушатель украдкой
слезою чистой *вымылся*,
когда на подоконниках
средь музыки и *грохота*
легла толпа поклонников
в подштанниках и *кофтах*
(Бродячие музыканты)

из черных ртов у них *стекал*
поток горячего *стекла*,
стекал и падал, надувался,
качался, брызгал, упадал,
(Море)

Итак, рифма Заболоцкого использует звуковые сходства в максимальном диапазоне, множество пар строятся на контрасте парных согласных, на отчетливом вычитании формы из формы, что активизирует ощущение звуковой материи стиха. Рифма взаимодействует со звуковой организацией строки — горизонтальными рядами. Рифма разнообразна и поэтому привлекает

внимание каждый раз. Появление рифмы не предсказано как обязательное, рифма может исчезать.

Очень многообразны соотношения синтаксического членения текста и членения его на строки — часто синтаксическая граница (точка) находится внутри строки, так что на границу строки приходится более или менее резкий анжабман.

И в том бутылочном раю
сирены дрогли на краю
кривой эстрады. На поруки
им были отданы глаза.

Строка не замыкается, она часто размыкается переходом в следующую строку. Снова граница плывет, предсказывает связь со следующей строкой:

ракеты, в полукруг сомкнувшись,
вставали в очередь. Потом
летели огненные груши,
вертя бенгальским животом.

и куковали соловьи
верхом на веточке. Казалось,
они испытывали жалость,
как неспособные к любви

Слово после точки интонационно выделено. Паузы внутри строки и предложения часто очень глубоки и передаются знаком тире.

Часто выделяется начальное Вот, И вот, Но вот — (сохранилось выделение А там —):

И вот — через моря и реки,
просторы, площади, снега -

Вот — в щели каменные плит
мышиные просунулися лица;

Но вот — все двери растворились;

Но вот — разрезаны ножом —
они свиваются ужом;

Ей снится пес.
И вот — поставлен
судьбы исправною рукой,
он перед ней стоит, раздавлен
своей прекрасною душой!

Но вот — через туман и дождь,
подняв фонарь шестиугольный,
ударил в сковороду вождь,— и т.д.

Тире отделяет смысловые части, которые позднее выделяются только запятыми. Тире создают более глубокую смысловую дифференциацию стиха. Укажем, например, тире, отсутствую-

щие в позднем издании стихотворения "Красная Бавария" ("Вечерний бар"). Тире отделяются смысловые части:

В глуши бутылочного рая,
где пальмы высохли давно,—

как ласков к телу и жесток —
впивался шелковый шнурок,

молитесь мне — я на кресте,

глаза упали, точно гири,
бокал разбили — вышла ночь,

Во всех этих случаях в последующих изданиях — запятые. Во всех этих случаях тире стоит на границе блоков предложений. В других случаях тире выступает в разных позициях, служащих синтаксическому расчленению, выделению, усилению разного типа:

Он их толкнет — они бежать,
бегут-бегут, потом опять
идут — задорные — навстречу.

Он палец вывихнул — урод;

Он спит сегодня — грозный мир,
в домах — спокойствие и мир.

Синтаксис тире в ранних стихах часто значим на уровне именно стиховом. Он создает контрасты, необходимые для всего стиха. Ср. в стихотворении "Офорт":

Он — в медных очках, перепончатых рамах,

и:

А кругом громобой, цилиндров бряцанье,

Есть стихи, изобилующие синтаксическими переносами, которые не дают стиху остановиться, ведут его все дальше и дальше. Одним из таких динамичных стихотворений является "Море", где помимо анжамбманов, стихотворение движут разного рода подхваты, повторы на синтаксическом, лексическом и звуковом уровне.

Вставали горы старины,
война вставала. Вкруг войны
скрипя, летели валуны,
сиянием окружены.
Чернело море в пароход
и волны на его дорожке,
как бы серебряные ложки,
стучали. Как слепые кошки,
мерцая около бортов,
бесились весело. Из ртов,
из черных ртов у них стекал
поток горячего стекла,
стекал и падал, надувался,

качался, брызгал, упадал,
навстречу поднимался вал
и шторм кружился в буйном вальсе,
и в пароход кричал: "Попался!
Ага, попался!" Или: "Ну-с,
вытаскивай из трюма груз!"

Из трусости или забавы
прожектор волны надавил
и, точно каменные бабы,
они ослепли. Ветер был
все осторожней, тише к флагу,
и флаг трещал как бы бумага
надорванная. Шторм упал
и вышел месяц наконец,
скользнул сияньем между палуб,
и мокрый глянец лег погреться
у труб. На волнах шел румянец,
зеленоватый от руля,
губами плотно шевеля...

Отметим резкие асимметрии: они ослепли. Ветер был / все осторожней, тише к флагу; И мокрый глянец лег погреться / у труб. На волнах шел румянец /; Вставали горы старины. / Война вставала. Вкруг войны / скрипя летели валуны, а также подхваты — повторы;

как бы серебряные ложки,
стучали. *Как слепые кошки*,
мерцая около бортов,
бесились весело. *Из ртов*
Из черных ртов у них *стекал*...
стекал и падал...

Очень выразительно движение и варьирование звуковых блоков: надув*ался* — *вал* — *вальсе* переходящее в движение звукосочетаний *алс* — *ус* — *ас* — *из* — *ус*, резко остановленное посредине строки губными: *Из трусости или забавы, надавил.*

Таким образом, если определить качества звуковой фактуры стихов, то так же, как о живописной структуре полотен экспрессионистов, можно сказать, что она живет, растет, развивается на глазах читателя энергично и непредсказуемо как живой организм.

В звуковом потоке возможны ритмические контрасты с замедленными частями. Ср. точное наблюдение В.Бровара о растяжении строки "И вытянется как налим" (Движение), идеографически выражающем ее смысл. Интонационное мастерство поэта удивительно: кажется, что он расставил в стихе множество показателей того, как нужно интонировать стих, где ставить логические ударения.

"Художник призван не отражать жизнь и даже не преображать ее, а создавать свой особый мир, принципиально независимый от реального мира"... (Цитата из Р.Рютенацера).

"Стремление к стилю есть поэтому стремление к свободе от предмета, к господству над предметом" (Недошивин, с. 17).

Для раннего Заболоцкого стремление к стилю было стремлением к свободе от традиционного поэтического языка, который принуждает нас видеть мир "испорченный сознанием отцов", в то время как поэт хочет видеть мир без помех, "голыми глазами". Поэтому обериуты говорят о себе: "Мы творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов" (Манифест ОБЕРИУ, 1928).

Стиль раннего Заболоцкого, как мы говорили, предполагает активизацию первичных — звуковых элементов слова, антигеометризм — динамичность и свободную незаданность форм стихового развития, звуковые контрасты и склонность к означиванию этих контрастов в контексте отдельных стихотворений и в контексте поэтического мира.

Поэт актуализирует такой принцип организации форм, как асимметрия; границы строф, фрагментов строф, строк плывут: постоянно происходят переводы, подхваты на границах — в синтаксисе, в звуковой организации. Глубокие вертикальные связи в стихе переплетены с горизонтальными, что ведет к преодолению всех внутренних членений, т.е. к единству целого стиха. Однако последовательная непоследовательность поэта проявляется и в том, что стихи с геометрической тенденцией также представлены.

Контрастная сочетаемость является основным средством актуализации для читателя лексических и грамматических единиц. Для создания контраста поэтом вводятся единицы и структуры, резко отклоняющиеся от общепоэтического и общелитературного узуса: редкие иноязычные слова, грубая сниженная лексика, архаические и деформированные синтаксические структуры, остраненные способы номинации ситуаций. По контрасту к современной ему поэтической "норме" поэт выдвигает на первый план такую художественную форму как перифраза — приложение, которая должна проецироваться на формулы, использовавшиеся в XVIII и начале XIX вв., на приемы бурлескного преобразования этих формул, существовавшие уже в XVIII в. Резко контрастны предмет и образ сравнения. В сочетаниях слов резко несовместимыми бывают стилистические характеристики слов.

В период "Столбцов" поэт создает также свой особый лексикон, в который включаются слова, отмеченные принадлежностью к некоторым знаковым смысловым сферам (и общеязыковое реалистическое употребление и употребление их в необычных сочетаниях объединены дополнительными смысловыми ассоциациями). Тенденция к созданию вторичных знаков для индивидуального поэтического языка очень сильна. Поверхностная иррациональность сочетаний пересиливается и в восприятия читателя этой упорядочивающей тенденцией (О сдвигах в адъективных сочетаниях у французских сюрреалистов см.: Спас-

ская 1993). Отметим замечание А.Македонова о близости в области синтаксической и лексической синтагматики раннего Заболоцкого и Хлебникова и о том, что "Хлебникову была чужда амбивалентность интонации, он говорил всегда только всерьез" (Македонов 1968, с. 14). При определенности социальных и нравственных оценок в отношении к Миру и миркам стилю раннего Заболоцкого свойственны стилевые склеивания.

На догадку читателя, игру с читателем рассчитаны также некоторые приемы, сближающие эстетику "Столбцов" с лубком и народным театром (на это обратил внимание уже автор первой рецензии на "Столбцы" в журнале "Звезда" Н.Л.Степанов).

С народным искусством живописные картины у Заболоцкого сближаются активным воздействием на читателя — зрителя, так как и в поэзии, как и в народном театре действие воспринимается "не только зрением и слухом, но и вкусом и обонянием" (Богатырев 1971). Так же, как в лубке и в народном театре, низовое и антиэстетичное задевает, непроизвольно включает внимание читателя.

Девки сели,
плетут в мочалу волоса,
взбивают жирные постели
и говорят: — Мы очень рады,
сидим кружками, ждем награды,
она придет — волшебница приятная,
приедут на колесах женихи,
кафтаны снимут, впечатления
свои изложат от души.
Мы их за ручки всё хватаем,
с различным видом всё хохочем,
потом чулочки одеваем —
какие ноги у нас длинные —
повыше видимых коленок! —

С какими потребностями содержания, ждущего своего выражения, можно связать и первичный уровень языковых средств и вторичный уровень семантических тем? "Столбцы" передают особое восприятие действительности, когда острота и предельность ощущений, переходящая в оглушенность, объясняются состоянием человека, попавшего в новый и чуждый ему мир.

"После жизни среди вятской природы молодой человек с удивлением первооткрывателя наблюдает грязные, мрачные, каменные колодцы дворов, зловонные выгребные ямы, рынки и толкучки, наполненные разнообразным людом, спекулянтами, нищими и калеками, пошлость и бездуховность мещанской стихии города. Острый глаз недавнего провинциала обнаружил в городе нечто настолько несвойственное природе, что и весь город поначалу представился ему неким уродливым образованием на теле природы (Н.Н.Заболоцкий, 1987, с. 8).

Рядом с конкретными картинами в текстах стихотворений "Столбцов" и стихов близкого времени появляются слова: рай и геенна, мир и вселенная, смерть и бессмертие, бытие и века. В ранний период все эти слова появляются в отрицательных контекстах: бутылочный рай, "Бессмертие" — название стихотворения о коте-самоубийце, "выстрелом ума казалась нам вселенная сама", дом "ополоумев от вытья... летит в пространство бытия". Народный дом — "корыто праздничное страсти, густое пекло бытия". Певец, трудясь "средь выгребных высоких ям" видит, как к его ногам летят пятаки и пляшут "падая в века".

В ранний период субъектом восприятия был лирический герой, объектом — нэповский город. Для его обитателей "весь мир обоями оклеен", для лирического героя существование в этом мире трагично: "Замкнут мир и лишь одни помои плещут туда, где мудрости кумир". И пульсирование новых впечатлений, и самоощущение человека в мире, где на него надвигается поток явлений, но в них не ощутима система, напротив "повсюду сумасшедший бред", и мировоззренческая и социальная чуждость этому миру — все это объясняет выбор эстетики экспрессионизма и создание своеобразной поэтики "странного мира".

Этот мир, существующий "кверху дном", "довольствующийся осколком бытия", должен стать целостным, исполненным жизни, восстановившим естественную связь со вселенной, примиренным с небесами.

ЛИТЕРАТУРА

Альфонсов В.Н. Слова и краски. М.-Л., 1966.

Бровар В.В. А бедный конь руками машет // Русская речь, 1991, № 2.

Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.

Гаспаров М.Л. Фоника современной неточной рифмы // Поэтика и стилистика 1988—1990. М., 1991.

Гаспаров М.Л. Вероятностные ассонансы // Славяноведение. 1992, № 6.

Гинзбург Л. Заболоцкий 20-х годов // Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982.

Заболоцкий Н.А. Мои возражения А.И.Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо // А.Введенский. Полное собрание сочинений. М., 1993, т. 2.

Заболоцкий Н.А. Мысль, образ, музыка // Заболоцкий Н. Избранные произведения. М., 1972.

Заболоцкий Н.Н. Мысль и слово молодого Заболоцкого // Николай Заболоцкий. Вешних дней лаборатория. М., 1987.

Кекова С.В. Поэтический язык раннего Заболоцкого (Опыт реконструкции). Канд. дисс. Саратов, 1987.

Е.В.Красильникова

1) Некоторые линии эволюции поэтического языка Заболоцкого // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.

2) Птицы. Образные ряды в поэзии Заболоцкого // Поэтика и стилистика. М., 1981.

3) Об устойчивом и изменчивом в языке поэзии Заболоцкого // Язык русской поэзии XX в. М., 1986.

4) Эволюция идиостиля // Очерки истории языка русской поэзии XX в. Принципы описания идиостиля. Звуковая организация стиха. М., 1990.

5) Школа. Педагог. Дети (к изучению словаря поэзии Н.А.Заболоцкого) // Язык: система и подсистемы. М., 1990.

Македонов А.А. Николай Заболоцкий. Жизнь. Творчество. Метаморфозы. Л., 1968.

Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. М., 1966.

Поспелов Г.Г. Михаил Ларионов // Советское искусствознание. 1978. М., 1979. вып. 2.

Поспелов Г.Г. Бубновый валет. М., 1990.

Сарабьянов Д.В. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание 80. М., 1981, вып. 1.

Спасская Е.Л. Семантика и структура образа в поэтических текстах французских сюрреалистов. АКД. М., 1993.

Филонов П.Н. Текст Е.Ф.Ковтуна. Л., 1988.

Царькова Т.С. Метрический репертуар Н.А.Заболоцкого // Исследования по теории стиха. Л., 1978.

М.В.Панов. ДАНИИЛ ХАРМС

Аня Сизова иногда говорила:
— А я еще одну хармсу написала!
И читала новую, талантливую и веселую хармсу.
Где и неожиданность, и неизбежность...

Посвящаю статью памяти Ани Сизовой

1. В русской поэзии XVIII—XIX веков видна преемственность звеньев: каждый поэтический мир преобразует наследие предыдущего мира, но так, что видна их естественная связь. Державно-гедонистический строй поэзии бардов классицизма, в первую очередь — самого Державина, органически превращается в строй лирики Батюшкова, с ее ценностями личностной гармонии, с ее верностью живым историческим идеалам. Поэзия Батюшкова — прямой и ясный путь к Пушкину. Поздняя лирика Пушкина, философски бесконечная, соединяющая трагизм жизни и приятие жизни, преобразованно продолжается в гениальной трагедийной лирике Баратынского — в его "Сумерках", в стихотворениях 30-х, начала 40-х годов. После Пушкина и Баратынского был неизбежен Лермонтов. Новый и неожиданный мир, но он, как антагонистическая возможность, был предсказан предшествующей русской поэзией. Далее — новые ступени ее самодвижения: Аполлон Григорьев и за ним — Некрасов.

Каждый мир — самоценное совершенство и вместе с тем — возможность продолжения в новом, ином поэтическом мире.

Конечно, из нашего пробега по именам русских поэтов не вышла и не могла выйти история русской поэзии. Чтобы быть вполне убедительным, надо показать, как из одной ритмической системы вырастает новая, как преобразуется вся словесная ткань, порождая новый стилистический строй на основе старого... Все это здесь было бы неуместно. Поэтому ограничимся сказанным.

2. Мы шли к одному выводу: движение русской поэзии в прошлом — движение от одной системы к другой. Эта дорога ведет к символизму. Но далее, в XX веке, самовитое развитие поэзии приобретает иной характер. Оно идет несколькими

потоками. Потоки движутся отдельно — постоянно взаимодействуя, перекликаясь, но не сливаясь и не исчезая друг в друге.

Таких потоков по крайней мере три (на самом деле больше; кроме того, есть звезды, которые не входят ни в какие созвездия).

Давно уже замечено, что существует динамическая связь между поэтами, создающими акмеистические ценности. И другое движение — поиски футуристов. Верно было сказано А.Лежневым, что движение по этим двум путям сохранилось и было глубоко плодотворным не только в 20-е, но и в 30-е годы. Третий поток — С.Клычков, С.Есенин, П.Васильев, Б.Корнилов, Я.Смеляков, А.Твардовский... Каждое направление исходит из своих эстетических принципов, раскрывает их новые и новые возможности, в ходе развития пересоздает и преобразует эти принципы.

Надо подчеркнуть: речь идет о поэтических системах. Не о политическом единомыслии поэтов в каждой линии (его нет), не о публицистическом запале, не о личных симпатиях и связях, а только о своеобразии в строении поэтических миров. Об их эстетической самодостаточности и преемственности.

3. Поэты издавна строили свои стихи, избирая, в качестве ключа к миру, ассоциацию по сходству: сравнения, метафоры, символы требуют объектов, которые обнаруживают ту или иную степень подобия. Футуристы нашли иной поэтический ключ к реальности: "Маяковский и Пастернак повели стих по ассоциации по смежности" (Шкловский 1940).

Сама эта смежность допускает разные понимания; открываются новые и новые дали поэтических миров. У Хлебникова становятся смежными во времени и пространстве и сливаются друг с другом объекты бесконечного разнообразия. И средство их объединения — метаморфоза. Всё может превращаться во всё. Город становится журавлем, юноши — конями, дворяне оказываются творянами, каменная степная баба, на мертвые глаза которой сели бабочки, прозревает; вещи оборачиваются людьми, а люди — вещами, одни персонажи оказываются инобытием других, одни события по противоположности равны другим, далекие эпохи перетекают друг в друга. Превращение отожествляет несовместимое. Метаморфоза позволяет это единство, это объединение несовместимого представить как процесс, в его пластичности и естественной целостности. Метаморфоза — доминанта художественного мира Хлебникова.

4. Доминантное средство создания поэтического мира у каждого поэта возникает из развития поэзии как искусства, из его самодвижения; возникнув, оно реализует заложенные в нем выразительные возможности. Ассоциация по смежности, представленная как метаморфоза, выдвинула основную идею Хлебникова: родство, братство всего в мире: всё может превратиться во всё.

На метаморфозе построена и ритмика Хлебникова: один размер то и дело превращается, перетекает в другой...

Мир Маяковского — раздельно-монтажный; эпохи сломаны и сдвинуты впритык; энергия, которую излучают эти сломы-сдвиги, колоссальна. Потому-то Маяковскому и стали близки темы борьбы миров, что они отвечали его поэтике, вырастали из всего строя его стихов и поэм.

Как же построена ассоциация по смежности у обэриутов, у Хармса? Обэриуты ясно представляли, что они продолжают движение в линии Хлебников — Маяковский — Каменский — Гуро — Крученых — Асеев — Пастернак... Продолжают, т.е. открывают его новые возможности. Понять эту острую новизну легче всего с помощью анализа образа пространства.

5. В поэтическом произведении есть образы людей (особенно значителен образ лирического героя — того лица, которому дано слово), образы событий, переживаний, впечатлений... И есть один образ, который не всегда легко заметить,— образ пространства. Поэт свой мир видит в своем поэтическом пространстве.

Движение диалектической спирали искусства обнаруживается и в том, что последовательно, у поэтов разных поколений, изменяется и образ пространства. Бегло просмотрим, как этот образ жил в русской поэзии на протяжении последних десятилетий.

Твардовский и поэты его круга (был ли этот круг? Яшин, Рыленков, Исаковский? Это ли: "круг Твардовского"?) создали в поэзии образ пространства как замкнутости; оно сосредоточенно, насыщенно; оно обладает самодостаточностью. Место действия — вокруг какого-нибудь центра, который дает счастье, или покой, или чувство уверенности герою: домашний очаг, изба, деревня, малая родина. Моргунок несчастлив, утратив эту малую родину — и обретает счастье, снова найдя малую родину. В военных стихотворениях Твардовский блестяще раскрыл тему солдатской близости, боевого родства.

В поэме "За далью — даль" поэта постигла неудача: нарисован путь "от Москвы до самых до окраин"; и этот путь разбит на патриархальные замкнутости. Образы Поволжья, Урала, Сибири, Дальнего Востока заменены риторическими фигурами. От лица Волги сказано:

— И званье матушки носила
В пути своем не век, не два
Лишь я да матушка Россия,
Да с нами матушка Москва.

Об Урале:

Весь фронт огромный повторял
Со вздохом нежности сыновней
Два слова: Батюшка Урал...

Наконец,

Владивосток! Наверх, на выход.
И — берег! Шляпу с головы
У океана. Здравствуй, Тихий!
Поклон от матушки Москвы,
От Волги — матушки — немалой
И по твоим статям реки;
Поклон от батюшки Урала —
Первейшей мастера реки...—

и т.д. до тошноты. Образы движения через пространство подменяются батюшками да матушками, да патриархальными поклонами. (Но все-таки какое поэтическое чутье: Твардовский почувствовал, что нужен образ другого пространства, такого, через которое движутся.) И поэму можно было бы считать полной неудачей, если бы не глава "Друг детства". Она снова о том, как возвращаются к жизни — к родному очагу... к родному пепелищу. Обнаруживаются новые черты в творчестве Твардовского: глубина психологического анализа, пристальное внимание к трагичности переживания, умение найти детали, раскрывающие напряженность боли. Раньше герои Твардовского были из сказки (и Теркин в том числе), таким героям хорошо в круглом, замкнутом пространстве. Теперь открывались дали движущегося переживания... Вот где была настоящая "за далью — даль". Путь этот не был продолжен Твардовским.

Поэты-"шестидесятники" (они очень разные, и здесь речь идет только о некоторых из них) нашли иное пространство поэзии, иной его образ: движение по лучу, около луча, вокруг луча... В.Соснора, А.Вознесенский, Ю.Мориц, С.Евсеева, Е.Евтушенко, Б.Окуджава... Это диалектическое преодоление предшествующего поэтического мышления: не замкнутость, а разомкнутость, не возвращение к своему, а движение в свободном пространстве, не однонаправленность к единому центру притяжения, а возможность отлета в сторону от луча. Существенно, что луч имеет в своем начале неподвижную точку. И поэтов-шестидесятников упрекали: одни — за то, что движение идет вдаль от этой исходной точки, другие (впрочем, те же самые, но в другое время) — за то, что они начали путь от фиксированной точки. Не смогли-де превратить поэтическое произведение в чистое движение, не посмели отказаться от заранее предусмотренного начала. Но реальность этого стиля в том, что он — движение от этой фиксированности. Оправдание такого видения мира в том, что были созданы полноценные произведения.

Далее — переход к построению поэтического пространства у поэтов иного поколения: И.Бродский, Е.Шварц, И.Жданов, В.Кривулин, Г.Айги... Пространство у них трудное: радостно-трудное, трагически-трудное... Модель: лабиринт, который надо преодолеть; лес, из которого нет прямой дороги; огромное скопление облаков, сквозь которые проносится самолет... Такое пространство способно быть не только трагичным; оно может быть осмыслено и как радость преодоления и победы.

6. На этом мы окончим наш беглый просмотр разных пространств у разных поэтов. Как построено поэтическое пространство у обэриутов? Как — у Хармса? Они сами ясно осознавали свою связь с футуризмом; они — продолжение линии футуристов. Не раз об этом говорил и Хармс. Но близость не означает подражания или несамостоятельности поисков. У Хлебникова пространство льется, преодолевая себя — так же, как льется у него время. У Маяковского — каменоломня пространства и времени. Каждое переживание, событие, столкновение — особый обломок в этой каменоломне. У Хармса в одном пространстве существует другое.

И это характерно для обэриутов: у них постоянно взаимодействуют два пространственных мира. Так, Заболоцкому нужен зазор, несовпадение двух существующих данностей. У Хармса один мир резко и дерзко вторгается в другой — они сосуществуют в одном пространстве. Модель — полтергейст.

Это слово недавно замелькало на газетных страницах. Нам безразлично, стоит ли за явлениями полтергейста какая-то действительная "наличность" (вряд ли уместно здесь сказать — "реальность") или это всегда результат розыгрыша, обмана, ошибки органов чувств; существенно, что люди, подвергшиеся полтергейсту, верят в его реальность. Только это и нужно, чтобы явления полтергейста послужили в качестве модели для наших сопоставлений.

Вдруг в комнатах начинают, притом в течение многих дней, загораться предметы, которые никто не поджигает. Или ночью, когда все спят, вдруг оказываются открытыми водопроводные краны, и вода хлещет из них. И так продолжается не одну ночь. Или: сидят люди в семейном кругу и чувствуют, что кто-то дает им крепкие подзатыльники, но никого не видно. Более того: кто-то невидимый начинает время от времени колотить — или всех членов семьи, или избирательно. Притом это не духи, не привидения, а реально вторгающиеся в наш мир представители какого-то другого реального мира. Причина их вторжения не поддается разгадке. Причина эта явно есть (это видно по избирательности действия), но она осталась в том, другом мире.

7. В одном пространстве сосуществуют два мира, перебивающих друг друга. Таково как раз пространство в произведениях Хармса*. Оно появилось у него не сразу. Например, талантливая

---

* Прозрение за реальным миром других сущностей было у символистов:

Восхожу в непогоде недоброй
Я лицом, просиявшим, как день.
Пусть дробят поовражные ребра
Мою легкую, легкую тень.

А.Белый

Образы бродяги и бесприютного страдальца-Христа накладываются один на другой; принцип объединения — ассоциация по сходству. Мир обэриутов —

пьеса Хармса "Елизавета Бам" остается в пределах поэтики его предшественников: резкий монтаж частей, которые хвастают своей разнонаправленностью и резкостью своих стыков. Правда, чувствуется и противоположное устремление: к целостному и пластически меняющемуся миру. В.Каверин писал: «Драматическая поэма "Елизавета Бам" написана в хлебниковском духе. Герои лишены биографий... Они как будто льются, меняются на глазах»*. Эти две тенденции — Маяковского (резкая монтажность) и Хлебникова (пластическая монтажность) — не были еще в "Елизавете Бам" связаны в единство. Для их связи нужен особый поэтический принцип, новый закон построения поэтического произведения. Напомним слова И.Канта: "...Произведение гения (по тому, что в произведении следует приписать гению, а не возможной выучке или школе) — это пример не для подражания (иначе в нем было бы утеряно то, что в нем есть гений и что составляет дух произведения), а для преемства со стороны другого гения, в котором оно пробуждает чувство собственной оригинальности и стремление быть в искусстве свободным от принудительных правил таким образом, чтобы само искусство благодаря этому получило новое правило"...**

8. Какой же новый закон у Хармса? Два пространства, два мира сосуществуют вместе — и независимо друг от друга. Лишь иногда происходит прорыв: один мир вторгается в другой, занимающий тот же объем. Знак вторжения — разрыв причинных связей. Вот стихотворение "Ужин":

Колдун: Дайте хлеба мне и нож.
Я простужен — в теле дрожь.
Я контужен, стар и сед.
Познакомьтесь: мой сосед.

Сосед: Здравствуй, Кика, старикан.
Здравствуй, Надя. Дай стакан.
Здравствуй, чайник. Здравствуй, дом.
Здравствуй, лампа. Здравствуй, гном.

Гном: Видел я во сне горох.
Утром встал и вдруг подох.
Я подумал: ну и сон!
Входит Кока. Вот и он.

Кока: Ветер дул. Текла вода.
Пели птицы, шли года.
Стукнул кокер,
Прыгнул фокер.
И пришел я к вам тогда.

Все хором: Начнем же ужинать!

иной.

* Каверин В. В старом доме. Собр. соч. в 8 т. Т. 6. С. 472, М., 1982.

** Кант И. Соч. в 6 т. Т. 5. С. 335. М., 1966.

Изображен мир, отодвинутый от привычной, повседневной реальности, но мир понятный и причинно связанный. Имена у персонажей непривычные; естественно, и ведут они себя не по привычным правилам (с чайником и лампой здороваются!),— однако их непосредственность под стать именам... И у них так удобно устроено: стоит назвать кого-нибудь, как он сейчас же и является! И вот в этот ладный и по-своему понятный мир вбрасываются слова:

Видел я во сне горох.
Утром встал и вдруг подох.

Это — разрыв причинных связей. Это — вторжение другого, не идиллического, а тревожного мира. Это полтергейст. Сочетается пластичность — и резкость ее прорыва.*

9. В стихотворении "Падение вод" читаем:

Стукнул в печке молоток,
рухнул об пол потолок,
надо мной раскрылся ход
в бесконечный небосвод.
Погляди: небесных вод
льются реки в землю. Вот
Я подумал: подожди:
это рухнули дожди.
Тухнет свечка. Спят дрова.
Мокнут сосны и трава.
На траве стоит петух,
Он глядит в небесных мух.
Мухи, снов живые точки,
лают песни на цветочки.

Опять: мир необычный, но последовательно-целостный; но заканчивается вереница строк переводом смыслов в иной, беспричинный регистр:

Мухи, снов живые точки,
Лают песни на цветочки.

(Обратим внимание: самоназвание группы поэтов — обэриуты — построено по тому же принципу: часть слова *об-эр-и-* соотносится с полным названием: Объединение реального искусства, а *-ут* добавлено "со стороны", вторглось беспричинно: полтергейст!).

---

* Характерная деталь: М.В.Юдина, в своих воспоминаниях о Хармсе, по памяти приводит строки из этого стихотворения: Видел я во сне горох. Утром встал и вдруг оглох. Наиболее полтергейстная строчка усмирена! Это понятно: поэтика полтергейства связана с напряжением: может возникнуть желание избавиться от него. (Сб. "Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы". М., 1978, с. 269).

Мир пластической целостности и мир, врывающийся в него, существенно различны, но они не могут быть полностью разнородны. Первый мир должен подготовить читателя к возможности невероятного; поэтому в нем чудеса:

Стукнул в печке молоток,
рухнул об пол потолок...

Но такая необычность — в пределах мира Хармса, не разрушает последовательности этого мира. Стукнул в печке молоток — потому что он живой, как и все вещи в мире Хармса. Потолок рухнул — предчувствуя желание поэта, чтобы открылся небосвод. Эти события и отделяют мир стихотворения от повседневности, и подготовляют вторжение иного мира, который все же остается инородным: внепричинным.

10. Иногда беспричинности идут потоком; и все же они — неожиданность и вторжение: они друг для друга составляют несоединимость (пан-полтергейст). Например (стихотворение "Жил-был в доме тридцать три единицы"):

И так, слова какого-то не досказав,
умер он, пальцем в окно показав.
Все присутствующие тут и наоборот
стояли в недоумении, забыв закрыть рот.
Доктор с веснушками возле губы
катал по столу хлебный шарик при помощи
медицинской трубы.
Сосед, занимающий комнату возле уборной,
стоял в дверях, абсолютно судьбе покорный,
Тот, кому принадлежала квартира,
гулял по коридору от прихожей до сортира.
Племянник покойника, желая развеселить собравшихся гостей кучку,
заводил граммофон, вертя ручку.
Дворник, раздумывая о превратности человеческого
положения, заворачивал тело покойника в таблицу
умножения. [...]
Вынесли покойника, завернутого в бумагу,
положили покойника на гробовую колымагу.
Подъехал к дому гробовой шарабан.
Забил в сердцах тревогу гробовой барабан.

В стихотворении нет ответа на ряд "почему": почему происходят такие события и почему о них рассказано? Хармс не сторонник чеховского высказывания о ружье. Он любит ружья заряженные, но не стреляющие. Почему покойника завертывают в таблицу умножения? Вопрос неизбежно возникает, но остается без ответа. Почему читателю надо знать, что доктор катал по столу хлебный шарик с помощью медицинской трубы? Причины, очевидно, есть, но они в том, смежном мире, а мы догадываемся об этом лишь по тому, что эти беспричинности идут косяком: в самом их нагнетании есть последовательность, есть упрямство. Поэт на них настаивает. Значит, в них есть смысл, есть своя

логика. Мы знаем о следствиях, а их причины... они в нашем же пространстве, но ином мире, "заселенном" иными сущностями.

В.А.Каверин рассказывает. Как-то к нему зашел Хармс и спросил:

— Если у вас на дверце шкафа вырастет нос, что вы станете делать?

Каверин ответил:

— Буду вешать на него шляпу.

Хармс одобрил.

Каверин вошел в мир Хармса: удивляться не следует, потому что явление носа вполне естественно, причина есть, но она — в ином измерении.

11. Из того мира (вполне реального) в наш мир (вполне реальный) могут вторгаться люди, события, вещи. И есть движение в обратном направлении: люди и вещи уходят, передвигаясь в сопредельный мир. Уход их трагичен. Они безвозвратно проваливаются в сосуществующее, но недоступное пространство. Стихотворение "На смерть Каземира Малевича" (оно было прочитано Хармсом на гражданской панихиде по Малевичу) по эмоциональному тону близко к "Водопаду" Державина: ужас перед смертью, мужественная стойкость; сознание бренности человека — и не менее глубокое чувство его достоинства и величия. Граница двух совместных миров у Хармса овеществлена, и смерть показана как перемещение вещей за пределы мира, в мир иной реальности. (Образ: смерть как отделение и отдаление вещей близок к образам гениального рассказа Ю.К.Олеши "Лиомпа"; но для героя Олеши мир един, и сам уход предметов — знак его единственности).

Вещи, освещенные во время ухода, бросают огромные тени — эти тени выражены словами-Тенями. Они — полтергейстовский знак:

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе — Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
...Дай мне глаза твои! Растворю окно на башке своей!
Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха — жизнь твоя, и желание твое — жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
ПЕ — чернильница слов твоих.
ТРР — желание твое.
АГАЛТОН — тощая память твоя.
Ей, Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его, и желание твое — ТРР.
Ей, Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей — ПЕ.
...Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего.
Исчезает память твоя и желание твое ТРР.

Для религиозного сознания смерть — это единство Ухода и Не-Ухода. Поэтическая система Хармса оказалась в силах передать трагизм этого единства.

12. Тот мир, который испытывает вторжение, не может быть (в художественном изображении) обычным, сорным, серо-суетливым, мелочно-обыденным миром. Он отодвинут от этого сорного мира; он создан из наивности, улыбчивой простоты и доверчивости; в нем господствует круглизна и текучесть. Такой мир допускает неожиданное соприкосновение с иным реальным миром, но может обойтись и без него. Тогда возникают такие стихи ("Пробуждение земли"):

Бог проснулся. Отпер глаза,
взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон.
Это сонный зверь зевнул.
Это скрипнул тихо стул.
Это сонный, разомлев,
тянет голову — Сам лев!
Спит двурогая коза.
Дремлет гибкая лоза.
Вот ночную гонит тень —
Изо мха встает олень.
Тело стройное несет.
шкуру темную трясет.
Вот проснулся в поле пень:
значит, утро, значит, день.
Над землей цветок не спит.
Птица-пигалица летит,*
смотрит: мы стоим в горах,
в длинных брюках, в колпаках,
колпаками ловим тень,
славословим новый день.
Все.

Такие стихотворения были мост в поэзию для детей.

13. Хармс, как говорится, не чуждается сравнений:

Слова сложились; как дрова.
В них смыслы бродят, как огонь.

Это сравнение по своему строю очень близко к сравнениям Хлебникова. Но обычно у Хармса иные сравнения:

Сон — это птица с рукавами.
А время — суп, высокий, длинный и широкий.
А жизнь — это времени нога. ...
Да, время — суп кручины,
а жизнь — дерево лучины,
а сон — пустыня и ничто.

---

* Произносит, очевидно, пигальца. Ср. разговорное произношение: путаньца, труженьца; ср. частое неразличение в речи слов такого типа: эта сладелица — эти владельцы; ср. обычное разговорное: вышел на ульцу.

Жизнь — идет, проходит. Она сгорает. Время все излечивает, все соединяет, это — вечное варево... Такие "ключи" помогают понять логику сравнений, но важно не настаивать на том, что это ключи: в уподоблениях Хармса существенен "нерастворимый остаток": часть, не поддающаяся объяснению. И,с другой (или той же самой?) стороны, мир объектов, достойных быть включенными в каждое сравнение, необыкновенно расширяется. Для сравнения достаточно узкого семантического моста, объединяющего два объекта. Общее спрятано во многом ином, что разобщает предметы. И многие предметы, внешне хаотически поставленные рядом, создают мир, целостный, единый, связанный крепкими соответствиями. Покажем это на одном примере.

14. Есть стихотворения, о которых можно сказать: если бы их не было, русская поэзия стала бы заметно беднее. Это можно сказать о стихотворении Хармса "Я знаю, почему дороги"... Текст этого стихотворения:

Я знаю, почему дороги,
отрываясь от земли,
играют с птицами,
ветхие веточки ветра
качают корзиночки, сшитые дятлами.
Дятлы бегут по стволам,
держат в руках карандашики.
Вон из дупла вылетает бутылка
и направляет свой полет к озеру,
чтобы наполниться водой,—
то-то обрадуется дуб,
когда в его середину
вставят водяное сердце.
Я проходил мимо двух голубей.
Голуби стучали крыльями,
стараясь напугать лисицу,
которая острыми лапками
ела голубиных птенчиков.
Я поднял тетрадь, открыл ее
и прочитал семнадцать слов,
сочиненных мною накануне —
моментально голуби улетели,
лисица сделалась маленьким спичечным коробком.
А мне было чрезвычайно весело.

Читатель вступает в мир гармонии, хотя в нем нет логической достоверности. Потому что осуществлено образное слияние. Одни смыслы пластично перетекают в другие, хотя повседневно-бытового обоснования их единства нет.

"Я знаю, почему дороги, отрываясь от земли, играют с птицами..." Дороги — это нити, вьются по земле — но стоит дать им чуть больше свободы — и взлетят, и начнут играть с птицами. Раз они свободно вьются, то могут свободно взвиться. Сравнение подчеркивает (усиливая, гиперболизируя) свободу

движения дорог. Они, получив кусок свободы, сближаются с людьми. Это люди-дороги умеют играть.

Поэтому и гнезда сшиты дятлами: умеют шить. Тоже сдвиг в сторону человеческого.

"Дятлы бегут по стволам, держа в руках карандашики"... Потому что карандашиком можно стучать, некоторые даже любят так делать. Второстепенный признак (подспудно мыслимый как возможность) выдвинут вперед. Снова с пользой для человечности дятлов. Они держат карандашики в руках. Но все равно, карандашики дятлов — это то же, что их носы. Носы дятлов трансформированы в карандашики. Мир Хармса — мир трансформации.

"Вон из гнезда вылетает бутылка и направляет свой полет к озеру, чтоб наполниться водой,— то-то обрадуется дуб, когда в его середину вставят водяное сердце"... Д.И.Хармс для нас открыл, что бутылка имеет летучую, обтекаемую форму, и ее легко представить среди птиц и авиааппаратов. Она тоже превращена в человека: сознает свои цели, полна дружелюбия. А почему из дупла и снова в дупло? Дупло предназначено вмещать. И,по законам поэтики Хармса, должно быть заполнено жизнью. Как же дерево будет пить эту воду? В поэзии нужно уметь остановиться и не задавать лишних вопросов. Важно, что вода и дерево, научно говоря, корреспондируют друг другу.

Далее — строфа про голубиных птенчиков; она вносит драматическое напряжение, которое преодолевается с помощью полтергейста, в этом случае — благого, а не злобного. В этот мир входит поэт и снимает напряжение. Это поэт, имеющий право изменять мир: он владеет семнадцатью волшебными словами, которые имеют заклинательную силу.

"Лисица сделалась маленьким спичечным коробком"... Почему — коробком? Господство случайности? Скорее господство поэтической неизбежности. Попробуем вместо слов спичечный коробок подставить другие слова: лисица сделалась пепельницей..., ящерицей..., гребешком для расчески..., лопатой..., пистолетом..., незабудкой... Все эти замены создают какафонию..., а спичечный коробок в тексте Хармса создает гармонию. Видно, что случайная метаморфоза в стихах поэта — вовсе не случайная.

Чем обусловлено, что перекличка "лиса — коробок спичек" является полноценной художественной реальностью? Семантические переклички, затаившиеся в этих словах, неявные, безразличные для бытовой речи, Хармсом вызваны на первый план. (Наши самовольные подстановки потому и не удались, что в них не было этих перекличек.) В спичечном коробке спрятаны смыслы: хищный огонь, угроза и опасность, жадный враг; зрительно: рыжие хвосты пламени... И все эти зубастые опасности укрощены в спичечном коробке.

И отсюда еще иной поток смыслов, в противоположную сторону: спичечный коробок — негатив лисы. В лисе есть пластичность, подвижность, хитрость, изворотливость, красота быстроты и находчивости. Во всех этих отношениях спички и их вместилища — антипод лисы. Коробок — плоскостно-неподвижный, угловато-статичный, не способный на каверзу, на выдумку. Коробок спичек годится для роли антилисы, но при этом его негативность не выдвигается на первый план, о ней поди-ка догадайся. Да и не нужно догадываться: все это должно остаться на долю интуиции читателя, возможной, но не обязательной.

15. В русской поэзии XX века широкое признание получили сравнения, у которых качественные сходства сопровождаются мощным шлейфом несовпадающих признаков. Эстетически значимо и подобие, и резкое различие. Именно поэтому Маяковский любил сравнения, добытые из расчлененного фразеологизма: Шины, круглые, как дураки. Именно поэтому Пастернаку дорого сравнение летнего леса с механизмом "под микроскопом у часовщика", зимней дороги — со стерлядью. Между тем, что сравнивается, и тем, что служит для сравнения, пролегает часто неблизкая дорога. Читатель должен оценить это напряжение между двумя объектами и поверить поэту, что в его мире они близки.

Типологически такие же и сравнения у Хармса. Соответствия, которые читатель находит в стихотворении "Я знаю, почему дороги", по существу — сравнения, в которых далекое оценивается как близкое. И сопоставления даны так, что один предмет встроен в другой: птица вмещена в бутылку, лиса — в спичечный коробок, дороги в то же время — нити. Мир Хармса, где одна сущность поселена в пространстве другой сущности, потребовал именно такой структуры словесно-образного мира.

16. Какой же общий образ, какой образ мира, вырастает из этого стихотворения, из его свободной ритмики, из его безупречной рифменной белизны, из его образной системы, где далекое — вблизи, из ладных и естественных переключений одних сущностей в другие? Взгляд на мир как на благо ("А мне было чрезвычайно весело"). Вместо стандартных признаков выдвинуты другие. И причина — одна: все в мире приближено к человеку. Подчеркнуто активно сознательное в мире. Но в нем есть и зло, и нужно вмешательство блага, чтобы его одолеть.

17. Вторжение одного мира в другой происходит с разными целями — добрыми и злыми. И в том и в другом случае оно вносит разрыв причинности. Чтобы он был эстетически действен, надо усилить противоположное начало — раскрытие слитности, дружного единства мира, который терпит вторжение. И поэзия Хармса — это постоянная игра причинности и беспричинности, их связь, их взаимопроникновение. Здесь — вы-

ход поэзии Хармса в область философии, в раздумья о природе причинности и о хаосе беспричинности.

18. Если вспомнить рифменное пиршество в стихотворении Хлебникова, Маяковского, Асеева, Каменского, Пастернака, Кирсанова, Шершеневича, Сельвинского, то станет очевидным равнодушие Хармса к рифме. Он может рифмовать: стою — коню, я — моя, жила — звала, бесконечно — беспечно ("Гвидон")... Почему рифма не вышла вперед в стихах Хармса? Ведь кажется, что она сродни его поэтическим принципам.

Рифма есть вторжение в строку. Шла-шла себе, голубушка, потихоньку, и вдруг — звуковой гром, вторжение из соседней строки. Чем не полтергейст? Тем, что регулярен. Полтергейст, который является по звонку будильника, теряет свое полтергейство.

Но конец строки может быть преобразован по-хармсовски: дело венчает слово, которого нет. В русском языке. Оно, очевидно, существует там, за его пределами:

— Там за поворотом
Барышня Катя ступает по травам
голыми пятками [...]
и фятками.
— Чем?
— Это я сказала по-водяному.

Здесь заумное слово мотивировано — оно из особого языка. А чаще — еще больше по-хармсовски,— без всякого объяснения, чтобы был полный полтергейст:

Ветер дул. Текла вода.
Пели птицы. Шли года.
Стукнул кокер,
Прыгнул фокер.
И пришел я к вам тогда...

Такая немотивированная рифменная заумь обычна у Хармса и очень украшает его стихи:

Сосны скрипят,
липы скрипят,
воздух — гардон,
ветер — картон...
. . . . . .
Ты, старуха, не виляй,
коку-моку не верти,
покажу тебе — гуляй! —
будешь киснуть взаперти.
Где контыль? и где монтыль?
Где двудлинная мерла? ...
Ой-де, люди, не бундыль,
я со страху померла.

19. Наконец, можно так по-хармсовски отпраздновать конец строки:

...Где профессор Татарелин?
Где приемные часы?
Если эти побрякушки
с двумя гирями до полу,
эти часики-старушки
пролетели параболу
здыгр аппр устр устр
ход часов нарушен мною
им в замену карабистр
на поставке здыгр аппр
с бесконечною рукою
приспособленной как стрелы
от минуты за другою
в путь несется погорелый
а над белым циферблатом
блин мотает устр устр
и закутанный халатом
восседает карабистр ...
где профессор Тартарелин,
где Андрей Семеныч здыгр
однорукий здыгр аппр
лечит здыгр аппр устр
приспосабливает руку

Какой фонетический полтергейст! В русский мир звуков врезается фоника иного мира; мы чувствуем, что она закономерна, представляет явно единую организацию — но она чужда нашим произносительным навыкам, привычным для нас звуковым последовательностям.

А то ведь и так может Хармс разъединять-соединять строки:

Ляг и спи и види сон,
будто в поле ходит слон,
нет! не сон, а доктор Булль,
он несет на палке нуль,
только это уж не по-
уж не поле и не ле-
уж не лес и не балко-
не балкон и не чепе-
не чепец и не свинья,—
только ты да только я.

Так бесконечно разнообразна стиховая изобретательность Хармса. Если рифма — способ строки заявить и о своей самостоятельности, и о связи с другими строками, то все эти способы стихозавершений — особые рифмы. Их своеобразие в том, что нет пары, нет подготовки к каждому окончанию. Они живут, не опираясь на звуковую помощь, на тождезвучие соседних строк. Но это и есть искусство Хармса: вторжение без предупреждения.

20. Ритмика у Хармса разнообразна, но особенно часто она выступает как стоячая волна. И ее константность, ее самой-себе-равность разрывается вторжением иной ритмической структуры. Нередко это просто-напросто слово:

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

Всё!*

знак выхода из ритмического поля, знак фонического инобытия. (Хороший пример — стихотворение: "Бог проснулся", см. выше.)

Так взаимно связаны все стороны в произведениях Хармса, все они — знак единства поэтической системы.

21. Существует композиция творческого пути, различная у разных писателей. Это значит, что движение от предыдущего произведения к последующему определяется не только психологией писателя, текущими обстоятельствами жизни, общественными влияниями, но и внутренними законами динамической поэтики — данное произведение требует ответа (в определенном эстетическом ключе) от следующего произведения.

В XX веке отношения между разными периодами в творчестве писателя часто бывают особенно напряженными. Изменения происходили резко. Иногда они определялись извне — политическим нажимом, моральной нестойкостью творца и т.д.— тогда это были срывы, сломы, предательство своего творчества. Существенны для искусства, для поэзии только такие перемены в творческом движении, которые вызваны изнутри, самой поэтикой.

В наш век такие изменения нередки — видимо, потому что жизнь поэзии в наш век глубоко значительна, тревожна, напряженна и требует интенсивного движения. При этом обнаруживается, что связь отдельных этапов движения более существенна для каждого произведения, чем в XIX веке. Если бы никому неизвестный мальчишечка принес на выставку живописи "Черный квадрат", картина, скорее всего, не привлекла бы особого внимания. Но ее написал Казимир Малевич — после своей мощной крестьянской серии, после трагических декораций для театра; движение художника к супрематизму хотя и явилось неожиданностью, но такой, которая подготовлена предыдущим творчеством,— и "Черный квадрат" был понят, как шаг, продолжающий движение художника. Связь с прежними картинами оправдывает новый шаг.

---

* С этим "Все!" происходили забавные вещи. Из произведений для детей два имеют такую концовку: "Иван Иваныч Самовар" и "Миллион". Публикаторы детских произведений Хармса, собирая его стихи в книгу, решили, что такая тавтология недопустима. И лишили "Ивана Иваныча" права кончаться словом "Всё!" (см. все издания 50—60-х годов). Но ведь в "Самоваре" это слово играет две роли: оно — знак конца стихотворения, выхода из ритмического ряда и, вместе с тем,— сюжетно необходимо. Кипяточку не дает — ВСЁ! Сереже досталось только кап, кап, кап... Без этого стихотворение теряет Хармсов характер и кончается вялым губошлепством... Несправедливо поступали со стихами поэта, К счастью, в последних изданиях слово "всё" вернулось на свое место в "Самоваре".

Так и у обэриутов, у Хармса, Заболоцкого и Введенского один этап творчества должен быть понят на фоне другого, предыдущего. Во "Второй книге" (1932), тем более в книге "Стихотворения" (1946), у Заболоцкого все реже встречаются "заболотчизмы", т.е. словесные сочетания, обороты, характерные для раннего Заболоцкого. Отказ от прежней поэтики? "Пожар способствовал ей много украшенью"? Отказ от себя? Нет; встречаясь реже, эти "заболотчизмы" более остро напоминают о том, что поэт верен своей поэтике; контрастируя с окружением, они создают разные формы взаимодействия с текстом.

Читатели хорошо поняли, что новые произведения Заболоцкого (50-х годов) — это верность себе. Одним это было дорого, других возмущало. Н.А.Заболоцкий принес в "Новый мир" стихотворение со строками:

Высокая лебедь плывет.
Плывет белоснежное диво,
Животное, полное грез...

Твардовский решил, что момент самый подходящий — высмеять неканонического поэта: "Ведь не молоденький уже, а все шутите!" Редакция хихиканьем поддержала шефа. Заболоцкий тяжело пережил этот день своей жизни. Но он мог бы и гордиться: его верность своей прекрасной поэтике была авторитетно подтверждена традиционалистами.

22. Итак, ввести в поток знаков, создающих стиль, некие отдельности, контрастирующие с текстом. Не таким ли виделся дальнейший путь и Хармсу? В 1935 году он опубликовал стихотворение "Новый город"; приводим отрывок из него:

Машины пилят, рубят, роют,
Одни поют, другие воют,
Трамбуют, режут, пашут, сеют,
Стоят, ползут, летают, реют.
И там, где раньше в лес дремучий
Вела звериная тропа,
Бросая в небо дыма тучи,
Стоит высокая труба.
А рядом дом,
За ним другой,
Железный мост,
Вися дугой
Через овраг,—
Огнями блещет.
А там,
В овраге,
Бурно плещет
И зло бурлит
Поток подземный,
Ревет

И пеной воду мутит,
И точно вихрь
Турбину крутит!
Скажи, товарищ,
Неужели
Здесь был когда-то лес дремучий,
И поле, с ветрами играя,
Травой некошеной шуршало:
И среди поля холм зеленый
Стоял, как поля страж зеленый,
Скучал, томился и не ведал
Великой участи своей?*

Если кому-нибудь это стихотворение покажется "недостаточно хармсовым", то ведь с этим можно и не согласиться. Видно сильное движение в область обновления поэтики, но это хармсово обновление; см., например, начало цитируемых строк, об этом говорит и ритмическая сила, и мощная пластика стиха. Исчезла предельная насыщенность произведения знаками "Мира Хармса", но они по-прежнему высоко значимы. Осталась сдвинутость всех объектов изображения в сторону человека.

Может быть, "Новый город" — поиски органического движения стиля в том же направлении, которым ознаменована "Вторая книга" Н.А.Заболоцкого? Но как развивалось бы далее творчество Хармса, можно только гадать. Трагическая смерть оборвала великий поиск**.

23. Мир Хармса возник из самодвижения поэзии, в ее самовитом порождении новых и новых творческих возможностей, в порождении самой себя. Но не было ли у того образного мира, который нарисовал Хармс, и социальных истоков? Внутренняя последовательность развития искусства не означает, что социальные воздействия малозначимы — нет, самодвижение поэзии как раз открывает для нее возможности участия в социальной жизни.

У поэзии Хармса, с ее необычным образом пространства, есть и социальные корни. Мир, в котором жил Хармс и его современники, был трагически проницаем. Каждого человека ждали постоянные вторжения, беспричинные с точки зрения этого человека результаты которых для него нередко оказывались трагичны. Поскольку речь идет о связи поэзии с реальностью, приведем реальные, жизненные примеры.

---

* "Еж". Л., 1935, № 5, с. 21.

** Прошу хармсоведов не пропустить последнюю прижизненную публикацию Д.И.Хармса: Ян Неруда. Стихи и повести. М., 1944. См. с. 59: "Перевод стихов в тексте Д.Хармса"; см. также следующие страницы. В Москве еще не было получено известие, что Хармс — "враг народа" (и уже погиб). Поэтому публикация состоялась. Таким образом, это его последняя прижизненная публикация и первая посмертная. Хармсова ситуация!

И.Э.Грабарь во время оттепели неосторожно сказал (в газете "Советская культура") о том, что нельзя в середине XX века по-прежнему "не признавать" импрессионизм, которым восхищается весь мир. Вскоре в газете появилась установочная статья Иогансона, где разъяснялось: импрессионизм не соответствует марксистской эстетике, с ним нужно бороться; на кафедрах художественных институтов началась борьба; не было и речи, чтобы И.Э.Грабарю была дана возможность отстоять свое мнение. Грабаря направили. (Между прочим: Иогансон — ученик Константина Коровина.)

Аспирант сказал другому аспиранту, что слово изба, вероятно, заимствовано из немецкого языка. (И этимологические словари это подтверждают), На закрытом партсобрании этот другой аспирант объявил, великодушно скрыв фамилию виновного: "Есть среди нас такие молодые ученые, которые считают, что русский народ настолько глуп, что и до избы сам додуматься не мог!" Потом виновнику крамолы передавали: "Мы поняли, что он говорит о тебе — он же твой дружок, и мы тебя сильно не одобрили! Подумай, куда идешь!"

Преподавательницу вуза, крупнейшего специалиста в области древнерусской литературы, кто-то видел в церкви. (Так и осталось неясным, кто видел.) Актив это привело в смятение: "А мы ей доверили студентов!". На закрытых совещаниях в институте этот вопрос прорабатывается. А в конце учебного года, по решению дирекции, штат кафедры был сокращен на одного человека. Увы, пришлось сократить эту преподавательницу.

Вела-вела девчушка дневник, с некоторыми безобидными вопросами: все ли хорошо в ее студенческой группе? Дневник выкрали, устроили общественную разборку. Из вуза не выгнали, но настрадалась она сильно...

Студент беспечно сказал друзьям, что из современных поэтов ему особенно дорог Б.Пастернак. Друзья оказались благородны: никому ничего не сообщили, но при встречах неизменно, день за днем воспитывали друга, убеждали не любить Б.Пастернака: "Ты сам не понимаешь, к чему это тебя приведет!" (Эти друзья писали стихотворения для стенгазет в духе Джамбула, 1940 год.)*

Преподаватель в школе (1948 год) устроил два скромных вечера, посвященных Баратынскому и Батюшкову. Ученики читали стихи, в том числе — патриотическую лирику 1812 года Батюшкова. Райком месяц занимался этим вопросом: учеников,

---

* Эти настроения отразились в печати. В дневнике С.Гудзенко говорится о первых днях Отечественной войны; сам Гудзенко в ополчении: "Где теперь любители Пастернака?" (см. С.Гудзенко. Дневники.) Ответ простой: воюют, как и весь народ. Но Гудзенко, видимо, считал, что они то ли дезертиры, то ли пристроились в тылу.

которые и советских поэтов не всех знают, заставляют знакомиться с неактуальными поэтами: "О них даже в вузовских учебниках напечатано мелким шрифтом, а это значит — не стоит читать". Финал: "Мы тут решили: несмотря на ваши ошибки, вы можете продолжать работать в школе. Но сделайте выводы".

Примеры можно умножить... Тысячекратно? Нет, милионнократно. Проницаемость жизни, каждого человека, ее беззащитность перед нежданным разгромом, подверженность любого и каждого ломке извне, с точки зрения человеческой — бессмысленной и необоснованной,— вот уровень социального существования Хармса и его современников. И это отразилось в его поэзии, разумеется, в формах поэзии, по ее законам.

Он нарисовал мир неожиданного и необоснованного вторжения, полтергейства, большей частью — напряженно-драматического.

"Социальный заквас" очевиднее в прозе Хармса, чем в его стихах. Напомню рассказ "Вещь" (отрывки): "Когда папа собирался что-то спеть, стукнуло окно. Мама вскочила с испуга и закричала, что она ясно видит, как с улицы в окно кто-то заглянул. Другие уверяли маму, что это невозможно, так как их квартира на третьем этаже, и никто с улицы в окно посмотреть не может,— для этого нужно быть великаном или Голиафом.

Но маме взбрела в голову крепкая мысль. Ничто на свете не могло ее убедить, что в окно никто не смотрел. [...]

— Не могу быть в хорошем настроении, когда на нас смотрят с улицы через окно,— кричала мама.

Папа был в отчаянии, не зная, как успокоить маму. Он сбегал даже во двор, пытаясь заглянуть хотя бы в окно второго этажа. Конечно, он не смог дотянуться. Но маму это нисколько не убедило. [...]

Папа даже руками развел.

— Вот,— сказал он маме и, подойдя к окну, растворил настежь обе рамы.

В окно попытался влезть какой-то человек в грязном воротничке и с ножом в руках. Увидя его, папа захлопнул рамы и сказал:

— Никого нет там.

Однако человек в грязном воротничке стоял за окном и смотрел в комнату и даже открыл окно и вошел.

Мама была страшно взволнована. Она грохнулась в истерику, но выпив немного предложенного ей папой и закусив грибком, успокоилась. [...]

Папа подтянул свои штаны и начал тост.

Но тут открылся в полу люк, и оттуда вылез монах.

...Монах, который вылез из-под пола, прицелился кулаком в папино ухо, да как треснет! Папа так и шлепнулся на стул, не окончив тоста.

Тогда монах подошел к маме и ударил ее как-то снизу,— не то рукой, не то ногой. Мама принялась кричать и звать на помощь. А монах схватил за шиворот обеих горничных и, помотав ими по воздуху, отпустил. Потом, никем не замеченный, монах скрылся опять под пол и закрыл за собою люк.

Очень долго ни мама, ни папа, ни горничная Наташа не могли прийти в себя".

Мучительный мир.

Социально опасный мир.

24. Стихотворения Д.И.Хармса для детей — естественная часть его творчества. Без них его произведения как целое не получают эстетической законченности и "круглизны".

В этой статье была представлена модель, помогающая представить пространство, созданное поэтом в его произведениях; полтергейст. Здесь, говоря о детских стихах Хармса, используя другую модель, тоже рисующую жизнь одного пространства в другом, так что одно независимо от другого: пещера капитана Немо. В романе Жюля Верна "Таинственный остров" рассказано, как сосуществовали два пространства — пленников этого острова, моряков, потерпевших крушение (горизонтальный мир) и капитана Немо (вертикальный мир). Вторжение, таинственное и непонятное для пленников-путешественников, вертикального мира в горизонтальный не гибельно, а благодатно. Так и Хармс рисует для детей игровое сопряжение миров, раскрывая возможности этой игры.

Летят на "дачном", легком самолете авиатор и двое мальчиков ("Рассказ о том, как Панкин Колька летал в Бразилию, а Ершов Петька ничему не верил"). Все, что они встречают, для Кольки Панкина — Бразилия, для Петьки Ершова — место около Ленинграда, Брусилово. Взрослый читатель хитер: он понимает, что на самом деле никакой Бразилии нет. Это фантазия. Не то в понимании детей: спросите у читателей-дошкольников, и вы убедитесь, что многие из них поняли рассказ так: Колька и Петька были и около Ленинграда и, вместе с тем, в Бразилии. Хармсу оказалось близко это детское переживание: жить в реальном мире и одновременно в мире сказки, как будто он реален.

Два мира людей, живущих вместе — и врозь, в совершенно отдельных мирах — вот тема нескольких рассказов Хармса для детей. Но отдельность этих миров не враждебна, не воинственна, а дружелюбна и приветлива. Рассказ "О том, как старушка чернила покупала": старушка и ее собеседники — из разных миров существования, но не используют свои "полярности" для того, чтобы мучить друг друга. Рассказ, напротив, о готовности помочь.

Замечателен рассказ обэриутов Дойвбера Левина и Даниила Хармса "Друг за другом" ("Еж 1930, № 9, в дальнейшем не переиздавался). Он рисует целую вереницу миров, в которые невозможно проникнуть, но которые настойчиво хотят проник-

нуть в наш мир. Описываются многие изобретения, явно созданные фантазией авторов, причудливые и простодушно-диковинные; создатели их живут в своих мирах, малопроницаемых для общего мира. Но авторы, описывая необыкновенные фантазии изобретателей (которых они же сами выдумали), вовсе не злобны и не обличительны. "Какие чудаки! Спасибо, что так интересно и забавно напридумывали!" — на такую оценку читателей рассчитан рассказ Д.Левина и Д.Хармса.

25. Посмотрим, как построено ритмическое пространство в детских стихах Хармса. Стихотворение "Иван Иваныч Самовар":

Утром рано подошел,
к самовару подошел,
дядя Петя подошел.
Подошел и говорит:
"Дай-ка выпью,— говорит,—
выпью чаю",— говорит.

Каждая строка — кадр, она повторяет предыдущую строку и отличается от нее в деталях. Это мультипликация: изображено движение путем расчленения его на отдельности. Но как этот ряд констатаций, неподвижностей превращен в действие? Каждая строка — загадка, она ждет ответа — движения в следующую строку: Утром рано подошел... (загадочно: к чему подошел?) К самовару подошел (кто подошел?) Дядя Петя подошел... И так в каждой строфе: создано микродвижение, пространство слитного, последовательного перемещения, его перетекания из кадра в кадр. Мультипликационное пространство. Путь от строфы к строфе — иное пространство: идет смена самих движений, их персонажей — мир резких моторных перемещений. Итак, два мира-пространства: мир слитного мультипликационного движения и мир движения-монтажа, полной смены образа, создающего движение.

Это характерно для детских стихов Хармса. В стихотворении "Врун"

— А вы знаете, что У?
А вы знаете, что ПА?
А вы знаете, что ПЫ?
Что у папы моего
Было сорок сыновей?
Было сорок здоровенных —
И не двадцать,
И не тридцать,—
Ровно сорок сыновей!
— Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Еще двадцать,
Еще тридцать,
Ну еще туда-сюда,
А уж сорок,
Ровно сорок,
Это просто ерунда!

Такое же сочетание у двух моторно-пространственных миров: от строки к строке — ритмическое тождество, каждая строка — загадка, требующая перетекания речи в следующую строку, ждущая отгадки от этого перетекания. Это похоже на "стоячую волну"*: волна — потому что есть движение, стоячая — каждая ритмически повторяет предыдущую. Движение от строфы к строфе скачкообразно, монтажно. Значит, и здесь сосуществуют два ритмических движения, два моторных мира.

Иногда движение в смежных кадрах полностью останавливается. Само движение стало серийно-повторяемым. Так — в стихотворении "Почему":

ПОЧЕМУ

повар и три поваренка
повар и три поваренка
повар и три поваренка
выскочили во двор?

ПОЧЕМУ

свинья и три поросенка
свинья и три поросенка
свинья и три поросенка
спрятались под забор?

ПОЧЕМУ

режет повар свинью,
поваренок — поросенка,
поваренок — поросенка,
поваренок — поросенка?
Почему да почему?
Чтобы сделать ветчину!

В стихотворении "Га-ра-рар!" (так оно называлось в журнальной публикации: потом стало — "Игра"; изменение заглавия, скорее всего, результат активности редакторов) каждая строфа, сложно построенная, построчно повторяется, варьируясь, в следующей строфе. И все стихотворение круто замыкается строфой иного строения. Повтор строк — значит, статика? Нет, в каждой строфе повтор со сдвигом, с неожиданностью, в каждой строфе — внутреннее движение, и оно сочетается с монтажом строф, резко замкнутым концовкой. Все это создает необычный динамизм и энергию текста.

26. Ритмика детских стихов Хармса дает ключ к его "взрослой" ритмике; она построена сложнее, но и в ней есть контрастно организованные два движения: монтажно-сдвиговое меж-

---

* Прообраз такой ритмической "стоячей волны" (Рано утром подошла / К самовару подошла...) дан в сказках А.Пушкина: Ветер весело шумит, / Судно весело бежит... Туча по небу идет! / Бочка по морю плывет!..

ду частями текста, внутри которых — "стоячая волна" ритмического самовоспроизведения с микроварьированием.

27. Стихи для детей поэты писали и в XIX веке. Но стихи, построенные по принципу детской игры, стали достоянием XX века. В поисках новых путей поэзия XX века открыла, что один из мощнейших источников поэзии — игра.

Ф.Шиллер в своей работе "Письма об эстетическом воспитании человека" (основанной на плодотворных идеях эстетики И.Канта) писал: "Красота, как завершение существа человека,... есть объект побуждения к игре... Тотчас по появлении побуждения к игре, находящего наслаждение в видимости, разовьется и побуждение к воспроизведению, которое рассматривает видимость как нечто самостоятельное... Более позднее или раннее развитие эстетического побуждения к искусству в человеке зависит от степени любви, с которой он способен сосредоточиваться на одной видимости... ...Человек должен только играть красотою, и только красотою одною он должен играть. И,чтобы это, наконец, высказать раз навсегда,— человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает человеком лишь тогда, когда играет".* Родство игры и искусства, поэзии было глубочайше понято классиками "детской" поэзии К.Чуковским, С.Маршаком, Д.Хармсом. Вместе с тем, игры Хармса, его детские стихотворения драгоценны не только для детей, но и для взрослых. В них также полно, как во взрослых стихах, раскрылся его гений.

> ...Система художественных ценностей выстраивается не по вертикали, а по горизонтали. Скажем, Даниил Хармс гениален, и нет никого ни выше, ни ниже, ни над, ни под. Всякие же вертикальные иерархии — перенесение тоталитаризма в эстетику.
>
> *Вл.И.Новиков***.

28. Русская поэзия XX века невероятно, сказочно богата. Если пользоваться терминами В.Г.Белинского "гений" и "гениальный талант" (Белинский хотел провести границу между этими двумя понятиями, но для нас это различие не может иметь большого значения), то надо признать, что уже первая треть нашего века подарила несколько десятков поэтов этой "высочайшей высоты". На наших глазах то и дело возникают попытки убить это богатство, и притом простейшим путем:

---

* Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. Статьи по эстетике. М., 1957, с. 300, 302, 345.

** См. его "Неуместное" — Синтаксис. 28. Париж, 1990, с. 11.

оскорбить поэтов иерархией, разделить их на кланы по признакам внеэстетическим. И тем самым утратить подлинность и абсолютность их творчества (не забудем, что мы говорим о гениях и гениальных талантах).

Хармс при построении таких иерархий сильно проигрывает: из его произведений нельзя извлечь "ведущую идею эпохи", "определяющую, центральную мысль", "генеральное направление интеллектуальных поисков". Нет у него идеологической, социальной, религиозной или любой другой одержимости. Но поэзии они не нужны.

Что умел Хармс? Играть стихами с детьми (да так играть, что и взрослые заигрывались). Скорбно размышлять о жизни и смерти, об уходе близкого человека. Умел видеть агрессивную беспощадность жизни — и стихами преодолевал ее. Не красуясь глубокомысленной философичностью, Хармс создал философски содержательный поэтический мир. И смог сделать этот мир, сравнительно со своим материалом, с реальностью, более человечным.

Велик эмоциональный поэтический поиск Хармса. Отвергая ряд эмоций как чуждых ему, таких, как умиление, азарт, удаль, пафос, поэт писал: "Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех"*. Из этого эмоционального моря черпал Хармс, создавая свои произведения. Свое море.

Счастливы мы, что у нас есть Хармс.

---

* Д.Хармс. Полет в небеса. Л., 1991, с. 553.

О.В.Шульская. АЛЕКСАНДР МЕЖИРОВ

Александр Межиров* — представитель поэтического поколения, пришедшего в литературу из огня Великой Отечественной войны. Это поколение С.Гудзенко, П.Когана, К.Ваншенкина, С.Наровчатова, М.Луконина, Б.Слуцкого и других поэтов, поколение, поименованное в литературной критике "военным", "фронтовым", "третьим", "средним". И хотя термин "поэтическое поколение" некоторые исследователи считают условным, он как нельзя лучше применим к творчеству той новой поэтической генерации, которая сформировалась в послевоенные годы.

Особенность поэзии "стихотворцев обоймы военной" (Межиров) в том, что творчество их воспринималось как нечто внутренне целостное. Поэтов-фронтовиков, при всем разнообразии талантов, объединяла общность гражданских биографий, отношение к грозным событиям, навсегда оставившим след в их поэзии, нередко, как например, у Межирова, отчетливый и углубленный жестокой памятью войны. Неудивительно, что их военные стихи, многие из которых вошли в русскую классику, были схожи по мотивам, образам. Именно у поэтов-фронтовиков мы находим ту особую гулкость, просторную отзывчивость, "по которой узнается присутствие целого поколения" [Эпштейн 1986, 40].

А.Сурков написал в свое время стихи о том, как помогает выжить в окопах "негасимая любовь" к женщине и задушевная песня гармони. К.Симонову в напевах баяна чудилась душа России. Межиров, подхватывая эту тему, углубляет и расширяет ее: не гармонь только — музыка вообще была нужна солда-

---

* Цитаты из текстов поэта приводятся по изданию: Александр Межиров. Избранное. М., 1989 (в скобках указываются страницы). Тексты цитируются также по сборнику "Дорога далека". Л., 1947 — далее ДД. Ссылки на стихотворения 90-х гг., напечатанные в периодике, представлены следующими сокращениями: подборка стихотворений из "Огонька" 1990, № 22 — Ог.90; "Огонька" 1991, № 29 — Ог.91; "Юности" 1991, № 1 — Юн.91; "Дружба народов" 1992, № 5—6 — Дн.92; ЛГ. 1990, 25 июля — ЛГ. 90; ЛГ. 1991, 2 окт.— ЛГ. 91; поэма "то, чему названья нет...", напечатанная отдельным изданием — М., 1992, приводится сокращенно — ТЧ.

ту, всей стране: Какая музыка была! / Какая музыка играла, / Когда и души и тела / Война проклятая попрала. // Какая музыка во всем, / Всем и для всех — не по ранжиру. / Осилим... Выстоим... Спасем... / Ах, не до жиру — быть бы живу (220).

Поэтов военного поколения сближала и общая эстетическая позиция — "дружная ненависть... к лжеромантике, к литературной псевдокрасивости", что связано было «с неприятием некоторых фальшивых нот тогдашней поэзии... С особой резкостью эта тенденция сказалась... в сугубо прозаической, приземленной поэтике Б.Слуцкого. Но прямо и точно враг художественной правды поименован в стихах Межирова. Это "риторика"...» [Лавлинский 1966, 209]. Ср.: Надо говорить о ней [Родине] Как можно меньше слов, звучащих громко, Чтоб не смутить риторикой потомка И современность выразить верней ("Десантники").

Поэтов фронтового поколения мы узнаем и по тому неповторимому стилю с его суровыми и жестокими ритмами, которые были продиктованы войной. «Мы и у Межирова находим этот стиль: "Летчики думают, что болтанка Бывает только в воздушных баталиях". И у Межирова война сбивает ритм стиха, бросает стих к земле, к неровной, изрытой, бездорожной земле пехоты. Для Слуцкого, Луконина, Винокурова сама эта дисгармония становилась новой эстетикой, прозаизмы входили в поэзию как новые ее хозяева. У Межирова осталась основа иная, у него сквозь прозаизмы рвется в стихи гармония, музыка рвется» [Анненский 1963, 209].

В 60-е годы в литературной критике стали появляться и иные суждения о поэтах военного поколения: вряд ли целесообразно говорить "о поколении в целом — слишком уж резко выявилось своеобразие каждого мастера [Лавлинский 1966, 206]. Реакция самого Межирова на "выстраивание" в одну линию была вполне определенной, хотя его строки, вызванные полемикой вокруг поэтов фронтового поколения, нашли парадоксальными; Стихотворцы обоймы военной / Не писали стихов о войне. // Всех в обойму военную втисни, / Остриги под гребенку одну! / Мы писали о жизни... о жизни, / Не делимой на мир и войну (219). И тем не менее, "навеки раненный войной", Межиров снова и снова обращается к этой теме. Память о войне, "которая прожгла Десятки лет", стала для Межирова трагедией: ...живу изнемогая, / Не в силах разорвать с войной (399); Но даже смерть — в семнадцать — малость, / В семнадцать лет — любое зло / Совсем легко воспринималось, / Да отложилось тяжело (392). Ср. у позднего Межирова: Шли, сопровождаемые взрывами, / По своей и по чужой вине. / О, какими были б мы счастливыми, / Если б нас убили на войне (30); И моя ли в том вина, / Что скажу и за могилой, / Что куда милей война / Мне, чем то, что после было. / Что военная страда / Показалася тогда / Мессианским

двум народам / Моисеевым Исходом (ТЧ). При этом Межиров понимает, что его взгляды на войну определялись только его судьбой: У других была судьба другая / И другие взгляды на войну (146). Заметим, что слово *война* входит в список десяти самых частотных существительных в контекстах Межирова, а тематическое поле "война" остается значимым на протяжении всего творчества поэта.

Уже с первых сборников Межиров заявил о себе как о прямом наследнике русской классической поэзии. Рассматривая творчество этого крупнейшего лирического поэта наших дней в рамках классического стиля поэтического языка, следует обратить внимание на соотношение понятий "простота" и "сложность"; "традиция" и "новаторство": «Идиостиль поэта — слишком сложная вещь, чтобы можно было выставлять ему одномерную оценку на шкале "Традиция — новаторство" только по данным его идиолекта (а не идиостиля) и по результатам лингвопоэтического анализа отдельных классов образных структур. Без обращения к миру денотатов, стоящих за языком» [Григорьев 1994, 7].

Устойчивые характеристики Межирова как "традиционалиста", поэта "реалистической традиции" [Гусев 1983, 133], работающего в "четкой классической манере" [Афанасьев 1968], нуждаются во многих оговорках, поскольку творчество Межирова связано не только с глубоким освоением традиций русской поэзии, но и с их преображением. "С виду Межиров держится традиционных поэтических форм..., но при этом его стихи на редкость своеобразны и его отношение к поэтическим канонам не просто смелое — порою воистину дерзкое" [Ковальджи 1968, 269]. При всей противоречивости характеристик поэзии Межирова такие оценки встречаются не часто. Ср. замечание А.И.Колмогорова о "необычной ритмической смелости" баллад Межирова [Иванов 1966, 295]. Анализируя "Балладу о цирке" Межирова, И.А.Колмогоров обращает внимание на то, что каждый раз введение новой темы в балладе сопровождается изменением ритмики. Так, изменение классического ритма второй части "Баллады" связано с темой отказа от литературы: Тогда-то, исковеркав слог, / В изяществе не видя проку, / Он создал грубый монолог / О возвращении к истоку. «Характеристика 2 части как "грубого монолога" соответствует как тому, что она имитирует прямую речь героя..., так и ритмическому своеобразию, не имеющему точного эквивалента в предшествующей традиции» (289). Рассматривая последнюю часть "Баллады", где излагаются взгляды автора и героя на природу цирка (цирк как прообраз искусства), Колмогоров говорит о виртуозном владении стихом и ритмической смелости поэта: О вертикальная стена, / Круг новый дантовского ада — "в ямбах баллады только одно ударение на первом слоге... Это мало по сравнению с пушкинской классической традицией, но ударение на существительном, от которого зависит прилага-

тельное "новый" и дополнение "дантовского ада" является очень сильным ритмическим эффектом, в классической традиции сравнительно редким. Такие эффекты любил Блок: Жизнь — без начала и конца... Соблазнительно думать, что здесь у Межирова отзвук именно блоковского ямба..." (294).

Вопрос о блоковских мотивах в творчестве Межирова заслуживает специального анализа. Первая строка "Баллады о цирке" уже отсылает нас к Блоку: *Метель взмахнула рукавом.* О перекличках с Блоком говорят и образы вьюги, ветра, тема звучания музыки в трагические периоды истории. См. у Межирова: Другую [книгу] выстрадал сполна / Духовно. В ней опять война. / Плюс полублоковская вьюга (399). "Полублоковская" — именно тот эпитет, который определяет характер переклички с Блоком.

Отношение Межирова к блоковской традиции проявляется прежде всего в интонационном сходстве с блоковской поэзией, что характерно в основном для раннего творчества Межирова. Вот первая строфа великолепного и удивительно межировского стихотворения "Любимая песня": Лишь услышу — глаза закрываю, / И волненье сдержать нету сил, / И вполголоса сам напеваю, / Хоть никто напевать не просил. Уже с первых строк «вас мгновенно охватывает мысль о "Соловьином саде" Блока. То же томление ритма, та же строфика, та же как бы молящая медлительность, как бы покачивание стиха на полусонных волнах размера. И все же стих остается типично межировским» [Бобрович 1963].

Музыкальная основа бытия, ощущение которой роднит поэзию Межирова с Блоком, была прочувствована Межировым именно в годы войны. Именно на войне сложилась эта музыка души поэта, на войне был уловлен "собственный звук, не заемный" (141) — и в этом едва ли не главная интонационная особенность поэзии Межирова.

Так же музыкально, через Блока, был пропущен опыт поэтов круга Бодлера — Рембо, французских художников: Я жил в морозной пыли, / Закутанный в снега. / Меня писать учили /Тулуз-Лотрек, Дега (228).

Образы беды и крыл (Ну, так бей крылом, беда, / По моей веселой жизни (383), Кармен ("Прощание с Кармен"), часто повторяющиеся слова о пении и плаче (Иду по жизни. *Плачу* и *пою* (559) — это тоже переклички с Блоком.

В первом сборнике Межирова ДД мы без труда узнаем ритмы Маяковского. Не случайно поэт использует "лесенку" Маяковского, сбои размера для передачи динамики ощущений лирического героя. Не скрывая этого влияния, Межиров называет своего адресата:

> Да, Маяковский,
> в толстых словарях
> таилось слово страшное: "Блокада" (445)

Говоря о перекличках Межирова с русскими и западноевропейскими поэтами, следует обратить внимание на такую особенность его идиостиля, как прямое цитирование, упоминание имен поэтов, оказавших влияние на Межирова. Приведем некоторые контексты, характеризующие в этом плане манеру Межирова: Что сравнится, *сказал Пастернак*, с женской силой (Юн.91); И его, *как сказал Мандельштам*, тонкошеяя свора (Юн.91); *Прочитай стихотворенье Бунина.* / Начинается оно "Все снится, дочь..." (Дн.92); Поздно в очередь вы, *как съязвила Ахматова*, встали / Под знамена нравственности и морали (Юн.91); Отношения отца и дочери... / Нету ничего сложней, больней, / *За Шекспиром — к этой теме в очереди* / *Я стоял всю жизнь, состарившийся в ней (Дн.92);* Ах, лет назад почти что пятьдесят / *В анапесте, Некрасовым испетом*, / Просил, чтоб камни, что в меня летят, / В тебя не попадали рикошетом ("Набросок").

Диалог с поэтами часто ведется и в форме полемики, напр.: И поскольку нет прорабов духа, / Сборной духа в этой книжке нет, / Для нее названье "Бормотуха" / Я придумал в духе этих лет (33) — имеется в виду ставшее употребительным выражение А.Вознесенского *прорабы духа*. Ирония автора здесь подчеркивается и игрой на разных значениях слова *дух*. Или: Мода в моду входила сначала / На трибунах в спортивных дворцах, / Со спортивных эстрад пробуждала / Чувства добрые в юных сердцах (338) — ср. строки Е.Евтушенко, вынесенные в этом стихотворении в эпиграф: Я чувства добрые с эстрады пробуждал. Вся поэма "То, чему названья нет" построена на полемическом диалоге с Н.Тряпкиным.

Глубокое освоение Межировым классической традиции проявляется и в индивидуальном преломлении мотивов и образов Пушкина, Баратынского, Тютчева, Некрасова, Бунина, Сковороды, Ахматовой, Пастернака, а также западноевропейских поэтов, особенно Шекспира и Данте.

Заметим, что Межиров сам характеризует свою поэзию как традиционную. Вообще, самооценка (чаще всего беспощадная) — одна из особенностей его творчества. См. напр.: Сочинял я стихи старомодно... Все мои допотопные вьюги, / Рифмы типа "войны" и "страны" / Оказались в сомнительном круге / Молодых знатоков старины (378); Мне подражать легко, мой стих расхожий, / Прямолинейный и почти прямой, / И не богат нюансами, и все же, / И вопреки всему, он только мой (127).

Понятия "традиция", "классика" для Межирова являются едва ли не определяющими. Поэтому, анализируя творчество Межирова, мы обращаемся к его поэтическому опыту при обсуждении оппозиции реализм/модернизм. Сам Межиров эту оппозицию формулирует как классика/авангард, и здесь, по-видимому, можно говорить об этическом максимализме поэта. В статье, посвященной поэзии Е.Рейна, Межиров пишет: "Сти-

хи Е.Рейна чужды авангарду. Они внутренне классичны. (Удручающее впечатление производит попытка нынешних здешних "мыслителей" ввести авангард в систему позитивных религий..." [Межиров 1990].

Известно, что авангард является до сих пор понятием оценочным, и от него часто открещиваются даже те мастера современного искусства, которых зачисляют в авангардисты, как, например, европейски известный композитор С.Губайдулина, которая сама считает мифом ярлык авангардизма, применяемый к ее творчеству, как и к творчеству современных композиторов и художников слова (ЛГ 1994). Более важным для Губайдулиной является слово "современный", олицетворяющее некоторое актуальное состояние звучащего мира, как для поэта его олицетворяет состояние языка. Нам представляется, что и для Межирова такая точка зрения является наиболее приемлемой.

Характеристика Межирова как поэта традиционного, "старомодный" стих которого "прямолинейный и почти прямой", казалось бы, противоречит такой оценке Межирова как сложного, "трудного" поэта. Однако подобные суждения встречаются в критике нередко. См., например: "Творчество Межирова воспринимается трудно, требует глубокого и всеобъемлющего внимания и размышления" [Кожинов 1966]; "...смущает скорее зашифрованность, непроясненность иных его стихотворений..., вызывающих чисто интеллектуальный азарт — дешифровать-таки текст" [Винокурова 1987, 258] и т.п.

Однако у Межирова мы находим немало стихотворений, где поэтическая мысль выражена в прозрачных, музыкальных стихах, мелодический рисунок которых не рассчитан на легкое запоминание, обращен не к нашей памяти, а к нашему сознанию. Каждое слово в них предельно конкретно, но вместе с тем и укрупнено, как бы вбирает в себя "вопросы бытия": Собирала мне мама / Мешок вещевой. / В нем запасов — ну прямо / На две жизни с лихвой... Медсанбат в Шлиссельбурге / Стыл на невском ветру. / Хлопотали хирурги, / Говорили — умру... Новой песни начало / Бессловесной еще, / В тишине прозвучало, / Обожгло горячо. // Песня, мать дорогая, / Я тебя прошепчу, / В трудный час помогая / Полковому врачу // Ты врачуй мою рану, / Над палатой звучи. / Запою я — и встану. / Отойдите врачи! (465).

В одной из статей о поэзии Е.Винокурова Межиров говорит: "Свойство настоящего поэта, всю жизнь оставаясь самим собой, резко меняться от книги к книге" [Межиров 1962]. Поэт остался верен этому принципу: каждая новая его книга — это новый рубеж, стремление "вписаться в закрытый поворот" (278).

М.Пьяных выделяет три периода в творчестве Межирова: 1. 40—50-е годы; 2. начало 60-х — первая половина 70-х; 3. книги последующих лет [Пьяных 1985, 177, 181].

Особенностью межировского идиостиля является отношение к датированию своих стихов*. Межиров в отличие от многих лириков печатает свои стихи без дат: время должно узнаваться по ощущению событий.

Для раннего Межирова характерно романтическое мироощущение. И хотя этот романтизм окрашен "безжалостной лиричностью" пережитого на войне, хотя у этого романтизма есть суровая и прозаическая изнанка (Пулковский кювет, Синявинские болота, бои, вокзалы, сквозняки, "невысыхающий терпкий пот" пехоты), в первой книге Межирова все дышит оптимизмом, несмотря на то, что поэт мыслит образами войны: Да здравствует ливень летний, / Осколочный, как шрапнель (ДД76); Над Москвой тревожный ветер Мая / Боевым прожектором расколот (ДД92); Подмосковных листопадов листья, / Пулями пронизанные косо (ДД99).

Ни в одной из последующих книг Межирова мы не найдем столь ярко выраженных температурных характеристик (противопоставление полей "холодное" — "теплое"). Почти все тематические поля ДД спроецированы на поле "природа". Наибольшее количество самых частых слов сборника относится также к полю "природа": *ветер, земля, дождь, вода, трава, лед* и др. В последующих сборниках "физиологизм" мироощущения сходит на нет. Это не значит, что вовсе исчезают сенсорные характеристики, но острота ощущений теперь гораздо чаще подчинена у поэта углубленно-духовному взгляду на мир. Поэт хочет уверить себя и читателя, что со временем переменился он, что пришла пора иного зрения: И потому необходимо / Глазами, сердцем и умом, / Узреть вовне / Все то, что зримо, / Вовне, / А не в себе самом (321).

Исследователи и читатели поэзии Межирова сталкиваются с такой особенностью мышления поэта, как амбивалентность. Этот тип мышления может сочетаться и с романтическими устремлениями, и с углубленной философией, и с острой публицистичностью, проявляющейся в творчестве Межирова 90-х годов. По-разному оценивая сложную, трагическую и драматическую поэзию Межирова, критики отмечают особую "метафорического свойства парадоксальность" его поэзии, основанную на "динамическом столкновении резко контрастных явлений" [Пьяных 1965, 16]. Двойственность, "двоемирие" носят у Межирова сложный, а иногда и противоречивый характер: «У Межирова обычно "двоемирие" — не воплощение в едином двух различных по своей сути миров, как у романтиков, а

---

* Вопрос о циклизации стихотворений Межирова заслуживает отдельного исследования. Поэт очень внимательно относится к составлению своих сборников. Отдельные стихотворения то "собирались" в поэму, то поэма "разбиралась" и шла новая компоновка стихов, отражающая эволюцию взглядов Межирова.

способ передачи сложности и противоречивости единой реальности» [Захарченко, Чернис 1986, 224]. См. например: Мне вспоминалась песенка о том, / Как человек живет на белом свете, / Как он с мороза входит в теплый дом, / А я лежу в пристрелянном кювете. // Воспоминанье двигалось, виясь, / Во тьме кромешной и при свете белом, / Между Войной и Миром — грубо, в целом — / Духовную налаживая связь (285).

Для поэтического мира Межирова характерно наличие этических оценок, сущность которых состоит в том, что поэт не дает четкой этической характеристики противопоставленным в узусе явлениям. Добро — зло, правота — неправота, вина — невина — эти понятия оказываются сплетенными друг с другом напряженно и драматически: От добра проистекало / Обязательное зло (ТЧ); Ибо он виноват и к тому же еще без вины (40).

Соединение "разнородного" в стихах Межирова, сочетание резкой контрастности и лиризма, рельефности детали и музыки бытия — это тяга к гармонии, стремление "наладить связь" между разными явлениями мира, увидеть поэзию там, где материя рвется. См., например, стихотворение "Отненавидели и отлюбили", где через пластику конкретных образов утверждается мысль о взаимосвязи Жизни и Смерти: Отненавидели и отлюбили, / Сделались тем, чем когда-то мы были, / И пребывали бесчувственно вплоть / До сотворенья из глины, из пыли — Трогать нельзя ничего на могиле,— / Не исчезает бессмертная плоть. / В землю угрюмо потуплены взгляды. / Падают листья, и Муза поет, / И появляется из-за ограды / Черный веселый кладбищенский кот.

Характеристика поэзии Межирова как поэзия описательной, "бытовой", нарочито подчеркивающей прозу жизни [Алексеев 1957, Глушкова 1976, Гусев 1983 и др.] порой исходит из поверхностного прочтения его стихотворений, когда при анализе не учитываются подтекст и символическое звучание слов, а бытовые подробности, за которыми стоят иносказательность, глубокий смысл, принимаются за главное. Так произошло с прочтением стихотворения Межирова "Прощание со снегом":

Вот и покончено со снегом,
С московским снегом голубым,—
Колес бесчисленных набегом
Он превращен в промозглый дым.

О, сколько разных шин! Не счесть их!
Они, вертясь наперебой,
Ложатся в елочку и в крестик
На снег московский голубой.

От стужи кровь застыла в жилах,
Но вдрызг разъезжены пути —
Погода зимняя не в силах
От истребленья снег спасти.

Москва от края и до края
Голым-гола, голым-гола.
Под шинами перегорая,
Снег истребляется дотла.

И сколько б ни валила с неба
На землю зимняя страда,
В Москве не будет больше снега,
Не будет снега никогда.

Отвечая на свой вопрос, что в этом стихотворении выражено, С.Рассадин [ЛГ 1975] заключает: "Честно поразмыслив, отвечу: в Москве так много машин, что они истребляют весь снег..., у Межирова факт... с помощью драматической лексики и драматических интонаций лишь увеличен, озвучен, окрашен — все, что угодно, только не поднят до уровня живой трагедии, о которой нам заявляют так настойчиво... Разыгрывается буря в стакане воды, но с превосходнейшим учетом десятибалльного шторма".

Между тем, стихотворение "Прощание со снегом" очень значимо для Межирова, что подтверждает и вынесение его названия в заглавие сборника. Приходит пора зрелости, и поэт прощается с прежним восприятием мира. Если ранее снег был связан в сознании поэта с чем-то мягким, светлым — "И все-таки он / Кот в пуховых сапогах" (531) — то теперь он превращается в дым (слово *дым* во многих контекстах Межирова приобретает символическое значение).

В приведенном выше стихотворении *снег* можно рассматривать как символ холода и мрака, как слово со знаком "минус". Такое значение подкрепляется и другими употреблениями слова *снег*, а также слов, входящих с ним в один образный комплекс и связанных в некоторых контекстах Межирова с темой холода, давящей силы, от тяжелой власти которой поэт пытается освободиться: Что-то дует в щели, / Холодно в дому. / Подошли *метели* / К сердцу моему (282); На заснеженном вокзале, / Отправляясь в дальний путь, / У вагонов мы стояли, / *Снег* старались отряхнуть (553); Но оттаять в объятиях юга / До сих пор я никак не могу / И дышу, как сибирская *вьюга*, / На зеленом твоем берегу (515).

Все стихотворения, объединенные темой прощания с прежним восприятием мира, "прощания со снегом", характеризуются драматическим звучанием, концентрацией лексики определенного плана: *убыл, тяжко, холодный, бессонница, ропот* ("Просыпался от лопат"), *ахать, последний, отчаянно, взрывать* ("Два отрывка"). Это настроение придает соответствующую окраску символу *снег*, который, в свою очередь, используется поэтом в качестве определенного эмоционального тона.

Вообще, Межиров, строящий свою поэтику не на броском метафорическом слове, а на тонких сдвигах в его значении,

постоянно стремится к предельной простоте языка, к неделимому, казалось бы, атому слова, затем — укрупняет его, превращает в знак, вбирающий свет культуры. Ср., например, стихотворение "Оттепель", построенное на аллюзии и символическом значении слов рассматриваемого выше образного комплекса:

С крестами или без крестов,
Московских сорок сороков
Всю зиму ждали с неба
Хоть горсть сухого снега.
Но таяло и таяло,
Как будто бы Италия.
Не забелели купола,
Им небо снега не дало,
Всю зиму оттепель была,
Зимы в ту зиму не было.

Поэзию Межирова с нашей точки зрения нельзя назвать ни прозаической, ни "описательной", ни "публицистически-бытовой". Она не предметна, а если и называются предметы, то они существуют только во взаимосвязи: через бытовую деталь Межиров подходит к осмыслению бытийности, пытаясь услышать "гул мирового бытия" (110). Межиров не упирается в предмет, не всматривается в вещь вблизи, как Пастернак, но и не ищет отвлечения от вещей, как Мандельштам [см. Аверинцев 1990]. У него нет той густоты деталей и вещности стиха, как у представителей его поколения Ваншенкина или Слуцкого. И если словарь раннего Межирова насыщен лексикой, называющей предмет в его обычном ракурсе *(стена, колесо, машина, часы, шинель, сапоги, руль, знамя, снаряд, утюг* и др.), то позже вещи уходят в тень или меняют свой объем (Прощайте, ненужные вещи,— / О, как вы мне были нужны (287). Заметим, что в контекстах Межирова у слова *вещь* индуцируется сема "бытовое", "будничное", Этот компонент значения включают и слова, контекстуально синонимичные слову *вещь* — *мелочь, безделушка, мастика.* Все они употребляются у поэта со знаком "минус", ибо поэтом владеет властная идея, что "жизнь — превыше быта" (208). См., например: Так жить, чтоб много в кузове / Народу, / Так жить, чтоб мало в кузове / *Вещей* (200); Плоды унификации — зловещи: / Везде стоят одни и те же *вещи* (352); Любая *вещь* в квартире — это / Ты. / Вот здесь я жил, в любую *мелочь* веруя... Мне *мелочи* покоя не дают; / И я тебе прощал нередко многое, / Когда тобой придуманный уют / Вокруг меня пищал, / За сердце трогал. // Я ухожу без шапки от него / Куда глаза глядят, искать спасения (521); Иду, плыву, лечу / В простор степной и дикий, / От запаха *мастики* / Избавиться хочу (565).

Если Межиров пишет о посуде (Мыл на кухне разную посуду (146), каше или картошке (337), то это вовсе не быт, не

беллетристическое удвоение действительности, а бытие, оправленное в стих: В огромном доме, в городском июле, / Варю картошку в маленькой кастрюле... / Кипит водопроводная вода,— / Июльская картошка молода,— / Один, как перст, / Но для меня отверст / Мир / Накануне / Страшного / Суда (337).

Межиров убежден, что преобразовать любой быт, передать нечто большее может поэзия, ее ритмы: Будет хаос... / А я загоню его в ямб... Будет хаос... / А я его втисну в хорей (524). Поэтому Межиров стремится преодолеть быт фактов, уловить какую-то беспредельность — объект может подаваться у него в необычном ракурсе, взгляд может проникать сквозь предмет ("Там над коротенькой травой"), а предмет вдруг меняет свой объем — он становится нематериальным: По лестнице, которую однажды / Нарисовала ты, взойдет не каждый / На галерею длинную. Взойду / Как раз перед зимой, на холоду, / На галерею, по твоим ступеням, / Которые однажды на листе / Ты написала вечером осенним / Как раз перед зимой ступени те / Гуашью смуглой и крутым зигзагом (122).

Именно в творчестве позднего Межирова мы видим тот современный взгляд на мир, интуитивное, иногда иррациональное проникновение в суть вещей, явленных в слове, то "новое мышление", которое свидетельствует о глубинном преобразовании традиций, о тонком чувстве ритма эпохи.

Все приведенные выше, иногда неоднозначные характеристики поэта, вкупе с еще одной — присущим Межирову чувством соразмерности и сообразности, проявленном в отношении к поэтическому слову (тяга к пушкинской "простоте") — составляют особенность его идиостиля, а также межировской языковой личности, которая была бы неполно охарактеризована без учета его литературоведческих статей, посвященных как творчеству ряда поэтов, так и теоретическим вопросам литературы и искусства, вопросам философии, проблемам переводческой работы.

Многогранное творчество Межирова включает и переводы из грузинской, литовской и башкирской поэзии. Переводы из цикла И.Абашидзе "По следам Руставели" Межиров непременно включает почти в каждый свой сборник, начиная с "Подковы": многие мотивы из монологов Руставели оказались близки духу межировской поэтики.

Сложность, иносказательность, парадоксальность поэзии Межирова при ее ориентации на классическое наследие должны прежде всего прояснить философские и эстетические взгляды поэта. "Философская координата" [Григорьев 1990, 106] необходима как при описании языковой личности, так и при лингвопоэтическом анализе любого идиостиля. Сам Межиров при характеристике творчества каждого крупного поэта важное место отводит его философии: "Какую роль играет в них [стихах] философия? Она помогает углубить и упрочить первоначальные впечатления. И одновременно помогает первона-

чальным ощущениям составить гармонию, согласовать все части в расчлененном целом" [Межиров 1962].

В основе межировской философии лежит мысль о гармонии мира, о "мироустройстве" (26), "миропорядке" (54). Поиски "приемлемой формы" "для нашего житья-бытья" (173) характерны для всего творчества Межирова.

На что же опирается Межиров? Ведь для каждого художника необходима крепкая и естественная опора. В раннем творчестве такой опорой была земля [Моей судьбой повелевала Жестокосердная *земля* (539); ...для меня в расцвете сил / Была *земля* — столом рабочим, / Рабочий стол — *землею* был (539)], а также музыка души поэта, согласная с музыкой времени. "Дух музыки", живая музыкальная культура, о которой писал Блок,— вот одна из основ мироощущения Межирова в тот ранний период. Но и позже музыка "не для пения, а как у молодого Асеева, когда "читаешь музыку" [Межиров 1966], не покидает поэта. Он ищет звуковой образ бытия, всю "гамму бытия земного" (139) в глаголе, данном Исайе, в звуках поэзии [Я тебе подарил только звук (141)], в музыке Баха, Моцарта, Скрябина, Шостаковича, в живописи, наконец, в колокольном звоне и "телефонной трескотне" (329).

Соответствия или контрасты собственному мироощущению Межиров находит и в духовном мире художников. Здесь и открывается та сложная связь, которая существует в поэзии Межирова между живописью и его собственным "музыкальным методом". Не случайно Межиров часто сопрягает живопись и музыку: И музыкою живопись лучится, / От музыки исходит благодать, / И у искусства / Хочет жизнь учиться, / Чтоб все его ошибки воссоздать (250); Потом увидел с Саскией его [Моцарта] / (Наверное, Рембрандт. Не в этом дело), / В руках бокал. Веселье. Торжество. / И все-таки не тело, нет, не тело, / А что-то то, чему названья нет, / Преодолев материю, напело, / Напело эту музыку и цвет (223).

Межировские притяжения в живописи — это Рублев, иконами которого поэт дорожит "больше, чем передвижниками гениальными всеми" (ЛГ.90), Рембрандт, Ван Гог, Гоген, Нестеров, Шагал, Тулуз-Лотрек, Дега. О влиянии импрессионистов Межиров пишет и в своих статьях. См.: "Импрессионисты опирались на воздух, и он оказался пригодным для этой цели" [Межиров 1966а, 17]. Заметим, что у Межирова *воздух* — ключевое слово, определяемое такими эпитетами, как *резкий, плотный, черный, синий, трудный, рыжий, блаженный, дикий, чумной.*

В 60-е годы (сборник "Прощание со снегом". М., 1964) Межиров обращается к извечным бытийным вопросам о добре и зле, пытаясь соотнести эти понятия. "Мысль верховного ума" Канта оказала влияние еще на молодого Межирова, о чем он говорит в ТЧ: Помню, как читал когда-то... Книгу Логики

Большой, / Что от зла добра немало / На земле проистекало, / От добра проистекало обязательное зло.

Возможно, что мотив долга, звучащий и в позднем творчестве Межирова, можно рассматривать как влияние философии Канта: принцип Канта — это соответствие долгу как единственный мотив, сообщающий поступку положительную моральную ценность. Ср., например: Есть у человека — долг и право... / Долг и право... долг и право... Долг (292).

Творчество Межирова и философия экзистенциалистов (Сартр, Камю) имеет также точки соприкосновения — это прежде всего мысль о внутренней раздвоенности человека в современном мире, что находит отражение в системе героев-двойников, alter ego. В поэме "Alter ego" Межиров продолжает тему Мастера, в котором постоянно присутствует "другое я". Поэтому Мастер придумывает "смышленую игрушку", чтобы перевоплотиться в нее. Игрушка же, используя связи Мастера, заводит полезные для нее знакомства: Тошно Сартру, ставленнику бога, / Наглотавшись джина и "Камю", / После пира, то бишь Диалога, / Возвращаться в мирную семью... // Чтобы не страдал французский гений, / Будешь ты использован пока, / Как амортизатор возвращений / В милую семью из кабака. Двойственность Мастера проявляется и в отношении к игрушке, перед которой он чувствует вину: Нажимай, снимай поглубже стружку / Со спины того, кто превратил / В жалкую игрушку-погремушку / Твой холодный олимпийский пыл... Я построил дом, но не из бревен, / А из карт, крапленных поперек,— / Потому и пред тобой виновен,— / Превратил в игрушку, не сберег.

Игрушки, созданные Мастером — Буратины, Матрешки и Петрушки — ведут себя, как люди, но это только театр, где разыгрывается "фарс, поставленный без света" (516). Однако тема игры, лицедейства [Ах, лицедей, какой же ты мастак (162)] получает у Межирова бытийное звучание. Межиров вводит новые для русской лирики темы цирка, бокса, гонок и особенно бильярда. Отсюда и специфическая лексика: *луза, фора, фишки, дуплет, маза, нокдаун, жокей, степельчез* и т.п. Игру Межиров "понимает в шиллеровском смысле, как характеристику существа человеческого, и видит в ее природе эстетическое начало... Межиров сожалеет, что в современном употреблении "игра" — чуть ли не синоним чего-то несерьезного..., а в слове "игрок" звучат обертоны уничижительности и пренебрежения" [Истогина 1989]. Поэтому Межиров так увлечен идеями М.Бахтина, идеей игры, маскарадности, карнавала, где "переворачиваются" все роли и сливаются противоположности. И хотя имя Бахтина не упоминается, строки Межирова "Узреть вовне / Все то, что зримо / Вовне, / А не в себе самом... По ходу греческих трагедий, / Где мир вовне, / А не внутри" (320) явно перекликаются с наблюдениями Бахтина: "В услови-

ях греческой площади внутреннего человека не было. Человек был весь вовне" [Бахтин 1986, 171].

Внимание поэта привлекает вопрос о месте человека в этом "реальнейшем из всех миров" (266), а также идея психологической переделки человека, автором которой был Ницше*.

Поэма Межирова "Alter ego" написана, возможно, под влиянием идей Ницше, в трудах которого поэту была близка мысль о второй реальности и ее скрытом присутствии в человеке. Игрушка, сделанная Мастером, его alter ego, восприняла только поверхностную идею Ницше о сверхчеловеке: И непереваренного Ницше / В животе приталенном неся, / Ты идешь все выше, то есть ниже, / Ибо можно все, чего нельзя. Межирову же близка ницшеанская идея о перевоплощении, о вине и страдании, о Вечном Возвращении. Близка также мысль о толпе и ее антиподе — личности, поэте. Некоторые изречения и заветы Ницше находят отражение в поэзии и статьях Межирова: "По завету Ницше, кровью и водами Леты писали, как впрочем, и во все времена, немногие" [Межиров 1990]. Ср.: На странице, кровью истекающей, / Оттого, что я могу пока еще / Кровью или водами / Леты разговаривать с людьми (Дн.92).

В межировской гносеологии сливаются христианские истины и греческая философия ("разум и дух" Сократа, идеи нравственной жизни Платона), позднее слышны отзвуки восточной философии (Прозреешь душу вечную в Калькутте (396).

"Вечный дух и временная плоть" (129), Образ и Подобие — категории и понятия, привлекающие внимание поэта в разные периоды творчества. Мысль Гете о том, что все преходящее — только подобие, что каждый человек смотрит на упорядоченный мир только как на своего рода элемент, из которого он стремится создать особенный, соответствующий ему мир, находит отражение в поэзии Межирова. Ср.: А ваша прелесть в том и состоит, / Что явно или втайне, в миг единый, / И образ и подобье исказит / Любой из вас без видимой причины. // Но не исключено, что заключен / Смысл наивысший бытия земного / И в том, что снова образ искажен / И что искажено подобье снова (115).

Все бесконечное количество форм и образов не замкнуто на себе, а ведет в единую нерасчлененную божественную Суть. Чем прозрачнее образ, тем менее просвечивает сквозь него то, что ни в какой образ не вмещается — И лишь небытие, быть может, / Поможет форму обрести (173).

Задумываясь о форме бытия земного, Межиров варьирует мысль о повторяемости всего происходящего (сказано в "Екклезиасте": "Что было — то будет") — ср. название стихотворения и сборника "Под старым небом".

---

* Идея эта содержалась и в философских системах символизма, психоанализа, православной философии, марксизме, антропософии.

Повторяемость всех явлений, событий — это и движение по кругу, это и форма мироустройства. *Круг, путь, дорога* — ключевые слова у Межирова. "Круг превращений личности можно сравнить с окружной дорогой, по которой во все стороны уходит множество путей" [Межиров 1961, 215]. Ср. межировские словоупотребления со словом *круг*: *вертикальный круг* (184), *круг новый дантовского ада* (184), *пророческий круг* (Дн.92), *расколдованный круг* (175), *круги окаянные* (ЛГ.90).

Вековая мудрость, спресованная в Библии, становится для Межирова отправной точкой его раздумий, особенно в поздний период творчества. Прежде всего следует обратить внимание на первую христианскую заповедь блаженства, которая получает у Межирова различные интерпретации и которая является нравственным ориентиром для поэта, нравственной и естественной опорой, как воздух для импрессионистов. Вот эта первая заповедь: Блажени нищии духом, яко тех есть Царство Небесное — счастливы те, кто помнит, что у них нет ничего своего, а только то, что им дает Бог. Они войдут в царство Божие. "Нищий духом", по словам преподобного Макария Египетского, постоянно пребывает в вечном смиренномудрии и сердечном сокрушении о своем ничтожестве, всегда перед взором души своей имеет ее греховные язвы.

Вот где истоки межировской "самобезжалостности" [Евтушенко 1973, 289], самоуничижения, которое рассматривается многими критиками как "впадение в крайность" [Винокурова 1987, 255]. Чаще всего этот мотив остается в критике вообще не понятым — ср. статью Е.Осетрова о стихотворении Межирова "Я начал стареть..." [Осетров 1973], в которой автор, прочитывая только бытовые детали, лежащие на поверхности, иронизирует над межировскими строками: Я полюбил... Эту очередь в кассу, подносы и скудное это меню. / — Блаженны,— я повторял,— блаженны, блаженны, блаженны... / Нищенству этого духа вовеки не изменю (338). См. также: Что духом нищ — и нечего терять (88); Кого и как благодарить, / За то, что нищ мой дух (53) и др. Отсюда — особо значимые у позднего Межирова образы сумы, посоха, котомки. Например: Когда еще / *Сумой* плечо / Я не сутулил (80); Тащу *котомку* ветхую на вые, / Из плена — в плен ("Набросок"); Из освещенных городов / Опять вернуться я готов / В район Солянки и Покровки, / В любимый мрак, в родную тьму, / К своей *суме*, в свою тюрьму / С отчетом о командировке (Ог.90).

Христианское сознание своей смиренности [поэтому Межирову близок и Боратынский, у которого умаление собственного дара продиктовано той же христианской заповедью ("А я, владеющий убогим дарованьем..."), и Сковорода, считающий, что все нужное человеку — просто] рождает и ряд других "самоуничижающих" строк, которые в таком обилии вряд ли найдем у другого поэта: Секрета в этом нет,.. Что я несостоявшийся поэт, / Поэт, не состоявшийся случайно (52); Как на

пороше заячьи следы, / Недолговечна писанина эта (91); Стихотворцу убогому, / Заклейменному сызмальства страстью одной, / Не пристало готовиться к слишком уж многому (157) и др.

Отсюда и обостренное чувство греха, вины (*вина* — ключевое и частотное слово у Межирова, как и слова *виновен, виноват, винить*), хотя Евтушенко не без основания считает, что межировская "тема неизбывной вины перед миром...— чисто русская тема" [Евтушенко 1973, 299]. См., например, стихи Маяковского, его готовность принять на себя все грехи мира, его "за всех расплачу́сь, за всех распла́чусь". Ср. у Межирова: Был больше всех греховен и порочен, / И перед всеми виноват кругом (123); Я несу тебя [внучку], не отпуская, / Через предстоящую войну, / Постоянно в сердце ощущая / Счастье и вину (182). "Свидетель и, значит, виновник" (179) — вот повторяющийся мотив у Межирова: Я из толпы — и мне знакомы лица, / Сулящие и свару и возню, / И злая жажда самоутвердиться, / В которой, прежде всех, себя виню (33).

В центре внимания поэта всегда была категория времени и пространства. Если в первом сборнике ДД все внимание поэта было отдано пространству [Понял я — число земных дорог, / Троп, тропинок, стежек и путей / То же, что число земных тревог, / То же, что число земных страстей (90)], если и время оценивалось мерами пространства [Четыре года лягут на ладони / Простором гор, лесов, морей, долин (63)], то позже эти две категории становятся противопоставлениями: Расстоянье — не наша забота,— / Нам о времени думать пора (306); Тесен жизненный срок и недолог / По сравненью с пространством Земли (306).

Социальные и политические взгляды Межирова претерпели изменение в большей степени, чем философские. Раннее творчество Межирова пришлось на Отечественную войну, которой поэт был "въяве потрясен" (286). Война для Межирова — это и "ветер отступающих дорог" (ДД27), и классическое "Коммунисты, вперед!", и братство людей в 45-м, "приснопамятном" (44), "небезнадежном году" (ТЧ), и полузапрещенное "Десантники": Мы под Колпином скопом стоим, / Артиллерия бьет по своим (561).

В раннем творчестве Межиров обращается и к историко-революционной тематике ("Ленин на Финляндском вокзале", "Песня о первом выстреле", "Карта родины" и др.), где звучит тема преемственности героических традиций советского народа. Позже Межиров скажет об этом периоде безжалостное слово — "пустота", "тщета газетного листа" (399).

Тема культа личности прозвучала у Межирова уже в 60-е годы ("Отец"). Потом он не раз будет обращаться к этой теме "в лоб времени... и напрямик" (176). Поэт остается предельно искренним и в поздних стихах, не желая "исцелять бумагу

белую Пророчествами заднего ума" (400). См. также: Что ж ты плачешь, старая развалина,— / Где она, священная твоя / Вера в революцию и в Сталина, / В классовую сущность бытия. // Вдохновлялись сталинскими планами, / Устремлялись в сталинскую высь, / Были мы с тобой однополчанами, / Сталинскому знамени клялись (70).

В зрелом творчестве Межирова вопросы истории, исторического пути России занимают очень важное место. Идеям славянофилов, их "великим традициям", "религиозной идее" (37) поэт противопоставляет религию "низов элиты" (37), лабазников, "охотнорядцев", "индологов из Охотного ряда": Возжаждав неожиданно свобод, / Качать права верхи элиты стали... В низах элиты все наоборот, / Охотный ряд свои имеет нужды (ЛГ.91); И превратились похороны в праздник, / Поминки перешли в банкетный зал, / И не Преображенец, а лабазник / Салоны политесу обучал (35).

Бердяевская идея о том, что коммунистический режим в России есть новый опыт "Третьего Рима", высказанная им в "Истоках и смысле русского коммунизма", также находит отражение в поэзии Межирова. У поэта часто звучат римские аналогии, преимущественно в иносказательных текстах ("Поздний Рим периода упадка...", "В руинах Рим", "Уж лучше б Цезарей и не было", "Последний лыжник" и др.). Вместе с тем, с этой заигранной темы у Межирова сошли следы чьих бы то ни было прикосновений, не стало места привычкам нашего восприятия.

Межиров не раз подчеркивал, что его социально-политические взгляды отличаются от взглядов его современников — и в этой теме часто звучат трагические ноты: Ты тело чужеродное в системе / Орбит надземных. Твой металл устал (93); ...со всеми — В единой системе / Он жил, / Но ни с этими не был, ни с теми (125); Ни в этой стае не был и ни в той, / Ни к левой не прибился и ни к правой, / Увенчан и расплатой и расправой ("Набросок").

В стихотворениях 90-х годов националистические концепции и "охотнорядческие" теории вызывают к жизни остро-публицистические стихи, проникнутые трагическим пафосом, например: Шестиконечная звезда / На двери нарисована поспешно, / И бродят звери в темноте кромешной, / И свастика на рукаве / Уже разгуливает по Москве, / И темная, клубящаяся злоба / Заходит за новоохотный ряд, / И президенты наши оба / Кощунственно молчат, / И не по-христиански христиане / Молчат, и церковь, заградив уста, / За патриарший сан борьбою занята, / Молчит — нехристианское молчанье,— / Как будто проповедь забыта Иоанна / Кронштадтского, забыты, как ни странно, / Святого Тихона слова (ЛГ91).

В приведенном тексте лексические, синтаксические средства и поэтические образы участвуют в создании высокого звучания стиха. Стилистическая тональность большинства стихотворений

Межирова — книжно-поэтическая. Конечно, мы находим у поэта немало контекстов, в которых использованы разговорные речевые средства. Поэтическая речь Межирова с точки зрения стилистической представляет собой сложное переплетение книжных и разговорных элементов, разнообразных по своим экспрессивным функциям. Творческое использование стилистических нюансов слова при отсутствии рискованных экспериментов в отношении к маркированным элементам языка является характерной чертой межировского идиостиля. Свободно используя не только разговорную лексику, но и просторечие, Межиров, вместе с тем, не выходит далеко за пределы словаря литературного языка. Употребление диалектной и жаргонной лексики, а также окказиональных слов довольно ограничено у поэта. Немногочисленные окказионализмы Межирова — это в основном слова со знаком "минус": *околокожевники, возлескорняки, неподалекуремесло, околоискусство, неоохотный ряд, неомолодежь* и др.

В то же время Межиров далек от нормативистского пуризма. Используя все богатство литературного языка, поэт создает смелые и оригинальные сочетания разностилевых элементов, яркие стилистические контрасты (ср. также контрасты реалий: У искусства особая стать,— / Невозможно при помощи блата / Умирающим Лебедем стать (260).

Для творчества позднего Межирова характерна бóльшая концентрация просторечной и жаргонной лексики, но и здесь регулятором у поэта выступают вкус и чувство соразмерности и сообразности. В этом смысле идиостиль Межирова можно назвать "спокойным", по сравнению со "сложными" стилями ПЯ.

Просторечие и жаргон, включенные у Межирова в поток высокой интонации, выполняют роль сигналов особого рода. Они нужны поэту не просто как экспрессивное средство. Контекст подчеркивает в этих словах прежде всего оценочный компонент значения: Там лейбмаляр, плутишка лупоглазый, / Бросал на холст валютные размазы, / В один сеанс писал хозяйке *хазы* / Почти что византийские глаза (34).

Стилистическое своеобразие некоторых стихотворений Межирова заключается в том, что несколько тем могут развиваться в различной стилистической тональности. Возникает "коридор голосов" [Бахтин 1986, 492], где разные голоса наполняются не только диалогическими, но и стилистическими обертонами. В этом смысле интересно стихотворение "Прощание с Юшиным", где в зону голоса героя (поэта-мясника Юшина) "попадает" не только просторечная форма *стаканáми*, но и поэтический стиль самого Юшина, стилизованный под фольклорный. Далее "врывается" еще один "просторечный" голос, по-видимому, швейцара. Этот голос сливается с ироническими интонациями автора: *Но нет мостов. Свободных нету мест. Пока обеда своего не съест / Симпозиум, конгресс и прочий съезд.* Но вот мы слышим "шумок несуществующего

слэнга" — *Кейфующая неомолодежь, / Коллеги, второгодники-плейбои, / В джинсовое одеты, в голубое.* Наконец, в пьесу вступает еще один голос: *Турист немецкий "битте" произносит // И по-немецки рюмку шнапса просит.* Устаревшее *в этой людной зале* — голос автора, звучащий как основная партия в этом многоголосии.

Иногда маркированное слово становится "как бы представителем целого чужого высказывания как определенной оценивающей позиции" [Бахтин 1986а, 460]. Ср. у Межирова: ...низы элиты... В Охотном *оказалися* ряду... Разлитьем *озаботилися* вдруг (34). Если принять во внимание, что для Межирова употребление вариантов на *-ся* в глагольных и деепричастных формах является "минус-приемом", то значимость и экспрессия этого варианта особенно наглядна — тема полукультуры, охотнорядцев находит у поэта и стилистическое решение.

Ответная реакция автора может выражаться в экспрессивных средствах, определяемых не предметом собственной речи, а чужими высказываниями о нем, например: Я вложил бескорыстье и жертвенность в стихотворение / "Коммунисты, вперед!" / Мне плевать, что сейчас каждый *хмырь* может *хмыкнуть* в меня, выражая презрение: / "Коммунисты, вперед!" (ЛГ.90).

Просторечие и жаргон употребляются в Межирова при паронимическом сближении слов: Это же *подлянка* — бить *подранка* (62), реже — в тропеическом контексте: *дармовой культуры мировой* (302); *бормотуха бытия* (ТЧ); *чтиво кооператива* (ТЧ).

Активный процесс включения в лирику сниженных языковых средств, вызванный сближением языка поэзии с устной разговорной стихией, приводит обычно к прозаизации стихотворной речи [Иванова 1986, 115]. Если применительно к отдельным стихотворениям Межирова может быть и уместно говорить о прозаизации стиля (например, "Прощание с Юшиным", "Я как-то сразу разочаровался..." и др.), то характеризуя его поэтическую систему в целом, применять это понятие было бы неверно, несмотря на заявление поэта о своем языке как "полуграмотном, блатном" (355) (тот же мотив самоуничижения). Усиление в некоторых стихотворениях Межирова разговорно-просторечного элемента отнюдь не создает впечатления устного рассказа, прозаизированного изложения. Основная тональность их книжная. Синтаксический строй, характер привлекаемых поэтом образных представлений и эмоциональный образ текста специфичны именно для книжной стихотворной речи.

Столкновение разностильных элементов у Межирова проявляется и в использовании такого приема, как употребление в одном контексте нормативного и ненормативного ударения одного слова для подчеркивания различных нюансов в его значении и передачи нужного поэту смысла: *полóва — половá* (341), *свóйства — свойствá* (320), *кладбище — кладбúще* (381), на

похоронах жизни прожитой / И на *похоронах* страны кровавой; Мы *засухой* единой взращены,— / И обернулась голодом *засуха* / Для тела и для духа. Для страны ("Набросок").

С острой публицистичностью позднего Межирова связаны и стилистические контрасты в его текстах, отражающие контрасты сегодняшнего дня. Ср. в метафоре и метаморфозе: На *заблеванные стогны* / Выволокли *задарма* / Выстраданную веками / Мысль верховного ума (ТЧ); Превратив *псалом* Давида / В *бормотуху* бытия (ТЧ). Ср. также употребление иноязычного слова в контексте с высоким: За *трансцендентальный* гул / *Псалмопевческой псалтыри* (ТЧ).

Что касается употребления иностранных слов, иноязычная форма которых особенно ощущается, а также варваризмов, то здесь заметна эволюция: у позднего Межирова таких слов становится значительно больше, чем в первых сборниках (в "Ветровом стекле" — только *рандеву* и *протеже*): *жокей, степельчез, о'кей, ажан, тореро, олим, превентивно, верже, консьержка* и др. Английские слова охвачены у поэта паронимией и рифмой: *sale* — *сел* (29), вскоре — *sorry* (83), *гранит* — *Lady street* (149).

Оставаясь выдержанным в выборе "низкого" элемента, поздний Межиров тяготеет к высокой лексике и к устаревшим вариантам слов: *кольцы, крыла, зала, оне, сквозь игольное ухо* и др. Вот лишь некоторые примеры высоких слов и старославянизмов: *инобытие, прегрешенье, пречисто, провидческий, Промыслитель, благорасположенье, благостыня, отверстый, наитье, благовествовать, стогны, ризы, помилуй мя, даждь нам днесь, зане, глад, не бысть* и др.

В стихах позднего Межирова мы отмечаем и высокую концентрацию библеизмов, лексику христианско-религиозной тематики: *Страшный Суд* (136), *Судия Всевышний* (136), *Заступница* (ТЧ), *Троица Святая* (273), *Христова церковь* (ТЧ), *исход* (ТЧ), *Троица ОбаЗаветная Святая* (ЛГ.90), *царство Божье* (ЛГ.90) и др.

Фольклорные мотивы мы находим в раннем творчестве поэта ("Утром", "Любимая песня", "Песня", "Возвращение"). Слышны они и у позднего Межирова: "На семи холмах на покатых", "Троицкий", "Прощание с Юшиным" и др.

Если поэзия Межирова по своей стилистической тональности тяготеет к "средней" линии Блока и в этом плане идиостиль Межирова вполне соотносится с характеристикой поэта как "классического", то звуковая организация его стихов несколько "сдвигает" эту характеристику.

"Те стили, которые воспринимаются как классические, характеризует не классическое распределение разнотипных сочетаний, а незначительная доля паронимии, которая тем не менее используется относительно последовательно" [Кожевникова 1990, 175]. В этот ряд исследователь включает и Межирова.

Между тем звуковая организация его стихов, в том числе паронимическая аттракция, играет важную роль при определении того "музыкального метода", который использует поэт и который дает нам возможность услышать его "незаемный звук". Поэтому утверждение о "незначительной доле паронимии" у Межирова представляется спорным. Возможно, рассматриваемый параметр — высокая / незначительная концентрация паронимических сочетаний в том или ином идиостиле не всегда выступает как определяющий при характеристике классического / неклассического стиля.

В ранних стихах Межирова мы находим немало примеров аллитераций, традиционных приемов звукоподражания, а также повторов начальных звуков слов на стыке, когда "стиховой ряд выделяет, интенсивирует свои границы", и "всякое подчеркивание этих границ является сильным семантическим средством выделения слов" [Брик 1919, 83]: И пошел неслышно вдоль *Кремля* / *Крыльями* лениво шевеля (ДД33); Вместо вздохов и *стенаний*, / *Стиснул* зубы и молчу (380).

В зрелом творчестве Межирова глубокие звуковые повторы в позиции анжамбемана выполняют функцию не только паронимических сближений или отталкиваний, но связаны со всей образной системой, ритмикой, а также — шире — с эстетическими и философскими взглядами поэта: перенос — это своего рода "стирание граней" между всеми явлениями, это средство установления связи меж ними.

По мысли Межирова, стихи должны держаться собственной силой. Об этом и удивительно музыкальное стихотворение "Перенос", затронутое глубокими повторами, стихотворение с типично межировской ритмикой, интонацией:

Останется лишь то, в чем нет анжамбеманов.
Нет, потому что их быть вовсе не должно.
А то, в чем есть они, все то исчезнет, канув
В небытие, на дно, с поэтом заодно.

Иного не дано. Но правило не может
Без исключенья быть ни в чем и никогда,—
И только потому "любовь еще быть может..."
Звучало и звучать осталось навсегда.

См. примеры звуковых повторов у Межирова в позиции анжамбемана, где появляется характерный музыкальный рисунок: Ах, если б этот лайнер вниз, / *Пылающий*, / В *палящем* зное (Юн.91); И станет бытие твое *благословенно*, / *Благим* подкреплено порывом и стыдом (295); Но замысел *надменный* / *Недоосуществлен* (300); Того, что написал,— не *переделаю* / В *пределах* треугольного письма (400) и др.

С приведенными примерами соотносятся и случаи подхватов в пределах строки, где слова друг от друга отделены паузами: Почти *сума. С ума* / Сводящая недоля (81); Год русской

смуты. Муторный и тяжкий (Ог.90); А в остальном! Что ж в *остальном*? *Стальное* /Косит в иллюминаторе крыло (93).

Довольно часто в поэзии Межирова встречаются однородные члены в сочетании с паронимией (паронимическая "синонимия"): Хорошо, что этот старый / И *усталый, талый* лед (314); *Споры, свары, пересуды* (265); Твой *блаженный женский* бред / Я любил (дн.92). См. примеры сближения паронимов, благодаря чему возникают эффекты их противопоставленности: *блат — балет* (260), *новатор — нувориш* (383), Главный *Буратино — еретик* (383); ...я / Постоянный *представитель* Малых сих, не *Промыслитель* (ТЧ).

Еще более сложную функцию обнаруживают звуковые повторы, вступая в ассоциативную связь с семантикой тех слов, которые их содержат. Показательно, что тема музыки, особенно важная для Межирова, имеет свое звуковое оформление (см., например, стихотворения "Соната", "Музыка", "Любимая песня" и др.).

Имя собственное нередко включается у Межирова в паронимические сочетания: "*Ладожский лед*", А для все *Москвы-молвы* (168); А там фонтан *сухой* и рядом *Сохо* (236); Он мне кивает, как будто бы *Ведам внимая* (150) и др. Паронимы встречаются и в рифме: *съест — съезд* (129), *сих — стих* (ТЧ), в сравнениях, метафорах: ...*Будда*, улыбающийся *будто* / Понял тайну мысли той (135); Вашей *зависти* жала / *Изъязвили* его (59), Паронимией затронуты и иностранные слова: В *ссоре — sorry* (83), *пересол — very sorry* (147).

Функции повтора в однокорневых словах также многообразны. В поисках средств контекстной выразительности поэт подчеркивает деривационные связи (Переулок мой *Лебяжий*, / *Лебедь* юности моей (543), противопоставляет слова одного корня (Жизнь, открой мне *тайны* своих ремесел. / Быть причастным *таинству* я не хочу (226). Лексический повтор используется поэтом главным образом для акцентировки семантического сдвига в слове (Я *прошел* по той войне, / И она *прошла* по мне (561) и для подчеркивания разных значений слова (*Людям* быть не мешало б *людьми* (306).

Одним из распространенных видов лексического повтора, несущего смысловую и экспрессивную нагрузку у Межирова, является повтор слова в позиции анажамбемана: Поскольку виновен *заране*, / *Заранее* был виноват (279); Преодолев материю, *напело*, / *Напело* эту музыку и цвет (223); Вознесена *гордыней*, / *Гордыней-суетой* (330).

Если в раннем творчестве Межирова многократные повторы одного слова носили традиционный характер (Мне снится *дорога, дорога, дорога* (ДД93), то в дальнейшем они выполняют особую смысловую и эмоциональную функцию, как остинато в музыкальном произведении: *Должен, должен, должен.* / До чего я дожил. / *Должен* другу и врагу (78); Никого за это не ругая, / Лишь себя *виню, виню, виню* (146). Заметим, что

повтор ключевого слова вина и однокорневых с ним — наиболее частый в текстах Межирова (Я *виновен* в том, что я *невинен*, / Только в этом вся моя *вина* (Ог.90).

Заслуживает внимания и лексический повтор, передающий внутренний диалог поэта, повтор, намеренно создающий неопределенность: Первые четверостишья / *Про войну... не про войну* (ТЧ); Больше трех военных лет, / В *Лету* канувших, *не в Лету*, / *Было... не было* (ТЧ); В мире страшном, который находится перед концом, / Приближающимся *незаметно... заметно* (Ог.90).

Следует обратить внимание также на повторы некоторых междометий, особенно междометия *ах*, повтор которого задает определенную музыкальную интонацию. А точность интонационного строя, как известно, сродни этической точности. *Ах* — это и восклицание потрясенной души, щемящая нота раскаяния, это и меланхолическая рефлексия. См. например: *Ах*, люди-звери, вместе с вами я... / *Ах*, не сужу (35); *Ах*, этот бледный комсомольский вождь, / По-прежнему кусающий, как вошь, / *Ах*, этот я — беглец, подлец, иуда... *Ах*, не увел в пустыню Моисей / От рубежа всемирной Палестины ("Набросок"). Ср. стихотворение "Ах, этот старый анекдот", где каждая строфа начинается с междометия *ах*: *Ах*, этот старый анекдот... *Ах*, если б этот лайнер вниз... *Ах*, как сочится кровь из ран (Юн.91).

Трагическая нома прощания с жизнью, библейские интонации, подчеркнутые звуковыми и лексическими повторами, звучат в удивительно глубоком стихотворении, к которому приложим критерий классической гармонии:

Безостановочных дней и годов
Безостановочный пейс иноходца,—
А по счетам расплатиться готов,—
А после этого время прервется.

Страшного мне не избегнуть Суда,—
И прегрешений моих вереница
Вытянется беспредельно, когда
Время прервется, пространство продлится...

Повторы звуков, слов, строк в поэзии Межирова следует рассматривать не только как стилистический и композиционный прием, но и как образное представление картины миры, конструируемой поэтом: все повторяется, все взаимосвязано, в том числе и контрастные понятия, явления. Эту мысль в некоторых стихотворениях, например, "Дневальном", подчеркивает и "растворенный" ритм, к которому поздний Межиров часто обращается — замедляющий, растягивающий повествование, с повтором слов, подхватом строки, с соположением: *и страх и тревога и туманы несветлой печали...* Чтоб расправа была коллективной, ты единомыслия просишь / У соседей слева и

справа (быть может, поможет сосед). / А на самом-то деле ты в жертву начхима приносишь / *Самой страшной* догадке своей, от которой спасения нет. // *Самой страшной догадке* о том, что ты не своим занимаешься делом (41).

Это поэтическое многословие, "сверхразвернутость", создающие межировский мелодический и ритмический рисунок текста, сочетается с синтаксической компрессией, усложнение фразы — с именным стилем. См. например, усложненное предложение книжного характера: ...Перед тем, как испытать беду, / Ничего не видя и не помня, / Было суждено мне / Побывать в другом, и все ж аду, / Где возникла только тень из тени / Зимней — и провал, и помраченье, / Тень из тени зимней — и провал, / И, об этом зная, ликовал / Голос из ликующего хора, / А "в толпе все кто-нибудь поет", / Этот голос я услышал скоро, / Бьющий по лежачему, не влет, / Все больней, искусней, лицемерней, / По закону закулисной черни,— / Но поющий заступил за чернь,— / Так зачем же добивал, зачем, / Если б знал, за смертью за его / Нету умысла ни моего, / Ничьего. И Промысел не Божий (Дн.92). Ср. короткое стихотворение, где Межиров обращается к именному стилю: Весь вечер из окна — до, ре, / Ми, фа, соль, ля, си, до — и туго / На синтетическом шнуре / Полуоткрытая фрамуга. // Весь вечер из окошка — до, / Ре, ми, фа, соль, ля, си,— и снова / Тысячекратно — от и до — / Вся гамма бытия земного (139).

Компрессия в текстах Межирова проявилась еще в раннем творчестве. Так, "Баллада о цирке" "похожа на поэму с потерянными глазами" [Евтушенко 1973, 295], "сюжет, который мог бы послужить материалом для драмы, из драматической формы переводится в повествовательную... Все здесь напоминает драматическую структуру, а повествовательные эпизоды и лирический монолог становятся похожими на сцены из пьесы" [Пьяных 1985, 83]. Такую же "свернутую картину", сюжет, полный драматизма и заслуживающий романа, мы видим в стихотворении "Предвоенная баллада", "Alter ego", "Воспоминание о Флоренции", "Начхим", "Бормотуха" и др.

Одна из особенностей межировского стиля, объясняющая сжатость, насыщенность сюжета, недетализованность отдельных линий — иносказание и подтекст, который рассчитан на "читателя по призванию" [Межиров 1990]: Все сказанное мной гроша не стоит,— / В цене лишь то, о чем я умолчал (354).

Подтекст и аллюзии являются важными элементами построения текста, углубляющими его смысловую перспективу, в таких, например, стихотворениях Межирова, как "Воспоминание о Флоренции", "И с фронта, и с тыла", а также в тех текстах, где звучит тема Римской империи. Во многих случаях подтекст у Межирова подчеркивается недосказанностью, обозначенной многоточием ("Частый зуммер", "После осени", "Починка" и др.).

Способы введения адресата в структуру высказывания поэта отличаются многообразием и спецификой. Так, в стихотворении "Без кандидатского стажа" Межиров обращается к нескольким адресатам, в том числе и к "милосердным читателям нового дня", способным в будущем беспристрастно, не включая эмоции сегодняшнего времени, оценить известное его стихотворение "Коммунисты, вперед!", написанное в 1945 году. Ср. стихотворение "Через тридцать лет", где автор и читатель также эксплицитно выражены.

В сложной системе различных адресатов поэта привлекает один, очень четко просматривающийся внешний адресат — читатель, хорошо знакомый с поэзией Межирова, "свой" читатель, ответное понимание которого поэт ищет и к которому обращается. С этим связано включение в текст автореминисценций (Я когда-то писал: "...никогда никуда не отбуду..."), обращение к уже известному для читателя лирическому герою ("Через тридцать лет", "Аттракцион", "Апология цирка" и др.), мотивов или отдельных выражений из более ранних стихов поэта.

Характер адресата в поэзии Межирова свидетельствует о повышенной диалогичности его текстов — об этом говорят и обращения, вопросы, императивы, оценочные высказывания. Внутренняя диалогичность выражается в парцелляции (Живем, пока живем. А там, глядишь, стареем. / Но продолжаем жить. И все чего-то ждем (25), самоперебивах — обычно это конструкции с союзами *но, а*: Беда. Но дело даже не в беде (341); Но не об этом я (ЛГ.91); Но дело не в этом, а в том (ЛГ.91); Впрочем, дело не в этом, а в том ("Игра").

Диалогичность поэзии Межирова проявляется и в использовании такого приема, как коммуникативный перенос, переключение лиц. Благодаря этому приему в тексте могут раскрываться различные "лики" автора: стремление его к самообъективации или, напротив, к сокращению расстояния, разделяющего автора и адресата, автора и его персонаж.

Наиболее часто у Межирова наблюдается коммуникативный перенос "3л.— 1 л.": для поэта значима тема двойника, "я" и "не-я", объединяющиеся в две нетождественные сущности (см. "Балладу о цирке", "Alter ego").

Заметим, что манеру Межирова говорить о себе в третьем лице можно рассматривать как определенный риторический прием. Многие стихотворения Межирова начинаются с местоимения "он", за которым скрывается автор. Например: *Он* завтракает в пять стаканом чая (132); *Он* сочинял и зло и беззаботно (91) и др. Обращение к 3-му лицу подчеркивает стремление поэта к самоотчуждению. "Он" — это "я", от которого держатся в отдалении. Этот мотив отчуждения (и самоотчуждения) мы слышим и в стихотворении "Он счастлив был в кругу семьи", где использован и прием "монтажа", передающий не только динамику внутренней речи, но и поток

сознания: Он счастлив был в кругу семьи / Часов примерно до семи. / Ну а с восьми часов примерно / (Спаси, помилуй и прости!) / Избранник муз и травести / Уже не мог себя вести / Благопристойно и примерно. // (Прости, помилуй и спаси!).

Коммуникативный перенос "2 л.— 1 л." также значим у Межирова: варьирование "ты" обобщенного и "я" личного используется для передачи диалога с alter ego и адресатом одновременно, например: *Ты* — из толпы. И спросится с *тебя*... // Я из толпы — и *мне* знакомы лица, / Сулящие и свару и возню (33).

Особенность межировского синтаксиса, не выходящего за рамки литературного языка,— в богатстве интонационного рисунка, характере ритмической структуры, основанной на глубоком освоении и преображении ритмических традиций русской поэзии.

Сдержанно и неброско звучащие межировские тропы и фигуры внешне как будто работают на идею "инерции стиля", однако и здесь поэт руководствуется чувством соразмерности и сообразности.

Продолжая известную традицию, Межиров пытается совместить те противоположные понятия, из которых, по его мнению, складывается "земная гармония мира". Среди межировских оксюморонов наиболее часты примеры атрибутивных сочетаний: *путь кратки́й и длинный* (157), *жизни грешной и святой* (400), *нету ничего безгрешней этих низменных страстей* (149) и др. См. также сочетание прилагательного с существительным: *древняя новизна* (475), *безвестная слава* (135), *сырой огонь* (149), *лютый зной июля* (386), *немая музыка* (191), *стужа летняя* (Дн.92).

Традиционны оксюмороны, основанные на сближении понятий *друг — враг: Любимый враг! Спасибо за подмогу* (341), а также *свобода — неволя* (*рабство*): У *свободы в рабстве пребывая* (386); *Всю жизнь свободным прожил я в неволе* (52). Этот перечень можно дополнить примерами размытых сочетаний, в которых противопоставление не столь контрастно: *Благим подкреплено порывом и стыдом* (295); *раскованность — в натянутой узде* (138) и др.

Парадоксальность межировской поэзии отчасти выражается в парадоксальных высказываниях: Когда же выздоровел вдруг, То заболел весьма серьезно (163); И поэтому жизнь отдашь ты / В искупление невины (254); Как хорошо лететь в Израиль / На неисправном самолете (Юн.91).

В отношении к метафоре у Межирова своя, определенная позиция, выраженная им не раз в критических статьях, а также в ряде стихотворений: Но зато без метафоры мог обходиться (Ог.91); А метафора вечно от слова к понятью вела, / Разрушая тем самым искусство поэзии, предпочитающей слово

(Юн.91). В поэзии Межирова можно найти немало стихотворений, вообще не затронутых метафорой.

И все же метафора — не редкий троп у Межирова. Она наиболее часто встречается в ранних сборниках поэта и в тех стихотворениях 90-х г., которые отмечены публицистическим пафосом. В ранних сборниках, особенно в ДД, метафора нередко взаимодействует с олицетворением. В данном типе словопреобразования Межиров выбирает способы, характерные для его поэтики в целом — отсутствие ярких, броских преобразований слова, предпочитая им "глубинную" работу со словом. Только в ДД встречаются случаи распространения олицетворения. Олицетворяется земля, дождь, ветер, гроза, ночь. В последующих сборниках использование развернутого образа, примеры с распространенным олицетворением, тем более "пейзажным", встречаются довольно редко. Олицетворения носят контекстуальный характер и часто "приглушены" у Межирова: А время шло, / Мужая и борясь, / И на стекло / Отбрасывало грязь (192). Для художественного почерка Межирова характерно олицетворение в основном отвлеченных понятий (жизнь, совесть, душа, ложь, одиночество, опала), которые олицетворяются через метафоризацию глагола. Например: Становится невыгодной опала, / А ведь недавно выгодной была,— / Кормила, одевала, обувала, / Прислуживала нагло у стола (126).

Из всех видов метафорических конструкций наиболее широко представлена у Межирова глагольная метафора. Здесь можно обнаружить два способа метафоризации глагола: а) как результат необычного глагольного управления: Люди, люди мои! Между вами / *Пообтерся* за сорок с лихвой / Телом всем, и *душой*, и *словами* (306); И над столом *клубится воздух синий* / *Благорасположеньем, благостыней*, / Пожалованными на сквозняке (124); б) путем замены объекта конкретного действия: Ты *кормилась бедой и обидой* (523); Но вы напрасно у меня / *Конфисковали слово* (Ог.91).

Наряду с собственно метафорическим преобразованием слова у Межирова обычны и полуметафорические сдвиги в словах; иногда это — примеры с минимальным семантическим сдвигом. Семантический сдвиг в сторону метафоры вызван, как правило, расширением круга сочетаемости слова, например: Не обладаю правом *впасть в обиду* (259); *От смерти не был я заговорен* (558). Эти полуотмеченные сочетания выполняют существенную роль в общей системе образных средств, обогащая текст дополнительными оттенками смысла.

Что касается генитивных метафор, то в целом идиостиль Межирова "характеризуется относительно незначительным интересом к тем возможностям, которые предоставляют поэту это выразительное средство" [Григорьев 1979, 248].

Лишь некоторые генитивные метафоры у Межирова основаны на конкретно-наглядных представлениях: *волны колеи* (ДД77), *сала обмылок* (555), *луны бутылочное дно* (ПС 55),

траншея Арбата и незастекленных книг (132), *листвы бездымный порох* (562).

Ряд генитивных метафор передают стремление поэта представить отвлеченное через конкретное: *воз воспоминанья* (560), *осколок счастья* (523), *колеса жизни* (524), *колеса разлада* (76), *обломки войны* ("Желание") и т.п.

Генитивные сочетания с опорным признаковым словом встречаются у Межирова довольно редко: *холод артистизма* (38), *ад тоски* (143), *нищенство духа* (339), *гул мирового бытия* (110).

В основе генитивных метафор у позднего Межирова лежат сложные ассоциации разного характера: *диктатура железного ханжества* (Юн.91), *свет последней стадии склероза* (302), *исчадье розни и возни* (34), *исчадье разума и духа* (106), *прообраз мирового анекдота* (118), *затмение души* (Ог.91) и др.

Эволюция межировского идиостиля проявляется и в использовании сравнений. Если в ранних сборниках поэта мы отмечаем активность сравнений, то в последующих книгах эта активность заметно падает. И хотя способы введения сравнений в текст не меняются (сравнения с *как, словно, будто* , творительный сравнения, конструкции со словами *схожий, похож*), возрастает количество развернутых сравнений. Меняется и их характер.

Среди сравнений Межирова можно выделить сравнения, созданные преимущественно на основе наглядно-зрительного сходства, например: Дырявое, как решето, / Заштопанное шапито (184); И челку, схожую с мочалкой (185), а также сравнения, характеризующиеся разного рода смысловыми ассоциациями, полный объем которых, по-видимому, будет разным для разных групп читателей. Среди этой группы выделяются ассоциативно-сложные сравнения, дающие целый пучок ассоциаций. Как правило, такие сравнения предполагают обращение читателя к экстралингвистическим фактам, что и создает многоплановый образ. При этом в качестве образа сравнения часто выбирается имя собственное: Тайга, глухая, как *Бетховен* (296). В творчестве позднего Межирова значительно возрастает количество сравнений, где в образе сравнения выступает имя собственное: *Моисей, Иисус, Иуда, Захарий, Сократ, Пикассо, Аксаков, Хомяков, Высоцкий* и др. Например: *Как Моисей*, сомненьями до края / Я полн (ЛГ.91); Все знает [женщина] ... / Не разумом и духом, *как Сократ*, / А глубже и природней во сто крат (26).

Встречаются у Межирова и сравнения, характеризующие "сложные" стили ПЯ [см. Некрасова 1977, 269] — это образно-эллиптические сравнения, основанные на сопоставлении целых картин: И возникнул, вроде скрипок, / Неземной какой-то звук (382); Но таяло и таяло, / Как будто бы Италия (261); Он [нищий] мне кивает, как будто бы Ведам внимая (150).

У позднего Межирова конкретное, "вещное" почти уходит из сравнений. В большинстве случаев в образе сравнения выступают неконкретные существительные, а также метафорические сочетания и распространенные обороты: *амортизатор возвращений* (15), *свет высоких истин* (364), *сифилис мозга* (ЛГ.91), *партия трубы в поэме Скрябина* (348), *высокое веянье Духа* (ЛГ.90) и др.

Некоторые слова, в основном ключевые у Межирова, выступают неоднократно и в образе, и в предмете сравнения: *война, сон, свет, дым, природа.* Например: В *сон*, как в воду, уйти с головой (221); Только на сцене, тяжелой, как *сон* (51); *Свет* бесстрастный, как музыка Листа (247); Есть радость настоящая, как *свет* (270).

Тема игры, цирка, занимающая особое место в картине мира поэта, отражается и в сравнениях: Игра — исчадье разума и духа, / Особый род особого недуга (106); Потому что великий игрок / Это вовсе не тот, кто умеет шары заколачивать в лузы, / А мудрец и провидец, почти что пророк (105); Этим словом ["ап!"] цирк помянем, / Представляющийся мне / Постоянным состояньем / Всех живущих на земле (135) и др.

Если у раннего Межирова встречаются еще формульные или подуформульные сравнения (Осколки врезаются, как шипы (ДД37); Асфальт... потек бы, как вода (275), то в зрелом творчестве отсутствуют традиционные сравнения. Даже такое, например, общеязыковое сравнение — *один как перст* — не только теряет в "высоком" контексте Межирова свою формульность, но и наполняется библейскими ассоциациями: *Один как перст*, / Но для меня отверст / Мир / Накануне / Страшного Суда (337).

В ряду сравнительных конструкций с творительным падежом выделяется творительный превращения. Примеры эти мы рассматриваем как метаморфозу, учитывая, что принцип перевоплощения очень важен для Межирова, как и постоянное в мире преображение явлений — Просто этим стало то (133). Отсюда частые конструкции со словами *превратил, перевоплотился, стал, сделался, оказался* и др. Например: И вот опять / Ты вроде стал без умысла Мазепой (162); Из праха сотворенный — прахом стал (396); В лебедином луче погибая, / Ты воскреснешь Плисецкой уже (260); И поводырь по инобытию, / У входа в рай, как бы сменив обличье, / Уступит роль высокую свою / И перевоплотится в Беатриче (19).

С особенностью межировского миропонимания связаны многие его символы, тесно объединенные друг с другом нитями ассоциаций. Поэтика Межирова характеризуется не только постоянством определенных тем, которые получают все новые и новые акценты, но и привязанностью к одним и тем же словам, обнаруживающим в текстах поэта множество семантических нюансов [Шульская 1979, 258—273].

Многие слова-символы неоднозначны у Межирова: одно и то же слово-символ может употребляться в разных контекстах со знаком "плюс" или "минус", как, например, слово *снег*, являющееся центром сложного образного комплекса (см. выше).

Тему контакта человека и внешнего мира выражает ключевое у поэта слово *стекло*. Слово это, вынесенное в заглавие стихотворения и сборника ("Ветровое стекло") также может рассматриваться как индивидуальный символ. Стекло — это призма, сквозь которую лирический герой Межирова воспринимает жизнь. Характерно в этом отношении стихотворение "От зноя и от пыли...", рисующее символическую картину эволюции лирического героя, изменение его восприятия жизни: От зноя и от пыли, / От ветра и воды, / Терраску застеклили / На разные лады. / Цвела моя терраска! / Для каждого стекла / Особенная краска / Подобрана была! Эти начальные строки, где все слова (кроме глагола *цвела*) употреблены в своих основных значениях, подготавливают читателя к восприятию слова *стекло* в его фразеологически связанном значении: С терраски застекленной, / Из пестрого окна / Мне жизнь видна зеленой / И розовой видна (ср. *смотреть сквозь розовые стекла*). И далее слово *стекло* развивает индивидуальное поэтическое значение: Стекляшками на части / Разъято бытие... // Но жизнь превыше быта, / Добро сильней, чем зло. / И вдребезги разбито / Обманное *стекло*. Нейтральное *стекло*, получая недвусмысленную оценку (обманное), становится здесь фактором, препятствующим неискаженному мировосприятию, символом искажения действительности.

Время и жизнь меняют призму, сквозь которую лирический герой Межирова воспринимает мир. Обманному стеклу противопоставляется прямое: Зеркала выпрямляем кривые, / Ставим в рамы *прямое стекло* (309). В стихотворении "Ветровое стекло" мы находим контекст, говорящий о иных — несубъективных — причинах искажения мировосприятия: А время шло, / Мужая и борясь, / И на *стекло* / Отбрасывало грязь.

Между обманным, или грязным, и прямым есть множество переходных случаев; все они говорят о невозможности непосредственного восприятия всего многообразия действительности: Сквозь грань *стекла*, через прозрачный сок / Я вижу опаленную страну (508); А он не спит ночами, / Уставясь тяжело, / Печальными очами / В морозное *стекло* ("Отец").

Уходя от традиционной символики, Межиров строит свою поэтику не на броском метафорическом слове, а на тонких сдвигах в его значении, поэтому при анализе символов Межирова (таких, как *окно, дождь, дым, сон, свет, круг, туман, зима*) следует учитывать те "невидимые нити", которые "могут протягиваться между словами там, где при грубом учете их значений не может быть никакой связи... От таких слов тянутся нежные, но цепкие щупальцы, схватывающиеся с таковыми же других слов..." [Флоренский 1973, 369].

Сдержанность Межирова в отношении к метафоре и сравнению как бы компенсируется употреблением многочисленных эпитетов. Именно благодаря этому доминантному приему устанавливаются разнообразные и "далековатые" связи между предметами и явлениями в поэтическом мире Межирова.

Почти все ключевые слова определяются у поэта длинным рядом эпитетов, например, слово *дым: вчерашний, тяжелый, переходной, выхлопной, едкий, густой, горький, горчайший, промозглый, лондонский, сизый, вечерний, кизяковый, мглистый, табачный, осенний, голубой, метельный.*

Наиболее частыми у Межирова являются следующие эпитеты, большинство из которых находится в антонимических отношениях: *старый/молодой; черный/белый; блаженный/жестокий, лютый; чужой/милый, милосердный; прямой/кривой*, а также эпитеты: *зимний, сырой, ржавый, прекрасный, мировой, земной, холодный.*

В эпитетных конструкциях у поэта мы встречаем паронимические эпитетные связи и сочетания антонимических понятий (*души веселой и больной*), выявляющих двойственность предмета описания. Эпитеты нередки у Межирова в метафорах, сравнениях, метаморфозах.

Интересен выбор поэтом эпитетов, содержащих временную характеристику и отражающих какое-то пограничное (чаще всего предшествующее чему-то) состояние: *предмартовский день мороза* (159), *передвоенный год* (290), *предзимние ветры* (166), *предвоенное перепутье* (185), *предутренний сон* (231); *предвоенное сукно* (346), *передвечный полет* (ЛГ.90), *предвоенной незапамятной зимой* (ТЧ), *ранне-зимний мрак* (32).

Межиров небезразличен и к традиционно-поэтическим эпитетам, особенно в зрелом и позднем периоде: *прелестный, прекрасный, божественный, райский, милый, нежный, печальный.*

Метафорические эпитеты подчеркивают внимание Межирова к тем предметам и явлениям, которые находятся в его поэтическом мире в позитивном/непозитивном ряду: *столовая эпоха* (31), *больное бытие* (73), *просроченный день* (93), *лебединый луч* (260), *позолоченная тщета* (100), *сюрреалистический синклит* (174), *священная стыдоба* (295), *смуглая гуашь* (122), *фиалковый дождик* (153), *горностаевый снежок* (ТЧ), *снежнокрылая рать* (Ог.91) и др.

Эпитет *иронический*, употребленный в тексте с определенной долей свойственной поэту самобезжалостности (Ах, как мне сегодня надо, / Кроме прочего всего, / *Иронического взгляда* / На себя на самого), как бы высвечивает еще одну грань межировского идиостиля. Даже в эпитетных конструкциях мы замечаем иронический взгляд поэта, брошенный на "мир вовне": *кейфующая неомолодежь* (130), *модернистское умиленье* (35), два *разэкзотических кольца* (16), *французистые шляпы и береты* (271) и др.

О межировской иронии немало говорилось в критике. "Ирония разнообразной дозировки и окраски" [Михайлов 1968] является существенным компонентом стиля поэта. Иронию Межирова называют "трагической", "саркастической и драматической" [Пьяных 1985, 188], "болезненной", "смешанной с болью романтической" [Иванов 1987, 199].

Иронией, самоиронией и патетическим сарказмом проникнуты многие стихотворения Межирова ("Роден", "Мастер", "Alter ego", "Бормотуха", "Еще об игре", "Прощание с Юшиным", "Что у тебя имелось, не имелось" и др.).

Иронией, сарказмом, а иногда и парадоксальностью отмечены и афоризмы поэта: До тридцати — поэтом быть почетно / И срам кромешный — после тридцати (294); Стал бы он самим Пигмалионом — / На колени не перед кем стать (384); И нету благодатней благодати, / Чем разочароваться навсегда (106); О, какими были б мы счастливыми, / Если б нас убили на войне (30); Чужая старость раздражает малость, / Своя к себе же вызывает жалость (93) и др.

Имя Межирова часто связывают с той "средней линией", которая воплощена в поэзии Блока. Однако пропустив через себя опыт Блока, Межиров в зрелый период поднялся над этой "средней линией", поверяя современностью опыт Пушкина, Боратынского, Ахматовой. Постоянно стремясь к пушкинской гармонии мира, принимая в дар "совмещенный взгляд" на мир Ахматовой, Межиров вместе с тем не может обойти современные режущие контрасты, спотыкается о прозу жизни, но философски возвышается над ней, поднимаясь до "реалистического пафоса", который он уже не старается приглушить, как это явно прослеживалось в раннем его творчестве. Отсюда концентрация в поздних стихах поэта высокой лексики, славянизмов, библеизмов, вызванных и обостренно-полемическим звучанием его стихов.

Чувство соразмерности и сообразности — еще одна черта межировской поэтики. Слова Пушкина — "Никто более Боратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах" — как нельзя лучше определяют идиостиль Межирова в точки зрения выдержанной стилистической тональности, отсутствия как рискованных стилистических экспериментов, так и экспериментов в области словотворчества, словопреобразования, "поэтических вольностей". Поэзию этого Мастера отличает высокая культура отношения к стиховому слову.

Относя идиостиль Межирова к классическому стилю ПЯ, некоторые исследователи называют поэта "умеренным", "спокойным" в отношении к использованию ряда приемов и выразительных средств, таких, как паронимия, метафора, сравнение, окказионализмы, варваризмы. Однако умеренность Межирова вовсе не означает, что поэт употребляет "всего понемногу". Напротив, именно использование таких доминантных у поэта приемов, как звуковой повтор, паронимия, оксюморон, мета-

морфоза, опровергает характеристику Межирова как "спокойного" поэта.

Паронимия и несущий глубокую смысловую нагрузку повтор на всех уровнях стиха (повтор слова, словосочетания, строки), повтор, словно виртуозно подхваченная разными голосами и музыкальными инструментами мелодия, служит способом не только установления связей между контрастными понятиями, но и способом передачи мироощущения поэта, его музыки души.

Антикомпрессия, проявляющаяся в многочисленных повторах, соотносится в идиостиле Межирова с примерами компрессии, представленной в жанре баллад и поэм с их "свертыванием" композиции романа или повести, что выражается и в характере лирического героя Межирова, в цепочке "лирический герой — автор". Принцип перевоплощения, двойничества, проявляющийся в различного рода коммуникативных переносах, метаморфозах, следует также отнести к доминантному.

Оставаясь "соразмерным" в употреблении метафор и сравнений, за редким исключением точно взвешенных и выверенных гармонией традиций и новаторства, Межиров "выплескивает" себя в многочисленных эпитетах. Поздний Межиров ищет свободу и в "растворенном" ритме, позволяющем поэту быть раскованнее в обращении к современным и философским проблемам. Ритмическая структура многих его стихотворений основана на глубоком освоении и преображении ритмических традиций русской поэзии.

У каждого большого поэта есть свой нерукотворный памятник, воздвигнутый или в отдельном стихотворении, или же скромно вырисовывающийся в нескольких строках. И если такой поэт, как Межиров, творческой манере которого присущи ирония, усмешка, самобезжалостность, говорит о себе: И прописан в русском слове / За особенность свою, / За терпенья кругового / Мандельштамову смолу, / Привкус дыма и несчастья — / Деготь совестный труда,— / Навсегда — не навсегда (ТЧ) — можно с уверенностью сказать, что к этому голосу будут прислушиваться всегда, пока существует русское Слово.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С.С. Пастернак и Мандельштам: Опыт сопоставления // Изв. Акад. наук. Серия литературы и языка. М., 1990, т. 49, № 3.

Алексеев М. Путь к зрелости. Лит. газета, 1957, 12 февр.

Анненский Л. Неисчерпаемость поэзии // Москва, 1963, № 12.

Афанасьев В. Чтоб не смутить риторикой потомка // Лит. Россия, 1968, № 29.

Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин Н.Н. Литературно-критические статьи. М., 1986.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986а.

Бобрович Б. Душа современника // Лит. Россия, 1963, 31 мая.

Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919.

Винокурова И. Со всеми вместе // Новый мир, 1987, № 9.

Глушкова Т. Мастер // Лит. обозрение, 1976, № 1.

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

Григорьев В.П. Велимир Хлебников // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990.

Григорьев В.П. Вступительная статья // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1994.

Гусев В. Герой и стиль. М., 1983.

Евтушенко Е. Одной-единой страсти ради (о поздней лирике Александра Межирова) // Литература и современность. Сб. 12, М., 1973.

Захарченко Н., Чернис Д. Романтизм "без берегов" // Вопр. литер., 1986, № 9.

Иванов В.В. Ритмическое строение "Баллады о цирке" Межирова // Poetics. Poetyka. Поэтика II. The Hague-Paris. PWN-Polish Scientific Publishers, Warszawa, 1966.

Иванов Ю. Наследие Блока и современная советская поэзия // Александр Блок: Исследования и материалы. Л., 1987.

Иванова Н.Н. Прозаизация стихотворной речи (к проблеме лингвостилистической типологии лирических текстов) // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.

Истогина А. Преодоление. Вступ. статья // Александр Межиров. Избранное. М., 1989.

Ковальджи К. Новая книга Александра Межирова // Дружба народов. М., 1968, № 11.

Кожевникова Н.А. Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русской поэзии XX века. М., 1990.

Кожинов В. Всего опасней полузнанья // Моск. комсомолец, 1966, 15 июня.

Лавлинский Л. Ритмы жизнеутверждения (заметки о поэтах "среднего" поколения) // Знамя, 1966, № 6.

Межиров А. Лицо человеческое // Знамя, 1961, № 5.

Межиров А. Слово как смысл // Литература и жизнь, 1962, 10 июня.

Межиров А. Традиция и новизна. // Лит. газета, 1966, 8 марта.

Межиров А. "Закон-тайга" и законы искусства // Лит. Россия, 1966а, 28 янв.

Межиров А. "Непоправимый день..." // Лит. газета, 1990, 24 окт.

Михайлов А. Поиски продолжаются // Лит. газета, 1968, 26 июня.

Некрасова Е.А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. М., 1977.

Пьяных М. Поэзия Александра Межирова. Л., 1985.

Рассадин С. Бору мое // Лит. газета, 1975, 27 авг.

Флоренский П.А. Строение слова // Контекст, 1972, М., 1973.

Шульская О.В. О символе в поэзии А.Межирова и Е.Винокурова // Лингвистика и поэтика. М., 1979.

Эпштейн М. Поколение, нашедшее себя (о молодой поэзии начала 80-х годов) // Вопр. литер., 1986, № 5.

О.И.Северская. МЕТАРЕАЛИЗМ. ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ: СОЦИОЛЕКТ — ИДИОЛЕКТ/ИДИОСТИЛЬ

Назвав XX век "веком размышлений о том, что такое литература", Р.Барт отметил и характернейшую особенность современного литературного процесса: поиски ответа на этот вопрос "ведутся не извне, а внутри самой литературы, точнее, на самой ее грани, в той зоне, где она словно стремится к нулю, разрушаясь как язык-объект и сохраняясь лишь в качестве метаязыка, где сами поиски метаязыка в последний момент становятся новым языком-объектом" (Барт 1989, 132). Верность этого наблюдения "магистра постструктурализма" как будто подтверждается всплеском поэтической (само)рефлексии в 80-е—90-е годы: достаточно упомянуть поэтов американской "школы языка" Лин Хеджинян, Майкла Дэвидсона, Баррета Уоттена, близких их по духу мэтров французской "буквальной поэзии" Анри Делюи, Эммануэля Оккара, Доминика Фуркада, Анн-Мари Альбиак, Клода Руайе-Журну, наконец, русский "метареализм", представленный именами Ивана Жданова, Алексея Парщикова, Ильи Кутика, Сергея Соловьева, Аркадия Драгомощенко, Владимира Аристова*. Более того, С.Соловьев прямо говорит о том, что путь к созданию "металитературы", а значит — к овладению приемами повествования с одновременным описанием языка описания, "это пока единственный путь, предлагающий движение, без которого литература будет вынуждена плыть по течению языка, окостеневая в идеологии", хотя и не скрывает своего удивления тому, что "провозглашенный литературой и тщательно разработанный теорией путь этот не подтверждается (в России) или почти не подтверждается (в зарубежье) практикой" (Соловьев 1993, 262). Возможно, практика, если судить по "гамбургскому счету", и в самом деле не

* Говоря о метареализме, в другом определении — метаметафоризме, мы сознательно выносим за скобки упоминавшиеся М.Эпштейном имена Ольги Седаковой, Елены Шварц, Виктора Кривулина и Александра Еременко, так как именно к очерченному кругу поэтов, демонстрирующих определенную общность философии языка и поэтических принципов, может быть применено понятие "школы".

всегда следует предугаданной Р.Бартом программе, и вместе с тем именно избранный современной литературой трудный путь постижения своей собственной сущности, как нам представляется, определяет и особенности языка, и "лицо" метареализма как поэтической школы — "лицо", которое есть, выражаясь словами Р.Барта, не что иное, как "маска, указывающая на себя пальцем" (Барт 1989, 132).

Собственно говоря, уже само возникновение этой школы, или стилевого течения поэзии, косвенным образом подтверждает справедливость этого предположения. Сформировавшись вначале как круг дружеского общения, метаметафоризм, заражая собственной рефлексией критику*, постепенно превратился в "метафизический реализм" и очень скоро стал осознавать себя, по выражению В.Аристова, как "объединение, которое формируется не столько рядом людей, сколько рядом идей" — не политических, маркированных идеологией**, а поэтических, ангажированность, захваченность которых и есть признак "школы",— чтобы потом прийти к выводу: "Сегодня есть опыт явного или неявного осознания "поэтической идеи", которая при погружении в нее словно бы раздвигалась, распадаясь на тысячи трепещущих плавников и бликов, и не только обтекала, но по-новому собирала и создавала наше заворожённое и завороженное лицо, и об этом не сказать нельзя" (В.Аристов, "Метчики мы, да и только...)***.

"...Эхо Целого — Голос",— эта мысль принадлежит И.Кутику. Ее актуальность подтверждает наблюдение М.Эпштейна: "индивидуальный стиль актуализируется в современной поэзии не принадлежностью к той или иной группе или направлению, а включенностью в само поле их противостояния, через которое развертывается диалектика художественного образа" (Эпштейн 1988, 175). Промежуточной зоной, попадая в которую, индивидуальность получает возможность "отстаивать право на свое существование", по мнению М.Эпштейна, является поэтическая школа: "Это коллективная индивидуальность (выделено мною.— О.С.), то есть индивидуальность по отношению к

---

* До нынешнего дня не окончен спор об авторстве в области терминологии: термин "метаметафора" был введен в обиход поэтом Константином Кедровым, после чего получил новое наполнение в работах Михаила Эпштейна, одного из первых теоретиков метаметафоризма, названного им впоследствии метареализмом. Стоит упомянуть и прозвучавший со страниц журнала "Юность" упрек в отставании от поэтической мысли, брошенный критике поэтом Александром Еременко.

** Ср. высказывание А.Парщикова: "У нас привыкли видеть в литературе сквозную идею, как бы для всех одинаково важную и значимую,— мол, если мы ее не поймем, то все погибнем" (Альманах Поэзия—50, 64).

*** Здесь и далее ссылки на рукописи "программных эссе и интервью, вошедших в книгу "Отрицание замкнутости" (в печати; сост. О.И.Северская и А.А.Шунейко).

общенациональной литературе в целом и коллектив по отношению к входящим в него творческим личностям" (Альманах Поэзия-50, 68). В лингвистическом плане поэтическая школа, как мы знаем из работ В.В.Виноградова, представляет собой "группировку не самих литературных произведений, а отвлеченных от них однородных форм словесной композиции" (1980, 70), к которым относятся "не только элементы речи, но и композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления" (Там же, 91): заключенные в ряды "своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологически-групповых контекстов", они образуют "стиль школы, как некий отстой однородных стилистических особенностей, в языковом творчестве группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру" (Там же, 96). С этой точки зрения художественно-языковая система поэтической школы может рассматриваться как вариант языка — "тип идиолектов", представляющий собой определенную систему, структурой которой выступает "тип стиля", присущий определенному "типу автора" а будучи соотнесенной с ближайшим социально-культурным контекстом, и как своего рода "социальный диалект".

Говоря о языке метапоэзии как особом "социолекте", стоит вспомнить о породившей его социальной ситуации, следствием которой была горькая формула: "Стихотворение есть исследование степени отвращения, которое к себе может испытывать человек" (А.Драгомощенко), а также воспитанные уходом в катакомбы слова "умение почти из ничего улавливать знаки и послания" (В.Аристов). "Наш опыт времени без времени открыл тайное пространство всеобщего, которое и означало некоторую незримую цель пути",— пишет В.Аристов в эссе "Метчики мы, да и только...". А вот что говорит С.Соловьев: "Я воспринимал ситуацию моего поколения как проигранную. Преодолевая ее, я мог полагаться лишь на свой генотип и на волю Божью. ...Мое поколение, выпавшее из контекста, оказалось в ситуации, где почти с нуля, вслепую пришлось воссоздавать себя как человека. Нужны были семь дней творенья. Восстановить мосты, протереть зеркала, вернуть эхо... Это был поиск того пространства, которое откликалось бы как человек" (1993, 214). И это ощущение находит отклик в текстах других поэтов: Ты вернулся без спроса в себя, наугад, / в неурочное время, не в срок. Ты очнулся и понял, что ты — автомат, / пассажиропотоков царек; и рубашка для карты с чужого плеча / на тебя навалилась, любя, и молекулы ветра, как лед, грохоча, / перемешивать стали тебя. Крутясь в построеньях своих, / произвольных, как смерть, / молекулы ветра свивались в пластмассовый свод, / тебя поглощала его бутафорская твердь, / как воды потопа, текущие наоборот. / Это маской безмолвия ты облечен, вовлечен в хоровод, обречен / на круженье по миру, избравшему сон, / как возможность свою и закон (И.Жданов);

Ветер времени раскручивает меня и ставит поперек потока; В свете времени я, словно актер, схваченный в контражуре, / жмурясь от тьмы, вглядываюсь в человекообразную темь... (А.Парщиков). Странным образом поэзия 80—90-х годов выпала из национальной традиции, хотя поэты предыдущей эпохи и "виделись слабыми меловыми трассами, прочерченными в гранитном аду,— светящимися призраками в ... рассеянии в мире" (В.Аристов, "Метчики мы, да и только..."), ср. поэтическое свидетельство А.Парщикова: нами прошли / ничего мы не знали о них /, нами прошли беспризорники сердца в тиши, в наших телах, в этих чуточках мира, затих гул их шагов.., и А.Драгомощенко: ...В юных лесах песка, в галактиках реликтовых множеств, ... мы, раскалившие память дотла, приближаясь, не сдвигаемся с места. Свободны от прошлого... Искусству научены обращенья с конца полуднем, сжигающим уподобления, как в кварцевом шепоте говора, петляющем, словно тьма.

Впрочем, не стоит забывать и о социально-культурном контексте конца XX века, "духе времени", определившем основы культуры постмодерна и нео-модерна. Социо-культуролог Кристиан Руби пишет о преобладающем в наше время ощущении жизни как бесконечного "броуновского" движения монад наших индивидуальностей в цепи событий, рождающих бесконечность настоящего и заставляющих искать прибежище в открытости "вне-действительного" (Ruby 1990, 37, 96). Один из путей ухода от современности в вечность был когда-то указан Гессе, тщательно прочитанным многими метареалистами: "Стоит лишь собрать разбросанные образы, стоит лишь поднять до образа всю свою жизнь, как я сам войду в сонм образов и стану "бессмертным (Гессе, "Степной волк"), ср. у С.Соловьева: "...и нельзя отделить, ... и каждый разорван в основе своей... но единая истина... множеством... посредством любви через множество... скрытое через открытое... веря, что видят самих себя... ты увидел нечто в том месте и стал им... и иные вошли, смеясь... и тотчас вошел он в воду... всего, что является в прелюбодеянии несхожих вещей...". "Вероятно, лишь силовое поле меж фактической координатой существования и множеством других, не менее действительных, но постоянно перепрятывающих себя в контексте культуры, истории, пространстве жизни и смерти... и оттуда дразнящих своим то ли бытием, то ли небытием — рождает ту творческую энергию, которая ... определяет начало и дух творчества",— пишет С.Соловьев (1993, 266). С точки зрения И.Кутика, творчество можно сравнить с полетом стрелы, след которой тает в "небе" подсознания: «Это — "низка" колец-смыслов — метафизической нитью. ...Кольца — это ВСЕ культуры... От каждой — стрелой — берется "воздух", отграниченный удивленной замкнутостью "кольца"; полет-движение — как воронка — втягивает его в себя и "уносит" с собой, оставляя на месте». Как справедливо заметил М.Эпштейн, в эпоху постмодерна и нео-модерна "поэ-

зия обогащается как бы вторым, рефлексивным слоем восприятия, направленного на ту материю культуры, частью которой является сама поэзия" (1988, 143). Поэзия не только входит в реальный диалог с культурой: На старости лет я сказал рабу, / послушай, Кавафис, перестал бы ты, право... / в тетрадях своих скрести по ночам, слева направо... ... Что ты сморщился, словно раскусил незрелую смокву? Зуб разнылся? Так вырви же. Больно? / Нет, приятель, поэзия — это вовсе не то. Всегда другое... (А.Драгомощенко), но и добавляет к этому диалогу метатекстовый компонент — вспомним хотя бы "ход конем" Маркиза де Сада в стихах С.Соловьева: он делает вилку меж Сартром, устало склоненным над книгой Камю, и книгой Камю, изучающей Сартра,— позволяя им самим спорить об основах экзистенциализма. Разделяя отчасти надежду на существование вселенской "Вавилонской Библиотеки", высказанную Борхесом, метапоэзия развивается, по выражению А.Драгомощенко, "книгой к чужому ветвясь", о сознательности подобной творческой установки свидетельствуют некоторые "программные" высказывания: "Что мы знаем об энергетической системе культуры, где все энергетические единицы взаимосвязаны? ... Кто может сейчас сказать с достоверностью, что эта энергия не обладает самосознанием, по крайней мере, самоощущением? Текст читает себя сам" (Соловьев 1993, 266); "Поэзия открывает письму бесконечное чтение, и время, будто сокровенный магнит, искривляет прямую речи, от нескончаемых отражений освобождая объект, первое лицо от прямой речи" (Драгомощенко 1993, 48); "В какой-то мере читателем является само стихотворение, то есть какая-то его часть. ...Это лучший читатель" (А.Парщиков, "Из монолога в диалогах".). В том что касается просто читателя, метапоэзия предпочитает исходить из общего уровня литературной и языковой компетенции: читатель А.Парщикова должен не только быть знакомым с творчеством Майринка, но и, поставив себя на место лирического героя, уметь "ценить в себе Голема", а имея дело с текстами С.Соловьева — "падать, как Шестов, по нулевой вертикали пути" или "мчаться, держа, как Хайдеггер, угол меж сущим и бытием", ощущая литературу театром Арто, иными словами — быть просто культурным человеком, восприимчивым к различным полям контекста произведения.

Если социальным контекстом метапоэзии, определяющим ее "идеологию", может считаться все поле культуры, то ближайшим социально-речевым контекстом ее языковой системы следует назвать язык рефлексирующей интеллигенции и его производное — научный язык как язык компетентного знания. "В принципе, художник считает, что он обменивается не своим расплывчатым опытом, а точностью: меняет одно свое представление на другое или создает сходное представление о точности восприятия в голове читателя",— пишет А.Парщиков ("Из монолога в диалогах"). Отсюда — доказательная точность эм-

пирических наблюдений: в мухе точнейшей удвоен холодный шурупчик (А.Парщиков), изобилие метафорических терминоструктур: Ветер — он бормотанье неведомо как уходящего времени (А.Драгомощенко), А что такое песок? — это одежда без пуговиц, это края вероятности быть избранным из миллиардов, сходных как части пустыни (А.Парщиков), наличие точных отсылок: Если верить позднему Витгенштейну, мир человека есть мир языка; Язык раздвоен — как сказал Гадамер; Хайдеггер у тебя в рюкзаке промок. Он сказал: мы живем в подмене бытия сознанием, а порог между ними — в словесной пене; По Гераклиту, сознанье находится вне человека (С.Соловьев). Как заметил В.В.Виноградов, входя в поэтическую систему как элемент стиля, «структура общеинтеллигентской речи служит выражением некоего коллективного "субъекта", который раскрывает себя в полноте ее системы» (1980, 85), что, будучи реализовано поэтической практикой, как нельзя лучше "вписывается" в общую социо-культурную ситуацию: по мнению К.Руби, язык науки претендует сегодня на роль универсального метаязыка, правда, с тем уточнением, что научное знание осознается как своего рода риторика и зачастую сводится к "языковым играм" в поле науки (1990, 123). С этой точки зрения нелишним будет вспомнить недоумение В.Хлебникова: "Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык" (1986, 625), и поэтическое открытие А.Парщикова: У нас есть интуиция — избыток самих себя. ...В фигурах этих нет программного устройства, / они похожи на палочный удар по лампочке...

Интересно, что поэты метареалистической школы сами отчетливо ощущают социальную обусловленность своего речевого поведения. Вот как об этом свидетельствует С.Соловьев: "Каждый из нас — в языковой ловушке, заданном пространстве языка. Датой, местом рождения, социальной средой и так далее набирается код нашей речи, ее структура, которая предопределяет наши высказывания... Литература — реинкарнация языка" (1993, 239). В известной степени интерес к речевому поведению диктуется требованиями социо-культурной ситуации: по наблюдению К.Руби, общество эпохи постмодерна и нео-модерна основой своего существования предполагает диалогическое взаимодействие по законам языка, ставя во главу угла категории интертекстуальности и интерсубъективности (Ruby, 1990, 195). "Мы лишь строим языковые модели. И сами, по определению, являемся таковой. Понять себя означает понять свой язык. Этим занимается литература",— пишет С.Соловьев (1993, 261), открывая секрет своего творческого поведения: "я как бы усаживаю перед собою собственный язык и пытаюсь описывать его поведение — как очевидное, так и то, что стоит за речью" (Там же, 237); близок к такому пониманию творчества и А.Драгомощенко: поэзия — не признание в любви / "языку и возлюбленной", но дознание: как в тебе возникают

они, изменяя тебя — / в сообщение? в плод? В принципе, о том же говорит и А.Парщиков: "В творческом поведении — баланс между восприятием и воображением. ... Восприятие приходит к нам извне, как бы навстречу воображению, идущему изнутри. Вы исчезаете, вы столбенеете, когда видите, как они считывают друг друга. ... Мы можем воображать вещи совершенно абстрактные, но они, как на экране дисплея, на внутренней поверхности нашей лобной кости, дают кино, где меняются фигуры со сложной топикой. Понять природу этих фигур было бы важно, чтобы уметь ходить по телу языка, двигаться от его зрительных описательных систем до понятийных, потому что мы всегда воображаем пластически" ("Из монолога в диалогах").

Из лингвистических источников философии языка, принятой поэзией метареализма, пожалуй, стоит назвать французский постструктурализм и созданную им теорию интертекстуальности, так, как она представлена в работах Р.Барта, Ж.Деррида и Ю.Кристевой*, а также лингвистическую философию Л.Витгенштейна и М.Хайдеггера и герменевтическую теорию Г.Гадамера.

Прежде всего, усваивается теория игры: вводится термин "языковые игры" ... Игра "путь", игра "икс", игра "проза" (С.Соловьев), ср.: а текст дороги летит под ноги, и азбука уже за спиной в детском ранце (А.Парщиков). "Играющий познает игру как превосходящую его действительность",— пишет Г.Гадамер в работе "Истина и метод" (1992),— более того, игра и мыслится как действительность, имеющая собственное бытие. Подтверждение этой мысли мы находим в "Игре в бисер" Гессе: "Игра ... замыкает в себе играющего после завершенной медитации, как поверхность сферы свою сердцевину, и под конец заставляет его почувствовать, что некий безупречно стройный и гармонический мир принял его в себя и изъял из мира случайного и запутанного". В результате игры происходит преобразование в структуру — по Г.Гадамеру, это "не просто перемещение в другой мир", но "освобождение, возвращение в истинное бытие" (1992). "В тексте создается реальность, в которую можно поиграть. ... В случае удачи текст замыкается на вневременную, круговую реальность, приобретая шарообразную перспективу",— комментирует А.Пар-

---

* То, что работы постструктуралистов изучены досконально, демонстрирует хотя бы простое сопоставление цитат из "Смерти автора" Р.Барта: "современный скриптор... не может более полагать, ... что рука его не поспевает за мыслью или страстью..; наоборот, его рука, утратив всякую связь с голосом, совершает чисто начертательный, а не выразительный жест и очерчивает некое знаковое поле, не имеющее исходной точки,— во всяком случае, оно исходит только из языка как такового..." (1989, 388), и из "Ксении" А.Драгомощенко: "Но как ответить тому, что только место в мысли? — если и руки, говора шелест ведущие неуследимо по бесстрастной бумаге, не сознают сроков странствия — призрачны, хотя не утратили очертаний" (1993, 10).

щиков ("Из монолога в диалогах"), шар в данном случае символизирует абсолют игрового движения, ср. у А.Парщикова: Ты можешь идти в любую в сторону, и — в обе, / а время только понарошке. Укажем также и ближайшую ассоциацию — с "Вавилонской библиотекой" Борхеса: "Мистики уверяют, что в экстазе им является шарообразная зала с огромной круглой книгой, бесконечный корешок которой проходит по стенам... Эта сферическая книга есть Бог".

"Вероятно, есть действительный мир. Мы пытаемся войти в него через язык. Но ... попадаем не в действительную действительность, а в языковую. ... Человек пытается осмыслить эту двусмысленность; возникает метаязык, то есть литература",— С.Соловьев главным вопросом считает следующий: "Может ли и должна ли литература, выросшая на почве двусмысленности, находясь в пределах языка, осмыслить язык и выйти на внеязыковой уровень действительности?" (1993, 262). С его точки зрения, представляя собой "уклончивую (играющую) знаковую систему", литература подобна Мюнхаузену, пытающемуся поднять себя за волосы; эту мысль поддерживает А.Драгомощенко, видящий в литературе "чтение чтения... чистое соответствие представления представлению". Следующие высказывания, образующие метатекстовый компонент в их текстах, говорят сами за себя: Жизнь. ... Мы видим то, что мертво в утвари зеркал и паутине бегущих трещин, в паутине того, что называется "сказать все", карта чего совмещает все времен. ... Все поглотит материя, исключившая первооснову молчания; Повествование начинается за предложением, его формируя, устремляясь к "тебе", словно чтение, которое отрекается от того, что им было создано; Продолжение внешней речи... Буква, впечатанная одна в другую. ... Несовершенство глагола, словно жук, постукивает в пространстве эротического механизма совпаденья всех букв в токе магнитного жжения, идущего без ошибок в зенит, в разрешение уравнения (А.Драгомощенко); Можно предположить предстоящую эру Молчания... Ветвистое языковое зеркало уходит в прошлое, и ты не прижимаешься больше лицом к стеклу, а видишь сущности открытыми в их сложности, и диким кажется, что ты похожа на Я ТЕБЯ ЛЮБЛЮ, что мир похож на БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ, что миг похож на ГРУСТНО И ЛЕГКО, и что любить тебя похоже на ЛЮБИТЬ; ср.: Уж лучше: Я (пробелы) ТЫ (пробел) ЛЮБИТЬ ... сорвать с тебя мундир и разметать предлоги рук (пробел), и прилагать союзы губ, и пить глаголы тел, ЛЮЯ ТЕЯ БЕБЛЮ ЯЛТЕЛБ! (С.Соловьев). Здесь легко видеть влияние принадлежащей М.Хайдеггеру концепции Бытия и времени (ср. у А.Драгомощенко: Пространство молчания разворачивается временем речи) и введенного им различения "здешности" и "здесь-бытия" и, соответственно, "неподлинного", внешнего, и "подлинного", т.е. внутреннего, неизрекаемого языков, как и другой его

идеи: "образ ... место, на каком совершается раскрывающее сокрытие" (Хайдеггер, 1993, 3 и сл.; 264).

Возникновению образа предшествует рассеивание сознания: "Ты как бы теряешь себя из виду. Мир, утрачивая свои черты, сплываясь в некую неименуемость (скорее состояние, чем вещество), становится неподвластным дифференцированию слухом, зрением, мыслью" (Соловьев 1993, 257). Затем в поле зрения субъекта попадает некая смутно вырисовывающаяся сущность — сырой пластический материал, которому соответствуют "до-слова": "На таком уровне "до-слова" погружены еще в чувственное, выяснить психофизические основы — в этом и состоит задача при определении изобразительных элементов. При переходе "до-слов" в слова открывается дополнительное метапространство "внутренней формы", в котором парят горячие пластические облака, готовые стать словесными сгустками" (В.Аристов, "Метчики мы, да и только..."). Практика метапоэзии как будто реализует высказанную Н.И.Лауфер идею понимания образа как "довербального высказывания" и, соответственно, "доконцептуального представления объекта" (1990, 98), которое, "благодаря своей неопределенности, может пониматься достаточно широко и тем самым гарантировать любую нужную область сходства" (Там же, 107), а тем самым — и возможность интерпретации установленного сходства даже "пост фактум" (Там же, 108), ср. у А.Драгомощенко: "Тело при дальнейшем его рассмотрении позволяет более подробное его описание или наоборот. Извлечение качеств. Сумма сем, затем сумма элегий" (1993, 44).

В построении грамматики образных высказываний школа метареализма как будто исходит из принципов "Риторики образа" Р.Барта: дискретные знаки включаются в целостное изображение, обладающее собственным пространством и "смыслом": "они оказываются частью синтагмы, которой сами не принадлежат и которая есть не что иное, как денотативная синтагма", которая "натурализует" систему коннотативного сообщения, в результате "весь мир дискретных символов оказывается погружен в "сюжет", изображенный на картинке, словно в очистительную купель, возвращающую этому миру непорочность" (1989, 317-318). Ср. "Виде́ние дискретно. Чтобы прописать его последовательно как целое, необходимо пройти сквозь череду пустот меж его чувственно-визуальными знаками, увязывая их семантически, "прокладывая" их собою, своим ви́дением", "чтобы, не называя предмет или явление, окружить его цепью мерцающих точек и тем самым вынудить его самораскрыться" (Соловьев 1993, 227, 232); "Видимый мир поддается описанию только при помощи "невидимых" структур, т.е. лишенных наглядности. ... В огибании, в обходе обхода обучение косвенности, возвращающей к абстрактному миру бормотания. Пространство поэтического языка определя-

ется временем испарения смысла" (Драгомощено 1993, 79)*. Пустоты, в которые вписывается текст, оставаясь незримым, есть не что иное, как предстоящая зримому тексту "ячеистая материя синтаксиса": "Смысловые единицы только огибают ту воображаемую траекторию или объем, которые представляют синтаксические образы",— считает А.Парщиков ("Из монолога в диалогах"), ср. замечание А.Драгомощенко: "... Декоративная решетка китайского интерьера по сути своей неисчерпаема. ... Орнамент состоит из дыр, или из перехода от одной пустоты к другой. ... Ничто не меняется, изменяя себя" ("Контекст-конспект"). Такое понимание синтаксиса, получающего смысловое наполнение, заставляет подумать, что в данном случае речь идет фактически о пропозициональной форме высказывания, актуализируемой значениями прагматических переменных "я", "здесь", "сейчас" и "мир" (ср. Падучева 1985, 35).

В этой связи очень существенным представляется признание С.Соловьева: "Мы утратили синтаксис отношений, отсюда — утраченная прозрачность, определяющая человека" (1993, 221), и далее: "Мы закрепили, завинтили наше представление о мире, как гайку затягивают. Теперь мы даже не можем сказать, сорвана ли резьба. ... Как можно ... выбраться из этой ловушки? Прежде всего, осознать, что мы существуем не в одном, а во множестве миров. ... Вслушивание в эти миры, в то, как они проникают друг в друга через тебя — твоя сущность как человека: воз-вращение" (Там же, 245). Здесь можно видеть прямую отсылку к феноменологии Э.Гуссерля ** и идее "прозрачности знака", справедливой для феноменов мира, но не для "непрозрачного" феномена "я" (см. Степанов 1985, 209-210), ср. высказывание И.Жданова: ты соправен природе и этим себе не заметен, и А.Драгомощенко: Страшнее распада прозрачность, устанавливающая родство. Приведем также отрывок из эссе И.Жданова "Мнимые пространства": "Не надо

---

* Ср. также: Ступенчатое вещество описаний, / студенистые зеркала, вожделеющие слияния / предощущения с формой: метафора только дыра, / желание бытие / опережающее появление / в скорости отражений объекта, / сплетающее значения клетку. / Вид сверху: / кристалл ограненный — / инструмент исследования совпадений / выхода, одновременно и входа; Какие идеи могут выстоять / опустошенным вещам? / Нужны ли они? Будут ли внятны / гремучим бормотанием желанной вести, / минующей то, что постыло,— ни одного обещания. ... Какую историю, запинаясь, прочтем / либо легко и свободно, владея каждым изгибом голоса / в каждой из них? Или же они не вернут к тому, чем могли бы / мы стать, став тем, чем уже были? / Много вопросов (А.Драгомощенко, из книги "Ксении").

** О том, что это не натяжки, свидетельствует хотя бы цитата из цикла С.Соловьева "Дар смерти. Введение в контекст": Положенье твое двусмысленно, но, в отличие от Эдипа, не является ни эпистемой, ни ее отрицаньем типа эпохé...

искать где-нибудь в мироздании место, где пространство и время совмещены в одно — войди в нишу, и ты почувствуешь, что это место здесь. Войди и отождествись с ней... Ниша — сакральный символ: ... это узел и замок мира, отделяющий порядок от хаоса. ... Свет, попадая туда, кружится, как в водовороте. Поставь кого-нибудь в нишу, и от него можно спрятаться: ... шаг в сторону — и ты незрим для него. ... Если человек открыт, как Адам, любопытен, а мир для него загадочен, деятелен, скульптурен, то ниша — это скульптура наоборот... Ниша — тупик, а в душе каждого их множество. ... Выйти из ниши страшно, но сделай шаг — и ты увидишь, что этих ниш тысячи" (Жданов 1990, 23-24), ниша — зев, затаивший последнее слово: "Дальше нет ничего, никакого начала: жизнь равноправна с ним и равна небытию" (Там же, 24). Нише, отведенной "я", возвращается прозрачность: Отсветы фресок Вовне отступившей сферы С множеством лиц и глаз; Как строит тело человек! ... К лицу подносит доску-зеркало, Ему в глаза глядят его глаза..; Мы стояли перед завещанным тайным стеклом, Апельсиновым деревом там стекал человек, Закрывал от света глаза И у камня просил прощенья, ср.: Дай насладиться мне, стеклянная тщета, И вырастить иные образы в горячем теле... (В.Аристов). Мотив зеркального блеска и прозрачности стекла столь настойчиво появляется в текстах метареалистов, что невольно заставляет вспомнить "урок построения личности", преподанный в "Степном волке" Гессе: "То-то и оно, что грудь, тело всегда единственны, а душ в них заключено не две, не пять, а несметное число; человек — луковица, состоящая из сотни кожиц, ткань, состоящая из множества нитей. ... Тому, кто изведал распад своего "я", мы показываем, что куски его он всегда может в любом порядке составить заново и добиться тем самым бесконечного разнообразия в игре жизни. Как писатель создает драму из горстки фигур, так и мы строим из фигур нашего расщепленного "я" все новые группы с новыми играми и напряженностями, с вечно новыми ситуациями". По-видимому, урок был вполне усвоен; ср. у А.Парщикова: ... мы ищем с ужасом точности в схожестях... в местах явления силы нас она вдруг заключает как оболочки в репчатом луке..; ... слоистые, как сланцы, твои дубли все удаленнее (их тысячи, по Гессе) от матрицы, запомнившей твой облик; у А.Драгомощенко: тело не что иное, как театр зеркал, направленных "внутрь" неверным пасмурным зрением; у И.Жданова: ты — зритель и актер в пустующем театре... Утверждая: Иное тело — моего мера ... воображения ток.., А.Драгомощенко, казалось бы, следует Гуссерлю, но тут же оговаривается: "Я" не нуждается в действующих лицах. Поэтому ты — только ты, исчезающее в проницаемости; ср.: ... "Тебя" и "меня" — в соты полые слов, в одно предложение... Здесь мы попадаем в сферу формирования пропозициональной установки: "В отношении слов "я" и "ты" ... нет ничего

уникального, оно постоянно встречается в языке в других случаях и есть отношение метафоры. ... Посредством метафоры говорящий (следовательно, всякий человек) последовательно вычленяет из мира, определяемого координатами "я"-"здесь"-"сейчас" — из тесного круга, прилегающего к его телу и совпадающего с моментом его речи, другие миры" (Степанов 1985, 229), при этом "пропозиция, включенная в пропозициональную установку, относится по существу к некоему миру, определяемому координатами "он"-"там"-"тогда" (Там же, 230). Таким образом, авторское "я" оказывается не более, чем прагматической переменной, способной принимать различные значения, или, по выражению А.Драгомощенко, "пунктом расхождения всех линий личностной перспективы". Эта переменная и представляет "тип автора": Человек неуследим, как пробел между словами, который не удается забыть в сличении монологов (А.Драгомощенко), но поэтическое высказывание, вбирая, по образному выражению В.Гумбольдта, "лучшую и сокровенную природу" авторской и читательской индивидуальности, превращает "мир в существо, которому можно отныне всецело симпатизировать".

Все сказанное выше позволяет установить ближайший литературно-языковой контекст метапоэзии как варианта языка и определить ее главный конструктивный принцип — установку, в терминах Ю.Н.Тынянова (Тынянов 1977, 227-228, 270-281): повествование с одновременным описанием языка описания, что предполагает возникновение мета-компонентов на всех уровнях системы. Попробуем теперь определить конструктивные факторы, действие которых приводит к образованию метаструктуры текста, тем самым обозначив параметры стиля.

В определении своей референциальной области метапоэзия как будто следует принципу, упомянутому Р.Бартом в статье "Смерть автора": "Скриптор... несет в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности" (1989, 389). Ср.: Жидкую влажную рукопись ночи встряхнуть, И я в этих свившихся росистых листах был Меж капель, застывших в летнем полете (В.Аристов); Я не уйду, я не уйду никуда, любимая, поздней тени твоей уходя вослед, / парусу серому языку серой сливовой лавы, / погасшей в базальтовом пепле асфальта (В.Аристов); Божий дар — говорить листопадом, валуном, океанами, снегом. Наша речь — не из райского сада, и не с Богом, и не с человеком. ... Два прижавшихся слова. Но прежде, чем обниму я за плечи, они сбросят земные одежды и исчезнут за створками речи (С.Соловьев).

Текст прямо заявляет о своей автореферентности, слова обретают вещный смысл в пространстве языковой реальности:

Каждое слово растрачивает реальность (себя), умножая ее,— и чем сильнее очарование обрамляющих дыхание вещей, тем дальше уходишь, оставляя сиять лексему холодом первозданного случая; Рот / принимает определенную форму, / чтобы слово "небо" обрело плотность гальки, / разбивающей скорлупу отражения; Я нащупываю слово гипс в углублениях звона, / связанное со словом "крошиться"; В стремнине нежной незамерзающего ножа / слово снег вскипает туманным облачком, дуновением ... В излуке губ странствует, / чередуя вспышки золы с умолчанием угля (А.Драгомощенко). Перевоплощению слова в вещь сопутствует "буквализация" значения: Моржи суетятся, как ищущий ручку по всем карманам, забыв об отсутствии рук, ... И разверзаются хляби; морж ярится и видит в журналах своих наложниц, кость моржовая, грусть моржовая переходят в моржовый крик. Его понимает студент, спящий меж языковых ножниц, и видя: над Океаном — в прямом смысле идет в прямом смысле — язык (А.Парщиков); Ожидаешь прилива. Гребень его / расчешет мокрые косы песка, выплетет тернии нефти... Побудем еще немного... в раю одичавших вещей... (А.Драгомощенко); Расплетаются света косицы, ср.: Вы друг другу никто. И,наряду с этим, ты можешь ей заплетать косички, а хочешь — прыгай хоть через три ступени, потому что тебе, как и ей, не светит ничего (С.Соловьев); Старится тихо вода... Ключами звенят проходя... Солнечными звеньями по дну проводя... (В.Аристов).

"Изображая жизнь, ее пути, Буквальные пути в дожде и снеге",— воспользуемся выражением В.Аристова,— метапоэзия присуждает букве статус первоэлемента метаструктуры, ср. у А.Парщикова: Язык мой подробно смакует *краба*, и у А.Драгомощенко: *Краб* безумной буквой жизни втискивается в расселину. ... Перламутр дымной мидии...— вскрик, словно / разделяющий объятий края на новую и новую встречу. ... Что я сказал? Повтори. / Ты сказал — *краб*. Жаркий день. / Город. О горле что-то. / И все, ты сказал, начинается с единственной буквы; Воображение вспять пятится, / подобно волне отлива, / затаскивая в привычное тело... немудреный свой скарб, и / когда в мозгу возникает "*краб*" / рассудок прибегает к уловке прибавления согласной / ... "я" ловит себя на том, что / всю сумму умножающего себя языка / превосходит трещина / раскалывающего его предела...

Не только текст, но и реальность предстает как автореферентное высказывание. В этом случае предметы выступают как элементы языка-объекта, вещи — как элементы языка описания, которым становится зрение, в свою очередь становящееся языком-объектом для видения, преодолевающего дискретность видений и тем самым выявляющего суть зримого. Ср. у А.Драгомощенко: Мы видим лишь то, что мы видим, / лишь то, / что нам позволяет быть нами,— увиденным; Пятно изъятое солнца, / дно которого на поверхность выносит / комариный

ветер вещей, щепу предметов, тщетно / впившихся в описание — зрение — / или закон построения двухмерного изображения в многомерное: / оптика..; Зрение или предметы / когда же им стать вещами... / также зависит от скорости света в клетке мгновения, / которое было всегда в этом мгновении, но можно: продлить длительность яви собственными глазами; видеть зрение, описывая / окружность соположения буквы / со следующей и предыдущей, осуществленной в еще не возникшей; ... и горлом изменять строение зрачка, дабы увидел он извне, издалека то колебание, что мы зовем пространством...

Таким образом, налицо разделение не только "внешнего" и "внутреннего" языков, но и разделение референции, следующее логике метафоры, в результате чего возникает эффект мерцающей реальности/ Ср. у И.Жданова: Вскрывающий небо ущербным консервным ножом, Бросающий сверху пустую цветочную бомбу, Крутой полумесяц на клумбе развернут, как скатерть. А розовый куст, восходящий над краем стола, Бронхитом трясет и сорит никотиновой солью, Клубясь и блестя в негативном ознобе рентгена. Так выглядит каждый, сидящий напротив меня, Особенно возле стакана густого портвейна, Вдвоем с сигаретой... Таким я кажусь для того, кто заметит меня. В приведенном примере воедино сводятся зрительные впечатления, соотносимые с двумя пластами реальности: рентгеновский снимок кровеносной системы, легких и бронхов, пропитанных никотином, действительно напоминающий розовый куст, и розовый куст ночью, как бы посыпанный пеплом, как бы отраженный в негативе ночной тьмы, прорезанной лунным светом; эти чувственно-визуальные знаки погружаются в денотативное пространство, соотносимое с "сюжетом" застолья (стол, скатерть, консервный нож, стакан, сигарета), так, что нельзя с уверенностью сказать, какой именно "светящийся розовый куст, убеленный словами" имеется в виду.

Вместе с тем, рассмотренные выше принципы организации текста как высказывания, предполагающего взаимопроницаемость пропозициональных установок участников коммуникации, а значит — совместимость значений переменных "я", "ты", "он" и "мир", требуют введения в действие механизмов, обеспечивающих "присвоение" высказывания в результате осуществления успешной референции. По Дж.Серлю, осуществляя пропозициональный акт референции, говорящий выделяет некоторый конкретный объект, который и является основным предметом сообщения. Референция, при которой достигается однозначная идентификация объекта воспринимающим сообщение, считается завершенной, успешной же признается референция, которая может стать идентифицирующей при уточнении говорящим некоторых характеристик объекта (Серль 1982, 185). В коммуникативной ситуации поэтического текста, в котором могут присутствовать вербально невыраженные смыслы, неназывание предмета речи компенсируется его развернутой харак-

теризацией, успех референции во многом определяется точностью предикации. В этой связи уместно вспомнить введенное Дж.Серлем понятие "эффективного референтного выражения" — определенной дескрипции, указывающей на отличительные свойства объекта, актуальные в контексте коммуникации (Там же, 195-196). Применительно к поэтическому тексту эффективными могут быть названы выражения, смысловые структуры которых становятся своеобразной инструкцией к поиску референта.

С этой точки зрения, выражения, представляющие собой сочетание метафорической дескрипции и имени определяемого ею референта, оказываются "сверхэффективными", поскольку обеспечивают автору-скриптору и читателю прямой доступ к знанию о мире друг друга. Обращение к общему фонду знаний, подразумевающееся "указательной презентацией объекта", нередко оказывается единственным способом внести "фильтр", проясняющий семантику предицируемого признака: Потомок гидравлической Арахны, персидской дратвой он сшивает стены, бросает шахматную доску на пол. ... Зевает кот, расходится кругами... (И.Жданов). В этом случае представление о референте преломляется в образ стереотипной ситуации ("персидский кот, оставляя узоры царапин, точит когти о стену"), что делает возможным указание на предмет речи без передачи данных непосредственного восприятия. В роли "фильтра" могут выступать не только структуры объективных знаний о мире, но и структуры, определяющие денотативное пространство интерпретации. Так, в следующем примере: Море, что зажато в клювах птиц — "дождь" (И.Жданов),— "объективное" представление о референте "дождь" позволяет первоначально соотнести метафорическую дескрипцию с летящими каплями, а затем уточнить референцию при обращении к смысловому пространству мифа (море — "небесный океан", птицы — "души", дождь — "связующая нить между небом и землей") Смысловые структуры, формирующие "качественное пространство" (теория У.Куайна), позволяют осуществлять референцию "по аналогии", ср.: Только контур вещей увидеть — их пылевой горизонт... И в заброшенной комнате Струны ракетки ночной. Отпить эту пыль от паркета сквозь прозрачные прутья, Сквозь гибкий их звон В зарешеченной тайной гитаре. От мягких комков мячей, что лежат в глазах Родимыми пятнами белизны на полу (В.Аристов).

Еще один механизм проникновения во внутреннее пространство языка и текста, а значит, создания текстовой метареальности, обеспечивается актуализацией установки на "прозрачность" знака: звуковая материя становится проницаемой для смысла, и в этом случае, как замечает А.Драгомощенко, "предложение является только предлогом / выйти за пределы предложенного".

Основой высказывания, представленного на этом уровне, становится нерасчлененный звуковой образ: "Слышу-пишу: "Иешуа, чья рыбья чешуя..." Вот строка. Без продолженья. Поэзия — пустыня звуков, но отнюдь не каждый рождает песчаный смерч. Поэт... вылавливает звуки из "хаоса" — строками и строчками, а уже потом — "дописывает" все, что между ними" (И.Кутик, "Лук Одиссея"). Этот принцип использует и С.Соловьев: "Вот начало: Люверс — "левис" — ...— Авессалом. ... Свободу обеспечивала дискретность записи: движение шло не по узким и тесным коридорам строк (они лишь маркировали среду обитания, исполняя роль контекста), а в нишах, пробелах, голосниках, пустотах между ними, куда вписывался настоящий текст, оставаясь незримым. Это мир для тебя, для твоих приключений" (1993, 234), ср. также: Жар. Каникулы. Детство Реверс. "Левис" дудочки. Розан. Ремиз. Не будь ослом. Красная Шапочка ищет волка. Подвешенный за волосы Авессалом покачивается на новогодней елке.

Можно говорить о возникновении звуковой метафоры, объединяющей разные состояния мира: ... *Дом* при изменении единого знака / становится *дымом,* В смене значений — свеченье, свежующее сетчатку, / пчелиная плоть мгновения / молчания / слова и тела, тлеющего под веками, покуда обмен веществ; Между еще не упавшим *яблоком* и повисшим *облаком* / простирается небо изменения гласной — / под *оболочкой* глаза / лучи очертаний собраны / в зияние точки (А.Драгомощенко), ср. А я говорю: *паузы* наши узы... Ибо связи предметов в тумане прочней, чем без. Ибо узы суть "па" на пуантах — чего? Капели?.. Плачьте, музы!.. Но — хватит месс в общей капелле... (И.Кутик); И снова катятся шары бесшумных слов по мысу мысли и огибают ямы смысла... (С.Соловьев). Таким образом, между языком и текстом на всех уровнях системы возникает промежуточное звено, которое Ю.М.Лотман определяет как "текст-код", организованная структура знаков, определяющая пределы возможного варьирования включающего его текста и способная развертываться в текст-комментарий, или метатекст (Лотман 1981, 6).

ЛИТЕРАТУРА

Альманах Поэзия—50.

Барт Р. Избранные работы. М., 1989.

Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М., 1980.

Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М., 1992.

Золян С.Т. К проблеме описания поэтического идиолекта. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1986, N 2.

Он же. От описания идиолекта к грамматике идиостиля. // Язык русской поэзии XX в. М., 1990.

Лауфер Н.И. От образа к подобию // Тождество и подобие. Сравнение и идентификация. М., 1990.

Лотман Ю.М. Риторика // Труды по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 12.

Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М., 1985.

Серль Д. Референция как речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 13.

Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М., 1985.

Тынянов Ю.Н. Поэтика. Литература. Кино. М., 1977.

Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993.

Хлебников В. Творения. М., 1986.

Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988.

* * *

Драгомощенко А. Ксении. СПб., 1993.

Жданов И. Неразменное небо. М., 1990.

Соловьев С. Пир. Симферополь, 1993.

* * *

Ruby K. Champ de batailles modernes et postmodernes. Paris, 1990.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие *(В.П.Григорьев)* 3

Н.А.Кожевникова. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ 7

В.Н.Виноградова. ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН 100

И.И.Ковтунова. О ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗАХ БОРИСА ПАСТЕРНАКА 132

Н.А.Фатеева. КАРТИНА МИРА И ЭВОЛЮЦИЯ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДИОСТИЛЯ БОРИСА ПАСТЕРНАКА (поэзия и проза) 208

О.Г.Ревзина. МАРИНА ЦВЕТАЕВА 305

М.Л.Гаспаров. ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ 363

Е.А.Некрасова. СЕРГЕЙ ЕСЕНИН 396

Е.В.Красильникова. НИКОЛАЙ ЗАБОЛОЦКИЙ (“Столбцы”) . . 449

М.В.Панов. ДАНИИЛ ХАРМС 481

О.В.Шульская. АЛЕКСАНДР МЕЖИРОВ 506

О.И.Северская. МЕТАРЕАЛИЗМ. ЯЗЫК ПОЭТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ: СОЦИОЛЕКТ — ИДИОЛЕКТ/ИДИОСТИЛЬ 541

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

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ ЯЗЫКА РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

ОПЫТЫ ОПИСАНИЯ ИДИОСТИЛЕЙ

Технический редактор *Мишутина Т.И.*

Оригинал-макет изготовлен
в компьютерном центре ИМЛИ им.Горького

ЛР № 04126 от 16.10.91 г.

Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 35.00 Тираж 1000 экз.

Специализированное издательско-торговое предприятие "Наследие"
121069, Москва, ул. Поварская, д 25а

Отпечатано с готовых диапозитивов в Московской типографии № 2 РАН
121099, Москва, Шубинский пер., 6.
Заказ № 3994

¥600-00