

МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПОЭЗИЯ НИКОЛАЯ РУБЦОВА

Материалы по поэтике

ВОЛОГДА
«РУСЬ»
1997

печатается по решению
Ученого Совета ВГПУ
от 27 февраля 1997 г.

Авторы публикуемых материалов предлагают вниманию студентов-филологов и учителей анализ четырех стихотворений Н. М. Рубцова, в процессе которого ими применялись различные способы рассмотрения поэтического текста. Все произведения поэта цитируются по изданию: Рубцов Н. Русский огонек. - Вологда, 1994.

Ответственный за выпуск: к.ф.н., доцент С. Ю. Баранов

Рецензент: Е. А. Латкина, зам. директора СШ - гимназии № 2
г. Вологды по научной работе

Л. М. Аринина

СТИХОТВОРЕНИЕ «НОЧЬ НА РОДИНЕ»:
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЫ

Всего прочнее на земле — печаль
И долговечней — царственное слово.
А. Ахматова

Текст стихотворения

- I. Высокий дуб. Глубокая вода.
Спокойные кругом ложатся тени.
И тихо так, как будто никогда
Природа здесь не знала потрясений!
- II. И тихо так, как будто никогда
Здесь крыши сел не слыхивали грома!
Не встрепетнется ветер у пруда,
И на дворе не зашуршит солома,
- III. И редок сонный коростеля крик...
Вернулся я — былое не вернется!
Ну что же? Пусть хоть это остается,
Продлится пусть хотя бы этот миг,
- IV. Когда души не трогает беда,
И так спокойно двигаются тени,
И тихо так, как будто никогда
Уже не будет в жизни потрясений,
- V. И всей душой, которую не жаль
Всю потопить в таинственном и милом,
Овладевает светлая печаль,
Как лунный свет овладевает миром...

(1967)

Стихотворение «Ночь на родине» написано уже сложившимся поэтом, а потому оно ярко выражает особенности мировоззрения Николая Рубцова, специфику его художественного стиля.

Казалось бы, весьма незамысловатая картина — ночная деревня, вновь увиденная давно покинувшим ее обитателем. У любого человека в подобной ситуации возникают какие-то воспоминания, сожаления о давно уже ушедших годах. И это естественно. Но вот на мир, на знакомую картину смотрит Поэт. И этот мир под его пером приобретает другую значимость, большую глубину. Уже не радостные или горькие воспоминания, связанные с возвращением в родные места, занимают Н. Рубцова, а куда большая проблема — Человек и Вселенная, их сложные взаимосвязи. С первой же строки стихотворения определяются пространственные границы художественного мира: *Высокий дуб. Глубокая вода* — мир раздвинут до безмерности. Это не только конкретная деревня с конкретными приметами, это весь «подлунный мир» (не случайно даже дерево «не наше», не привычно северное — дуб). Более того, конкретность здесь, как и в ряде других стихотворений, принципиально снята, что позволило А. Ланшикову сказать, что «пейзаж как таковой почти отсутствует в произведениях Н. Рубцова»¹. Вместо набора узнаваемых деталей дана цепь переживаемых ощущений, а для того, чтобы на них ничто случайное не влияло, изображаемый мир не только не конкретен зрительно, но и беззвучен. Автор настойчиво повторяет слова «и тихо так», их повторение могло бы показаться даже поэтической неудачей, если бы они не несли на себе такой значительной эмоционально-эстетической нагрузки — слова указывают на отсутствие всякого движения в открывшейся автору картине. Тишина, царящая в стихотворении, не от немоты, т. е. невозможности выразить себя, а от желания поэта зафиксировать, запечатлеть, остановить в сознании эту картину. «О время, погоди!» — мог бы воскликнуть лирический герой стихотворения. Потому и окружающая действительность рисуется Рубцовым как некое обетованное место, выключенное из общего потока событий:

*«спокойные кругом ложатся тени»,
«как будто никогда природа здесь не знала потрясений»,
«крыши не слыхивали грома»,
«не встrepенется ветер»,
«не зашуршит солома».*

Вся картина строится на отрицании покоя, неупорядоченности, смуты, т. е. движения, а потому логична и двойная (как бы завершающая описательную часть) характеристика крика коростеля в III, центральной и важнейшей для стихотворения строфе — он «редкий»

и «сонный». Мир представлен в стихотворении как оставшаяся в памяти картина детства, наложенная на открывшуюся умудренному трагическим опытом лирическому герою явь.

Третья, ключевая в композиционном плане строфа концентрирует переживания поэта: «Вернулся я — былое не вернется!» Это и признание факта, и его оценка. Безмерный пространственно мир оказывается ограниченным во времени. Память человеческая вневременна, т. е. безгранична, жизнь преходяща, подчинена условным границам. И человек оказывается перед проблемой: как разрешить это противоречие? Внешне непритязательное, даже скуповатое в изобразительном плане небольшое стихотворение-зарисовка с IV строфы сразу перестает быть таковым, оно приобретает ярко выраженный философский характер, по своему построению, движению поэтической мысли весьма напоминает стихи Ф. Тютчева. Такое сопоставление не является натяжкой. О своей неразрывной связи с тютчевской лирикой заявлял и сам Н. Рубцов:

...я у Тютчева и Фета
Проверю искреннее слово,
Чтоб книгу Тютчева и Фета
Продолжить книгою Рубцова!..

Как в большинстве тютчевских произведений, в стихотворении «Ночь на родине» единичная, конкретная пейзажная зарисовка переходит в обобщенно-философское размышление поэта. «Рубцовский стих не живет одной только мыслью, она сама обитает в его стихе, присутствует в его образном строе, извлекается из подтекста»².

Здесь следует обратиться к заглавию стихотворения «Ночь на родине», в котором одинаково важны оба слова. Та картина, которую рисует поэт, никак не привязана ни к биографически значимой для Рубцова деревне Никола, ни к какому-то другому конкретному месту, а потому, на первый взгляд, даже непонятно, почему в названии возникает слово «родина». Но «родина» тут явление не материальное, а духовное — это исток жизни, исходный пункт становления личности, основа миропонимания. Поэт чувствует мир изнутри, он и порождение, и неотъемлемая часть этого мира. Поэтом можно говорить, что Н. Рубцову было свойственно не очеловечивание природы, присущее русской лирике, а ощущение человека как части природы, что встречалось значительно реже и присутствовало лишь в стихах любимых Рубцовым Фета и Тютчева, а позже — у Н. Заболоцкого.

До середины строфы III и не появляется никакого указания на присутствие лирического героя, он часть той «природы», которая «здесь не знала потрясений», он растворен в ней, но такое состояние души бывает только в детстве, точнее, даже во младенчестве, когда

мир открывается как гармоническое единство. Это состояние уносится взрослеющим человеком в жизнь как образ своего рода «утраченного рая», по которому сверяется позже понимание счастья, у-миро-творенности. Именно поэтому в III, центральной не только в композиционном, но и смысловом отношении строфе появляются суровые, безэмоциональные, констатирующие слова: «Вернулся я» — не «приехал», «пришел», «навестил» и т. д., а именно «вернулся», т. е. оказался у истоков. И тут же строчка продолжается скупыми, но уже и эмоционально окрашенными (в конце строки стоит восклицательный знак) словами «былое не вернется!». Это своеобразный «узел» всего стихотворения, его кульминация — по напряженности, доминантно-организующей роли во всем тексте.

И здесь естественно обратить внимание на второе слово заглавия — «ночь». «Ночь» в русской философской лирике, прежде всего в тютчевской, — особый образ. Она срывает «благодатный покров» с «бездны», она обнажает ее со «своими страхами и мглами», она убирает успокаивающую и отвлекающую благодать дня и оставляет человека наедине со всеми проблемами бытия. Ф. Тютчев писал:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен и гол,
Лицом к лицу пред пропастью темной³.

Рубцовское ощущение ночи, конечно же, не столь значительно, как тютчевское. Ему не присущ тот мистический ужас перед тайной Вселенной, что окрашивает стихи Тютчева. Рубцов замечает о себе: «Я чуток, как поэт, Бессилен, как философ». И действительно, он не задается целью писать особые «философские» стихи (хотя есть даже одно стихотворение с таким заглавием), но трагическое мировоззрение поэта не могло не привести его к размышлению над вопросами: что есть человек, каково его место во Вселенной, — а это органично включало Рубцова в ряд русских поэтов, создававших философскую лирику, заставляло искать своих предшественников на этом пути. И лирика Ф. Тютчева с ее сквозными образами «дня» и «ночи» была близка Н. Рубцову.

Образ «ночи» в стихах Рубцова многопланов. Поэт может говорить о «веселье воскресных ночей» («Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...»), писать о ночи как «таинственной сени» («На вокзале»), говорить о «просветлении» своих «простых, вечерних дум» («Сосен шум»), радоваться прекрасному «образу мира», когда «вспыхнут все огни эфира» («Уже деревня вся в тени...»), и

даже признавать, что «Есть какая-то жгучая тайна в этой русской ночной красоте» («Тайна»). Но в ряде стихотворений образ «ночи» рисуется как явление принципиально другого порядка. Н. Рубцов говорит о тех моментах, когда «Весь ужас ночи Прямо за окошком Как будто встанет Вдруг из-под земли» («Наступление ночи»). И это острое, тревожащее душу состояние — не случайное ощущение лирического героя, поэт подчеркивает здесь определяющую роль данного художественного образа, все подобные стихотворения так или иначе имеют в своем заглавии как некий ключ к постижению их смысла слово «ночь»: «Наступление ночи», «Ночное ощущение», «Зимняя ночь». В этом же ряду может рассматриваться и стихотворение «Ночь на родине».

В произведении Н. Рубцова человек, как «сирота бездомный», вернулся к своему дому, ощутил с ним неразрывную связь, хотя и понимает, что это лишь видимость гармонии, видимость единения, это лишь особый миг слияния. Недаром в первых двух строфах, характеризующих этот благодатный миг, Рубцов дважды употребляет слова «как будто», отрицающие реальность этой гармонии. «Признание суверенности природы и бесконечное уважение к ней вовсе не приводят Рубцова к какой-либо идеализации природы; сама по себе она никак не может дать человеку спасения»⁴. И тем не менее, переживание этого мига слияния с вечным миром — самое главное для лирического героя. В мире утрат и потерь должно остаться что-то неизменное, даже если оно ощущается лишь какое-то мгновение. Рубцов пишет: «Ну что же? Пусть хоть это остается, Продлится пусть хотя бы этот миг». В словах лирического героя много горечи, ощущения трагизма человеческой жизни, что подчеркнуто использованием условной формы и частицы «хотя»/«хоть», но есть и надежда на спасение от «бездомности», одиночества, на слияние с вечной природой, а значит — на преодоление своей временности, ограниченности. Об этом писали М. Лермонтов в стихотворении «Выхожу один я на дорогу...», Ф. Тютчев в лирической миниатюре «Так, в жизни есть мгновенья...»

Но в лермонтовском стихотворении отчетливо ощущается раздельность человека и природы. Вселенная еще очень гармонична, так как «пустыня внемлет Богу», а потому «в небесах торжественно и чудно» и «ночь тиха». Тревоги, внутреннее беспокойство — все это принадлежит лишь миру человека, а он жаждет обрести гармонию в слиянии с природой. Веря в возможность достижения «покоя», автор не определяет его временные границы — это не «миг», это «вечность» («навек», «вечно»). Такая безграничность возможна лишь потому, что автор видит в дисгармоничности человека «ненорму» бытия, искажение самой его сущности, к тому же во многом имеющую социальные корни, а потому требующую изменения. Человек, как

«блудный сын», пройдя через мучения, испытания, страсти, в итоге должен стремиться к «покою», который есть в вечной природе.

Ф. Тютчев в стихотворении «Так, в жизни есть мгновенья...» тоже говорит о единении человека со Вселенной, называя это состояние «земной благодатью», но уже указывает на временную ограниченность ее (благодати), а потому и молит: «О время, погоди!», чтобы сохранить в душе то состояние, о котором пишет:

И любо мне, и сладко мне,
И мир в моей груди...?

Об этом же говорит и Н. Рубцов, продолжая линию русской философской лирики. Но здесь следует сделать одно уточнение. В обоих указанных стихотворениях проблема решается в глобальном плане. И Лермонтов, и Тютчев не были особенно связаны со своей «малой родиной», человек для них, скорее, — дитя Вселенной. И если Лермонтова в этой коллизии интересуют прежде всего трагические процессы в душе человека, а Тютчева — сама постановка проблемы, то позиция Рубцова — иная. И хотя в стихотворении нет конкретных примет какой-то географической точки, поэт кровно ощущает свою связь с Россией, с Русским Севером, с его природой, людьми и тяжело переживает разрыв именно с ними, а не вообще с миром. Переживание «мига» единения — это и есть обретение «родины», а не некой абстрактной (философской) категории, как у Тютчева — Вселенной. «Родина» и «Вселенная» слились в сознании Рубцова в единый образ.

Все названные стихотворения различны по интонации, по настроению, но они сходны по проблематике — человек и Вселенная.

Вторая часть стихотворения «Ночь на родине» как раз и характеризует этот «миг» единения человека и Вселенной. Образ «мига» так же, как и картина первой части, создается посредством приема отрицания: «не трогает беда», «никогда ... не будет в жизни потрясений». И все-таки данный прием не идентичен тому, что использован в начале стихотворения. Там это отрицание относится к миру внешнему, характеризует отсутствие в нем движения, каких-либо изменений и использовано в своеобразной «утвердительной» функции, констатирует наличие положительных характеристик. Здесь оно перенесено на мир внутренний, вечно находящийся в движении. Поэтому вместо целого ряда однородных отрицаний, связанных с определенными жизненными явлениями, автор использует только одно, но эмоционально насыщенное, трагическое по существу: «Когда души не трогает беда...»

«Миг» созерцания (первая часть) сменяется «мигом» переживания (вторая часть). И потому внешне почти одинаковые строки, пре-

терпевшая как будто бы незначительные изменения, получают совсем иную смысловую нагрузку.

Было: «Спокойные кругом *ложатся* тени».

Стало: «И так спокойно *двигаются* тени».

Было: «И тихо так, как будто никогда

Природа здесь не знала потрясений!»

Стало: «И тихо так, как будто никогда

Уже не будет в жизни потрясений!»

Сначала автор фиксирует в своей памяти, в своем сознании статичный образ — лик идеального, но утраченного былого, затем — мечтает хотя бы на короткий миг обрести эту гармонию идеального в душе, гармонию, которой нет в постоянно меняющейся реальной жизни. IV и V строфы — это всего лишь развернутое определение желанного, но так и не достижимого «мига» — «таинственного и милого», как его определяет поэт. В нем лирический герой хотел бы «потопить» душу и обрести состояние, которое противостоит обыденной жизни, где господствуют «беда», «потрясения».

Но невозможность продлить подобное состояние («продлится пусть хотя бы этот миг») определяет характер последних строк стихотворения — автор говорит о «светлой печали», овладевающей душой лирического героя. Этот образ имеет давнюю, начиная еще с Пушкина, традицию в русской литературе. Но Рубцов использует его в оригинальном сравнении, придающем ему ни на кого не похожее звучание:

...всей душой...

Овладевает светлая печаль,

Как лунный свет овладевает миром.

«Лунный свет» — традиционно романтический образ неуловимо и недостижимо прекрасного, а потому и печаль в данном контексте воспринимается как прекрасная, центр тяжести в двучлене «светлая печаль» перемещается на первое слово — «светлая», то есть просветляющая, очищающая душу.

В результате и общий тон стихотворения Рубцова «Ночь на родине» не несет, в отличие от Тютчева, того трагического оттенка, который присущ его стихам. Тютчев бунтует против неразрешимых проблем бытия, Рубцов с грустью и светлой печалью признает их как неизбежный факт и находит душевное утешение в переживании этих кратких и великих мгновений единения со всей Вселенной. Это настроение присуще многим стихам Рубцова. Пожалуй, можно говорить о светлой печали как доминирующем мировосприятии его лирического героя, она просвечивает сквозь радость от встречи с родиной («Тихая моя родина»), сквозь философские размышления о России («Русский огонек»), сквозь певучесть известнейшей «Горницы».

«Всего прочнее на земле — печаль», — так мог сказать и большой русский поэт Николай Рубцов. И продолжить он мог так же, как Анна Ахматова: — «И долговечней — царственное слово». «Царственное», поэтическое слово не только навсегда закрепляло в стихе, передавало «невыразимое» человеческой души, оно как бы поднималось над печалью, давало человеку способность одновременно почувствовать свою малость и постигнуть величественную красоту Вселенной, ощутить ее неизбывную гармонию.

Поэт старается достичь такой гармонии в своих произведениях. Многие стихотворения Рубцова, и «Ночь на родине» в том числе, очень тщательно выстроены. Композиция данного стихотворения предельно гармонична.

I, II и начало III строфы — это единое целое, как бы сложносочиненная конструкция, описывающая ряд равнозначимых явлений с перечислительной интонацией. Она завершается в начале второй строки III строфы. Здесь в том же значении перечислительности и с той же интонацией произнесены слова «Вернулся я». Конец же второй строки III строфы резко отличается от всего предшествующего текста: это вывод, и потому он интонационно выделен (с одной стороны тире, а значит, обязательная пауза, с другой — конец строки, да еще дополнительно акцентированный восклицательным знаком). Такая эмоциональная нагрузка заставляет особо внимательно отнестись к следующей строке. Она является ответом — возражением на предложенный вывод. Возражение проявляется в вопросительной форме предложения «Ну что же?», а ответ, который представляется автору более значительным, чем первый, поверхностный, оформляется в виде весьма длинного сложноподчиненного предложения, развернутого до конца стихотворения и занимающего половину III, а также IV и V строфы. При этом семантика главной части предложения усилена повторением:

...пусть хоть это остается,
Продлится пусть хотя бы этот миг.

Данное утверждение — как важнейшее для поэта — вынесено в начало предложения. Все остальное лишь уточняет эти строки, а потому интонационный рисунок здесь иной, чем в первой части: тут нет такой завершенности строк, как вначале, наоборот, отсутствие длинных пауз в конце строк подчеркнуто многократно повторяющимся союзом *и*, который соединяет между собой строки, а не разделяет их.

III строфа связывает все стихотворение, сводит текст в единое целое: начало произведения обращено ко второй строке этой строфы, вторая часть — к третьей строке. Но названные строки замыкаются

друг на друга. Таким образом, создается сложная, но неразрывная связь всех частей произведения.

Смысловая организация стихотворения поддержана и его ритмом. Оно написано пятистопным ямбом с женскими клаузулами во второй и четвертой строках всех строф, кроме III. Эта строфа в смысловом плане — наиболее насыщенная, и ритмически она организована иначе. Она тоже написана пятистопным ямбом, но женские клаузулы перенесены в середину строфы (вторая и третья строки), что создает иное звучание, подкрепленное к тому же и иным типом рифмовки. Во всех строфах, кроме III, ее схема *аБаБ*, а в III она меняется на *аББа*. Все это выделяет данную строфу стихотворения и как бы особым звуковым приемом подчеркивает наиболее значимые для поэта слова. Не случайно единственная во всем стихотворении полноударная строка замыкает именно эту строфу, придавая ей особо отчетливое звучание. В результате создается сложное смысловое и ритмическое единство, выявляющее и оформляющее авторскую мысль.

«В критике прочно утвердилось представление о принципиальной простоте и «безыскусности» (выделено В. Кожинным) поэзии Николая Рубцова. Многие критические отклики создают впечатление, что творчество поэта как бы даже не нуждается в серьезном и углубленном постижении и тем более «исследовании», ибо здесь все высказано прямо, непосредственно, без каких-либо «ухищрений». И задача читателя и критика состоит лишь в том, чтобы доверчиво «душевно» воспринимать простое, открытое и откровенное слово поэта. Такое решение заманчиво, но, увы, несостоятельно»⁶. Действительно, только проникновение в сложный поэтический мир Н. Рубцова, выявление традиций, связывающих его лирику с русской поэзией, дает возможность говорить о значении его наследия для русской словесности, о его месте в нашей литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л а н щ и к о в А. Многообразие искусства. — М., 1974. — С. 143.

² Б а р а к о в В. «И не она от нас зависит...» — М.; Вологда, 1995. — С. 5.

³ Т ю т ч е в Ф. И. Лирика. — Т. 1. — М., 1966. — С. 118.

⁴ К о ж и н о в В. Николай Рубцов: Заметки о жизни и творчестве поэта. — М., 1976. — С. 31.

⁵ Т ю т ч е в Ф. И. Лирика. — Т. 1. — С. 160.

⁶ К о ж и н о в В. Николай Рубцов. — С. 51.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ПОЭЗИЯ»:
АРХИТЕКТОНИКА И ОБРАЗНОСТЬ

...Время — вперед, а пространство — назад.

А. М. Жемчужников.

«На железной дороге»

Текст стихотворения

- 1 Теперь она, как в дымке, островками
- 2 Глядит на нас, покорная судьбе, —
- 3 Мелькнет порой лугамъ, ветряками —
- 4 И вновь закрыта дымными веками...
- 5 Но тем сильней влечет она к себе!

- 6 Мелькнет покоя сельского страница,
- 7 И вместе с чувством древности земли
- 8 Такая радость на душе струится,
- 9 Как будто вновь поет на поле жнища,
- 10 И дни рекой зеркальной потекли...

- 11 Снега, снега... За линией железной
- 12 Укромный, чистый вижу уголок.
- 13 Пусть век простит мне ропот бесполезный,
- 14 Но я молю, чтоб этот вид безвестный
- 15 Хотя б вокзальный дым не заволок!

- 16 Пусть шепчет бор, серебряно-янтарный,
- 17 Что это здесь при звоне бубенцов
- 18 Расцвел душою Пушкин легендарный,
- 19 И снова мир дивился благодарный:
- 20 Пришел отсюда сказочный Кольцов!
- «десь»

- 21 Железный путь зовет меня гудками,
- 22 И я бегу... Но мне не по себе,
- 23 Когда она за дымными веками
- 24 Избой в снегах, лугами, ветряками
- 25 Мелькнет порой, покорная судьбе...

Схема 1. Ритмическая организация

Нумерация строк		Нумерация стихов											
		Ритмические формы Я5											
< I >	1	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	2	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	3	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	4	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	5	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	I
< II >	6	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	7	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	8	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	9	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	I
	10	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
< III >	11	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	12	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	13	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	14	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	I
	15	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
< IV >	16	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	17	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	18	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	19	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	20	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
< V >	21	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	I
	22	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	23	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	24	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V
	25	U	/	U	/	U	/	U	-	U	/	U	V

Стихотворение «Поэзия» не относится к числу популярных, часто цитируемых и подробно рассматриваемых произведений Рубцова. В книге В. В. Кожина, например, оно упоминается всего два раза — оба мельком, в примечаниях: сначала автор называет его в ряду стихотворений, отличающихся обилием восклицательных знаков, затем приводит «экзотический» эпитет из него («серебряно-янтарный»)¹.

Между тем это произведение заслуживает большего внимания уже хотя бы потому, что представляет собой попытку самоосмысления, рефлексии, направленной на поэтическое творчество. С определенной точки зрения, подобного рода произведения являются центральными в творчестве каждого поэта, поскольку каждый поэт занимается прежде всего созданием себя как художника и выявлением сущности поэзии.

Поворот, который придает Рубцов традиционной теме, легко улавливается уже при первом, поверхностном знакомстве с текстом: поэзия — это малая родина, в исторической перспективе разрастающаяся до большой России. О поэтичности как едва ли не определяющем признаке родины (и большой, и малой) писали многие. Однако Рубцов не просто образно связал родину и поэзию, он отождествил их и тем самым сообщил традиционной теме оригинальную трактовку. В то же время, как это часто бывает в лирике, основной эффект производится не самой темой и даже не оригинальным ее поворотом, а разработкой, поэтической реализацией темы.

Разработке этой Рубцов уделил немало внимания. Архитектоника стихотворения «Поэзия», его «общая внешняя форма»², тщательно продумана и выстроена. Произведение состоит из пяти пятистишных строф пятистопного ямба. Число «пять» использовано Рубцовым как архитектурный принцип, в стихотворении актуализированы культурно-исторические смыслы, с этим числом связанные. В соответствии с мифопоэтической традицией, оно — «символ /.../ центра, середины, а также порядка, совершенства...»³. Стихотворение «Поэзия» — единственный пример подобной архитектурной конструкции у Рубцова⁴, что дает еще один повод наделять произведение особым статусом в контексте творчества автора. Архитектоника стихотворения имеет отчетливо выраженную ценностную установку: она представляет, реализует и утверждает ведущие характеристики поэзии — такой, какой ее считает автор. Поэзия для создателя произведения — это прежде всего упорядоченный, гармонически уравновешенный, духовно продуктивный, тесно связанный с национальной культурной традицией мир.

Пятистопный ямб — «самый массовый ямбический размер» середины XX века, вследствие чего «индивидуальные манеры в нем /.../ почти неразличимы»⁵. Это, кроме всего прочего, значит, что у пятистопного ямба в данном состоянии нет отчетливого семантическо-

го ореола, тематических ассоциаций, прочно с ним связанных. Звучание пятистопного ямба является частью «общего ритмического гула» (К. Ф. Тарановский), частью поэзии как таковой, а не какой-то ее специфической разновидности. Именно эти качества стихотворного размера становятся у Рубцова концептуально значимыми, работающими на идею произведения.

Некоторые уточнения в связи с положением о неразличимости индивидуальных манер в стихах, написанных пятистопным ямбом, сделать, однако, необходимо. Ямб в поэзии Рубцова представлен 42,3% произведений, хорей — 17,7%, трехсложники — 25,5%, остальные стихи — это неклассические размеры. Соотношение ямбических размеров таково: Я4 (четырёхстопный ямб) — 20,1%, Я5 (пятистопный ямб) — 19,2%, другие разновидности (трехстопный, неравноостопный ямб) — 3%. В зрелом творчестве Рубцова (раздел, обычно именуемый издателями «Стихотворения 1962—1971 годов») процентные показатели несколько увеличиваются: ямбом всего написано 45,9% произведений, Я4 — 22,2%, Я5 — 20,6%. Если сопоставлять приведенные цифры с данными М. Л. Гаспарова по истории русского стиха, то они окажутся наиболее близкими к показателям эпохи 1880—1890-х годов, то есть «времени Блока»⁶. Эта близость косвенно подтверждает распространенное мнение о традиционализме Рубцова. Правда, в таком случае традиция связывает творчество поэта не со «временем Тютчева», как можно было бы предполагать, памятуя о наиболее популярных параллелях в критической литературе о нем, а с более поздней эпохой.

Доля произведений, написанных Я5, у Рубцова велика, их почти столько же, сколько и тех, в которых использован Я4, а вместе они составляют более 90% ямбических стихов поэта. Можно было бы, кажется, утверждать, что Я5 для Рубцова такой же «универсальный» размер, как и Я4, и что никаких специфических смысловых ассоциаций он не имеет. Однако принять это утверждение как данность не позволяет одно обстоятельство: состав произведений, написанных Я5. Среди них — «Видения на холме», «Старая дорога», «Утро» («Когда заря, светясь по сосняку...»), «Ночь на родине», «Над вечным покоем», «Привет, Россия...», «Последний пароход», «Русский огонек», «Купавы», «Зеленые цветы», «Отплытие», «А между прочим, осень на дворе...», «Звезда полей». Ни один из стихотворных размеров у Рубцова, в том числе и количественно более продуктивный Я4, не дает столь показательного, идейно-художественно значимого ряда произведений, как Я5. Очевидно, как раз в этой стихотворной форме лирический пафос Рубцова воплотился наиболее полно и отчетливо. И, вероятно, именно с Я5 у Рубцова в наибольшей мере ассоциировалось представление о поэзии как тако-

вой. Не случайно для стихотворения с программным названием «Поэзия» он выбрал этот, а не какой-либо иной размер⁷.

Заметную роль в стихотворении «Поэзия» играют ритмические характеристики Я5. Альтернирующий ритм на всем протяжении текста последовательно выдерживается. Этот ритм для Я5 предполагает обязательное наличие метрического ударения в нечетных стопах (на втором, шестом и десятом слогах), четвертый же и восьмой слоги (икты второй и четвертой стоп) могут быть как ударными, так и безударными:

$$U \angle UXU \angle UXU \angle [U]$$

В стихотворении «Поэзия» регулярность ударений по сравнению с альтернирующим ритмом усилена: во всех вторых стопах икты ударные («ровный ритм»). Модель реального ритма выглядит следующим образом:

$$U \angle U \angle U \angle UXU \angle [U]$$

Пиррихий в четвертой стопе, перед ударной константой в стопе последней, — явление, характерное для всех двусложных размеров в русской поэзии. Пропуск же метрического ударения за пределами этой стопы в стихотворении «Поэзия» встречается лишь однажды: в третьей стопе 8 стиха, то есть там, где, в соответствии с альтернирующим ритмом, ударение должно бы быть. Всего в стихотворении «Поэзия» из 125 иктов только 21 не несет метрического ударения — процент ударности исключительно высокий. Если при этом учесть, что внеметрических ударений здесь нет вообще, то можно признать: перед нами одна из наиболее чистых реализаций Я5.

Рубцов использовал в данном стихотворении три из четырнадцати возможных ритмических форм Я5:

- | | |
|---|--------------------------------------|
| I. $U \angle U \angle U \angle U \angle U \angle [U]$ | Как будто вновь поет на поле жница |
| IV. $U \angle U \angle U - U \angle U \angle [U]$ | Такая радость на душе струится |
| V. $U \angle U \angle U \angle U - U \angle [U]$ | И вместе с чувством древности земли. |

Здесь

I и V формы «свойственны Я5 вообще и, следовательно, нейтральны в лирико-экспрессивном отношении»⁸. I ритмическая форма соответствует идеальной модели Я5: все икты — ударные, все неикты — безударные. V в предельно обобщенном виде демонстрирует тенденцию реального существования Я5: с точки зрения ритмической организации наиболее естественен пропуск метрического ударения в четвертой стопе, так как она приходится между третьим, альтернированным иктом и ударной константой (последний икт никогда не бы-

вает безударным). Количественное соотношение ритмических форм Я5 в «Поэзии» таково: I — 4; IV — 1; V — 20. Учитывая организационную характеристику I и V форм для Я5 (вместе с IX формой, точно соответствующей альтернирующему ритму — безударны второй и четвертый икты — они составляют ритмическую основу этого стихотворного размера), можно опять-таки отметить, что в рассматриваемом тексте еще один конструктивный элемент представлен в типовом, «обобщенно-поэтическом» варианте.

IV форма появляется в стихотворении лишь один раз — в 8 стихе, то есть в том самом, где уже отмечалось единственное нарушение ритмической тенденции (пиррихий в третьей стопе). IV форма Я5 встречается редко, поскольку безударным в ней оказывается третий икт, который в соответствии с альтернирующим ритмом должен нести ударение. Употребленная в тексте единственный раз, она становится дополнительным фактором, привлекающим внимание к 8 стиху.

8 стих акцентируется и еще одним, третьим фактором: метрическим ударением в четвертой стопе. Как уже было сказано, отступления от модели ритмической тенденции встречаются в двух местах: один раз в третьей стопе (пиррихий) и в четвертой стопе — неоднократно. Количественно пиррихий в четвертой стопе больше, чем иктов, несущих ударение (20:5). Тенденция проявляется отчетливо, и потому каждый из пяти случаев, ее нарушающих, повышенно информативен.

Очередная ритмическая характеристика, на которой необходимо остановиться, рассматривая формально-стиховую организацию произведения Рубцова, — это тенденция словоразделов. Схема ее такова:

$$U \text{ } \text{ } \text{ } | U \text{ } \text{ } \text{ } | U \text{ } \text{ } \text{ } \text{ } U \text{ } X | U \text{ } \text{ } \text{ } [U]$$

В схеме нашли отражение следующие данные. Словораздел после второго слога встречается в двадцати пяти строках стихотворения 17 раз, после четвертого — столько же, после восьмого — 13. После других слогов словораздел встречается значительно реже: 8, 5, 10 раз, то есть менее половины потенциально возможных случаев. Все словоразделы, соответствующие тенденции, — «стопобойные», совпадают с границей между стопами. Тем самым усиливаются стиховые признаки текста, подчеркивается его принадлежность к миру поэзии.

Я5 считается цезурованным, если словоразделы совпадают с границей между второй и третьей стопами. В тенденции данный принцип как будто бы выдерживается. Однако реально, в тексте стихотворения, словораздел после второй стопы (после четвертого слога) появляется лишь в 17 случаях из 25 возможных, что соответ-

ствует 68%. И этот показатель опять-таки сближает стихотворение Рубцова с поэзией рубежа XIX—XX веков¹⁰. По критериям Л. П. Новинской и П. А. Руднева, это нецезурованный Я5, поскольку для того, чтобы данный размер квалифицировался как цезурованный, словораздел после четвертого слога должен встречаться не менее, чем в 95% строк, а если этот показатель колеблется от 75 до 95%, то такой Я5 — вольноцезурованный¹¹. В данном отношении стихотворение Рубцова согласуется с общей тенденцией: падение цезуры после четвертого слога началось уже в тридцатые годы XIX века, и русский «классический» Я5 — нецезурованный или вольноцезурованный. Тютчев, например, отдавал явное предпочтение вольноцезурованному Я5 (цезура после четвертого слога у него — в 75,4% случаев)¹².

Вместе с тем характеристика рубцовского Я5 как нецезурованного опять-таки слишком обща и не во всех отношениях показательна. В поэзии середины XX века Я5 — сплошь нецезурованный: «даже единичные стихотворения с выдержанной цезурой исчезают»¹³. В этих условиях сдвиг словораздела на один слог вправо (5+5) «не разрушает ритмической инерции Я5», а «максимально сохраняет его стиховность, способствуя его ритмической четкости»¹⁴. Именно это явление и наблюдается в стихотворении «Поэзия». Рубцов последовательно выдерживает принцип: словораздел приходится или после четвертого (17 случаев), или после пятого (8 случаев) слога. Таким образом, эффект «стиховности» Я5 посредством словораздела воспроизводится настойчиво, неуклонно.

К словоразделу после четвертого/пятого слога в Я5 Рубцов вообще относится с неизменным вниманием. В ряде случаев этот словораздел специально акцентируется им даже на письме. Речь идет о стихотворениях, которые с формально-графической точки зрения представляют собой чередование двух- и трехстопного ямба. Всего их у Рубцова 14: «Наступление ночи», «Давай, земля, немножко отдохнем...», «Детство», «Брал человек холодный мертвый камень...» и др. Однако, если рассматривать эти произведения в ритмико-интонационном плане, то становится очевидным, что все они написаны Я5. В частности, поэтому нечетные строки в подобных произведениях не рифмуются: они не самостоятельные стихи, а первые полустишия. Разделение же каждого стиха на два графически самостоятельных отрезка мотивировано намерением обозначить словораздел после четвертого/пятого слога:

Песчаный путь / В еловый темный лес.
В зеленый пруд / Упавшие деревья.
И бирюза, / И огненные перья
Ночной грозой / Вымытых небес!

U ∟ U ∟ | U ∟ U ∟ U ∟
U ∟ U ∟ | U ∟ U — U ∟ U
U — U ∟ | U ∟ U — U ∟ U
U ∟ U ∟ | U ∟ U — U ∟

«В старом парке»

Составители и редакторы сборников произведений поэта эту особенность ощущают и учитывают. Такие стихи, если они не имеют заглавий, в «Содержании» обозначаются не первой строчкой, как принято, а двумя, слитыми в один стих (не «Село стоит...», и даже не «Село стоит На правом берегу...», а «Село стоит на правом берегу...»).

«Поэзия» — один из девяти случаев использования пятистишной строфы в творчестве Рубцова (девять — это всего 2,7% от общего числа произведений поэта). Причем целиком пятистишиями написаны четыре из них: кроме рассматриваемого — «Пой, товарищ...», «Вечерние стихи», «Девочка играет». Размер первого — трехиктный дольник с нулевой анакрузой и мужскими клаузулами (рифмовка *аабба*); второго — пятистопный ямб (рифмовка *АБААБ*); третьего — пятистопный хорей (рифмовка *АБААБ*). Таким образом, по всем версификационным показателям наиболее близкими к «Поэзии» оказываются «Вечерние стихи». Однако в этом стихотворении — десять строф. Поэтому сочетание «пять пятистишных строф пятистопного ямба» — единственный пример у Рубцова. Вместе с тем неповторимое соседствует здесь с типовым, широко распространенным, неспецифическим. С одной стороны, Рубцов стремится создать произведение, непохожее на все свои остальные; с другой — он пытается воплотить в нем обобщенное, «надтекстовое», лишенное частных черт представление о поэзии. Эта двойственная установка дает о себе знать на всех уровнях художественной структуры и в строфике — тоже.

Пятистишные строфы в русской силлабо-тонической поэзии — явление не исключительное, но и не распространенное столь широко, чтобы стать предметом особого и постоянного внимания. В сводной таблице М. Л. Гаспарова они не выделены в самостоятельный разряд и отнесены к «прочим строфам»¹⁵. Обычно их рассматривают как образование, производное от четверостиший: «Можно полагать, что они возникли на основе катренов перекрестной рифмовки за счет удвоения одного из стихов»¹⁶. Чаще всего пятистишия образуются «удвоением» второго или третьего стиха (*абааб* или *абааб*), причем второй вариант более употребителен. Именно он и представлен в стихотворении «Поэзия». В контексте творчества Рубцова использование пятистишия обретает смысл: редкий случай употребления самого распространенного в русской поэзии варианта строфы, которая сама по себе не относится к разряду популярных.

Специфику структуры пятистишия обычно связывают с тем психологическим эффектом, который оно способно производить в ходе восприятия поэтического текста: «...удвоение создает впечатление неожиданного нарушения равновесия и тем самым выделяет удвоенные стихи...»¹⁷; «...после конфигурации типа *АБА...* мы привычно ждем

рифмы б, как в катрене, а вместо этого следует А, наше ожидание несколько затягивается, и только потом появляется стих с рифмой б (АбААб)»¹⁸.

Этот эффект сохраняет свою действенность и в стихотворении «Поэзия» — в значительной мере благодаря тому, что пятистишная строфа не имеет инерции восприятия в творчестве Рубцова. Инерция возникает в пределах текста стихотворения. Ее создает пятикратное повторение одной и той же строфической конструкции. Однако и впечатления ритмической монотонии на уровне строфической организации стихотворение не производит. Ритмический рисунок каждой из пяти строф — особый. Ни одна из них в данном отношении не похожа на другую. Все они в рамках заданной стихотворным размером Я5 и рифмовкой АбААб типовой структуры обретают ритмическое своеобразие.

Своеобразие это формируется разными средствами. В частности, отступлениями от модели ритмической тенденции. Эта отражающая статистические закономерности модель выглядит так:

$$U \angle U \angle U \angle U - U \angle [U]$$

В соответствии с ней все икты, кроме четвертого, — ударные. В четвертой же стопе метрическое ударение появляется в пяти (продолжает обыгрываться число 5) случаях из двадцати пяти, то есть здесь наблюдается явная тенденция к безударности. Все нарушения ритмической тенденции являются значимыми, выполняют функцию своего рода семантических индикаторов, фиксируют внимание на определенных участках текста. Всего этих нарушений — шесть:

- I СТРОФА — ударный икт в 5 стихе, в четвертой стопе;
- II СТРОФА — безударный икт в 3 стихе, в третьей стопе;
ударный икт в 3 стихе, в четвертой стопе;
ударный икт в 4 стихе, в четвертой стопе;
- III СТРОФА — ударный икт в 4 стихе, в четвертой стопе;
- V СТРОФА — ударный икт в 1 стихе, в четвертой стопе.

Из этих данных, во-первых, следует, что строф с одинаковыми нарушениями ритмической тенденции или нарушениями в одной и той же строфической позиции нет. Во-вторых, на общем ритмическом фоне резко выделяются II и IV строфы. В «фоновых» (в I, III и V) — по одному нарушению: ударный икт хотя и в разных стихах, но в одной и той же четвертой стопе. Во II же строфе — нарушений сразу три, причем одно из них (пропуск метрического ударения в третьей стопе) не повторяется больше нигде. IV строфа обращает на себя внимание полным соответствием модели ритмиче-

ской тенденции. II и IV строфы не похожи на три остальные, но они существенно разнятся и между собой.

Отмеченной дифференциации строф аккомпанирует и архитектура ритмических форм Я5:

Схема 2

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
V	V	V	V	I
V	V	V	V	V
V	IV	V	V	V
V	I	I	V	V
I	V	V	V	V

В разыгрывании структуры пятистишной строфы заметная роль отводится и звуковому составу рифмующихся слов. Набор и соотношение опорных ударных гласных в этих словах таковы:

Схема 3

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
а	и	е	а	а
е	и	о	о	е
а	и	е	а	а
а	и	е и	а	а
е	и	о	о	е

Схема 3 показывает, что по данному критерию выделяются II, с одной стороны, а также I и V строфы — с другой. Во II строфе в рифмующихся словах под ударением оказывается только звук и, в остальных строфах — комбинация двух звуков. Как структура однородная II строфа подобна IV, в которой использована единственная ритмическая форма Я5 — V. По разным параметрам, но эти строфы подобны одна другой. В I же и V строфах состав ударных гласных идентичен. Причем, идентичными эти ряды можно считать,

лишь абстрагируясь от лексической семантики. Гласные а, е, а, а, е входят соответственно в слова:

Схема 4

I строфа	V строфа
островками	гудками
судьбе	себе
ветряками	веками
веками	ветряками
себе	судьбе

Несходство двух перечней определяется прежде всего несовпадением первых слов в них: «островками», «гудками». Слова подобны в фонетическом (рифма точная и богатая), в морфологическом (имена существительные муж. рода, во мн. числе, в твор. падеже) отношениях. Они рифмуются с одинаковыми словами: «ветряками», «веками». Но их звуковой состав все-таки неодинаков, а лексические значения вообще различны. Слова «островками», «гудками» являются ведущими дифференциальными признаками групп рифмующихся слов в I и V строфах. Кроме того, различен порядок расположения остальных четырех слов в обеих группах: он — обратный, хиастический. Тем самым упрочивается кольцевое построение стихотворения. Соотносящиеся хиастически слова образуют четырехслойное кольцо, прочно замыкающее структуру стихотворения, четко очерчивающее границы внутреннего мира произведения. Правда, кольцо это — «смещенное»: за его пределами остается 1 стих, которому тем самым отводится особая роль.

На последних примерах особенно видно, как структура отдельной строфы включается в систему строфической организации стихотворения и как архитектоника (внешняя организация) начинает трансформироваться в композицию (организацию внутреннюю, содержательно-образную).

Все схемы, составленные и рассмотренные в ходе анализа строфической организации стихотворения «Поэзия», соотносятся между собой, и их можно свести в единую схему (см. с. 24). Она наглядно демонстрирует, какими средствами формируется ритмический облик каждой строфы.

Для II — это повторение одного и того же ударного гласного в рифмующихся словах, а также наличие трех (вместо одного, фонового) отступлений от ритмической тенденции.

Для IV — использование только V ритмической формы Я5 и полное отсутствие отступлений от ритмической тенденции.

В I и V строфах — одинаковый набор ударных гласных в рифмующихся словах. Кроме того, четыре из пяти рифмующихся слов в обеих строфах повторяются, образуя на уровне текста как целостности кольцевую структуру. Эти строфы сходны еще и в том отношении, что в каждой из них есть постоянный словораздел. В I строфе он акцентирует первую стопу и таким образом с самого начала задает четкий ямбический ритм. В V строфе последовательно выдержана цезура (словораздел после второй стопы), что обращает внимание на особенности данного стихотворного размера именно как Я5.

III строфа лишена характерных архитектурных признаков. Нарушение ритмической тенденции в 4 стихе — фоновое, а не специфическое. Единственный признак, который мог бы дать повод говорить об особенностях строфы по сравнению с остальными — наличие в ней неточной рифмы (железной/бесполезный, неизвестный). Однако этот признак проявлен слабо и заметной конструктивной роли не играет. Наверное, самой правильной характеристикой строфы в данном отношении будет констатация отсутствия специфических признаков (специфика — в неспецифичности).

* * *

Разумеется, выявление и систематизация архитектурных особенностей литературного произведения не могут быть самоцелью. Архитектура есть внешний уровень композиции; формальными средствами она моделирует внутреннюю структуру произведения, и наблюдения над нею в конечном счете должны вывести на содержание, на то, что формальными средствами выражено. Хотя отношения параллелизма, прямого соответствия между архитектурой и образностью устанавливаются далеко не всегда. Содержательно значимым может оказаться и противоречие между ними.

Предмет лирической медитации определен Рубцовым в заглавии стихотворения — «Поэзия». Между заглавием и текстом как художественной целостностью установлены метафорические отношения: поэзия есть то, что описано (выражено) в тексте, что текстом представлено. Метафоричность сообщена тексту как его важное свойство, поскольку о поэзии (литературном или — шире — художественном творчестве) речь в стихотворении непосредственно не ведется. Поэзия здесь нечто иное, несводимое к литературному (художественному) творчеству, к словарному значению понятие.

Схема 5

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
а	и		V	а
судьбе	и		V	е себе
ветряками	и		V	а веками
веками	и		V	а ветряками
себе	и		V	е судьбе

ФОНИКА

РИТМИКА

ЛЕКСИКА

Примечательно, что само это слово в тексте отсутствует, и если бы текст не был предварен заглавием, то и необходимости устанавливать тесную смысловую связь между тем, о чем говорится, и поэзией не возникало бы. Текст однозначно воспринимался бы как произведение не о поэзии. Установка же, содержащаяся в заглавии, побуждает обнаруживать и целенаправленно семантизировать, соотносить с поэзией элементы как внутренней, так и внешней структур. Под его воздействием повышается смысловой ранг упоминаний о Пушкине и Кольцове, привлекает к себе внимание метафорическое словосочетание «покоя сельского страница», последний элемент которого ассоциируется с книгой, с литературой, с поэзией, а само словосочетание обнаруживает тенденцию к тому, чтобы стать одним из ключевых образов произведения. (Сочетание это можно рассматривать и как метонимию: «сельский покой» — целое, «страница» — часть от него; но тогда «поэтические» ассоциации, порождаемые им, будут слабее. При интерпретации в качестве метафоры оно как семантическое единство соотносится с каким-то другим единством: например, со словосочетанием «укромный чистый уголок» или лексемой «изба» — то есть с «приютом спокойствия, трудов и вдохновенья».)

«Поэтический подтекст» формируется и благодаря реминисценциям из классического наследия. Реминисценции эти не всегда имеют четкую ориентировку на творчество того или иного поэта-классика. Чаще всего они — средство установления образной связи с миром поэзии как таковой.

«Лик» поэзии проступает также в звуковом составе стихотворения. В частности, набор ударных гласных в рифмующихся словах (с фонематической точки зрения — о, э, и, а) может быть интерпретирован анаграмматически и соотнесен с центральным для данного стихотворения словом-понятием «поэзия». О том, что высказанное суждение не произвольно, свидетельствует дополнительный фактор: во всех ударных иктах, приходящихся на четвертую стопу (места нарушений ритмической тенденции), содержится тот же фонематический набор: она, на душе, на полу; вид, меня (о, э, и, а). Так ритмико-акцентологические средства оказываются вовлеченными в процесс формирования образности, создания внутреннего мира произведения.

Однако, как уже отмечалось, ключевое слово-образ «поэзия» в тексте стихотворения непосредственно не представлено. Образ этот Рубцовым не эксплицирован, а выведен в «поэтический подтекст». В самом тексте он присутствует не актуально, а лишь потенциально. Основное внимание в произведении уделено другому образу, метафорически соотнесенному с поэзией (через заглавие), замещающему поэзию по принципу *toto pro toto*. Этот образ в стихотворении тоже не назван. Он обозначен дейктически, личным местоимением, и предло-

жен читателю как набор фрагментов картины, целостное представление о которой должно возникнуть по прочтении текста (то есть по принципу *pars pro toto* — метонимически).

Некоторое представление об искомом образе дает местоимение, его обозначающее. Местоимение это — единственного числа, следовательно, хотя объект и показан частями, фрагментами, он — единый, цельный. Во-вторых, местоимение — женского рода, значит, и слово, которое соотносится с реконструируемым образом-понятием, должно быть того же рода. Проецируя стихотворение на творчество Рубцова, на русскую поэзию вообще, мы можем с достаточной уверенностью предположить, что слово это — «родина».

Правда, основной эвристический эффект стихотворения создается не поиском слова, а образно-смысловым наполнением понятия, с этим словом соотносимого. Рубцов использовал композиционный прием, подобный тому, который применил Лермонтов в стихотворении «Родина». Оба произведения относятся к одной жанровой разновидности «стихотворения-дефиниции», лирический сюжет которых разворачивается как процесс поэтического определения какого-либо понятия.

Текст лермонтовского стихотворения начинается с установления идейно-эстетического задания: «Почему я люблю родину?». Одновременно идет процесс переформулировки задания, уточняются границы понятия путем отсеечения заведомо неприемлемых значений: «слава, купленная кровью», «полный гордого доверия покой», «темной старины заветные преданья». В результате поставленный вопрос обретает второй (сущностный и, вероятно, более глубокий) смысл: «Что такое для меня родина?». И далее разворачивается метонимически организованный образ родины, цепочка отдельных картин-впечатлений, являющихся, по замыслу автора, ответом на оба поставленных вопроса: «За что?» и «Что такое?».

Важнейшей образной характеристикой в стихотворении Лермонтова становится определение «странная», которое относится не только к любви лирического героя, но и к самому предмету переживаний и размышлений. Предмет этот не имеет четких семантических границ и даже точного наименования: в заглавии — это «родина», в первом стихе — «отчизна» (понятия взаимосвязанные, но не тождественные, оба по отношению к определяемому предмету неточные, приближительные). Рассматриваемое в данном плане стихотворение Лермонтова может служить прекрасной иллюстрацией одной эстетической теории, согласно которой ведущим конфликтом любого художественного произведения является конфликт содержания и формы: интуитивно постигаемого целостного (синтетического) смысла и его дискурсивно оформленного (дискретного) выражения¹⁹. В «Родине» Лермонтов приобщает читателя к тому, что нельзя ни точно назвать,

ни удовлетворительно описать, что можно представить метонимически, через художественный образ. Целое же не складывается из представленных поэтом фрагментов, а возникает, творится воображением между ними (или, может быть, точнее, поверх них).

В стихотворении Рубцова вопрос словесно не формулируется, но он неизбежно возникает в сознании воспринимающего как следствие несоответствия между заглавием и текстом: «Что же такое поэзия в представлении автора, если речь идет не собственно о поэзии?». Приведение в соответствие смыслов заглавия и текста, пересемантизация словарного значения слова «поэзия» — и есть лирический сюжет стихотворения, ведущий к уяснению его идеи (образно-семантического средоточия).

Установив метафорическую связь между понятиями «поэзия» и «родина», Рубцов вынужден далее определять, чем собственно для него родина является. Оказывается, что определить первое без определения второго невозможно. Дело здесь не только в законах поэтического творчества, занимаясь которым приходится заново определять все и тем самым создавать «авторскую» картину мира. Дело и в самом понятии «родина». Во-первых, оно абстрактно и, будучи включенным в какой-то контекст, нуждается в конкретизации. Во-вторых, оно широко употребительно, вследствие чего — «затаскано» и «размазано». В-третьих, оно спекулятивно — в том смысле, что часто используется в пропагандистских, узкогрупповых, утилитарных целях и в результате опошляется, девальвируется. Лермонтов назвал свою любовь к родине «странной» именно потому, что относился резко отрицательно к последнему обстоятельству.

Не употребляя само слово «родина», Рубцов избегает ряда опасностей, связанных с последствиями интенсивного его использования. Но, создавая текст о родине, он вынужден это понятие конкретизировать, «овнешнять», преодолевать его абстрактность. И делает он это, пользуясь традиционным для разработки данного образа в русской поэзии приемом — метонимией. Так родина определялась Лермонтовым, так — Полонским («На железной дороге»), так она описана в известной песне: «начинается... с картинки в твоём букваре», «с заветной скамьи у ворот», «с этой дороги проселочной, которой не видно конца», «с окошек, горящих вдали», «со стука вагонных колес» и т. д.²⁰ И столь же традиционно Рубцов пользуется фигурой речи, именуемой в риторике «амплификация», — уточняет понятие «родина», умножая, нагнетая образы, трактуемые как его признаки (частные определения).

Родина явлена лирическому герою Рубцова «островками»: лугами; ветряками; покоя сельского страницей; поющей на поле жницей; зеркальной рекой; укромным, чистым уголком; видом безвестным; бором, серебряно-янтарным; звенящими бубенцами; избой в снегах.

Все это фрагменты единого целого, но фрагменты неоднородные. Луга, ветряки, изба в снегах — образы конкретные, наглядные, зримые, прямо соотносящиеся с определенными денотатами. Они — собственно метонимии, метонимии как таковые. «Покоя сельского страница», «укромный, чистый уголок», «вид безвестный» имеют явную метафорическую нагрузку, но поддаются интерпретации и как метонимии. «Укромный, чистый уголок», например, может быть непосредственно соотнесен с «избой в снегах», с частью ее интерьера; кроме того, изба может быть рассмотрена как «уголок» родного края, родины. Однако в этом образе потенциально содержится и иной смысл: «укромный, чистый уголок» — метафорическое обозначение покоя, уюта, душевного комфорта, нравственного здоровья, благоприятной для творчества атмосферы.

Поющая жница и зеркальная река — многоплановые по своей семантической структуре образы. Грамматически оба они оформлены сравнительным оборотом (метафорический ход) и оба имеют установку не на изображение, а на выражение. Лирический герой не описывает жницу и реку, он пытается через представление о них определить характер чувств, испытываемых от духовной близости с родиной («такая радость.., как будто...»). Однако дело обстоит именно так, если иметь в виду лирическое «сейчас», время медитации лирического героя. Между тем поющая жница и дни, текущие зеркальной рекой, включены в произведение на правах воспоминаний о прошлом («как будто вновь...»). Перенесенная в прошлое, жница с ее песней становится реальным и конкретным атрибутом родины (образом метонимическим). Уподобление же дней зеркальной реке утрачивает образную цельность и обнаруживает многосоставность, сложность семантической структуры.

В плане ретроспективном становится ясно, что «дни» — это метонимическое обозначение жизни, что «река» — это ее метафорическое обозначение, что «зеркальная река» — это метафора счастья, что счастье — это результат (метонимия) пребывания родины в ее подлинном, «незадымленном» состоянии, что представление о днях, текущих зеркальной рекой, относится к понятию «родина» как часть к целому (то есть является метонимией). Если принять во внимание отмеченное ранее обстоятельство, что родина нигде в произведении прямо не названа и не представлена как целостный образ, что образ этот потенциально присутствует лишь в подтексте и подлежит реконструкции, что «жизнь» и «счастье» тоже образы подтекстные (имплицитные), — то структура проецируемого в прошлое образа «дни рекой зеркальной потекли» обретает еще большую сложность²¹. Невозможность строго однозначной квалификации и интерпретации сообщает этому образу текучесть, размывает его контуры, порождает мерцание разных смыслов в нем.

В ПРОШЛОМ

СЕЙЧАС

радость

CB

дни рекой зеркальной потекли

MM

СВ — сравнение

Мф — метафора

ММ — метонимия

700d

↑

представленные
(эксплицитные)
образы

реконструируемые
(имплицитные)
образы

МФ «тема» «контейнер»

означающее → означающее

целое ММ часть

29

Отмеченные особенности, разумеется, свойственны не только образу «дни рекой зеркальной потекли». Некоторая туманность, размытость, наряду с многозначностью, присущи всему образному строю стихотворения «Поэзия». В значительной мере они предопределены исходным для лирического сюжета впечатлением-состоянием — «как в дымке». Кроме того, «Поэзия» — это одно из произведений о «невыразимом», о том, что не может быть рационально уловлено и полно, адекватно выражено словами. Отсюда «конфликт» между заглавием и текстом, отсюда зыбкость образов — определителей неопределимого.

Образ родины дан Рубцовым в нескольких временных планах. Все стихотворение написано с позиций настоящего. Во внутреннем мире произведения оно безраздельно господствует как наличная реальность и присутствует во всех пяти строфах. Первая и последняя — композиционное кольцо — посвящены только ему. В четные строфы включены и акцентированы автором образы прошлого («поет на поле жница», «дни рекой зеркальной потекли», «расцвел душою Пушкин легендарный», «пришел ... сказочный Кольцов»). А в третьей, средней строфе присутствует и возможное будущее, введенное в текст с помощью модальных конструкций («я молю, Чтоб этот вид безвестный Хотя б вокзальный дым не заволок!»).

Схема 7

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
Настоящее	Настоящее	Настоящее	Настоящее	Настоящее
	+	+	+	
	прошлое	будущее	прошлое	

В основу композиции стихотворения положен ценностно-временной принцип. Прошлое здесь представлено как идеальное состояние родины, настоящее — как ущербное, на грани разрушения, вероятное будущее — как исчезновение. Идеал выражен через посредство мотивов полноты жизни, радости, труда, покоя, красоты, творчества. В настоящем он утрачен, и связь с ним поддерживается только «чувством древности земли», духовной традицией, способностью героя к лирической ретроспекции. Более того, ущербное настоящее чревато катастрофическим будущим.

Такова авторская концепция, согласно которой движение времени от прошлого к будущему есть зло. Временные координаты имеют свои внутритекстовые характеристики: идеальное прошлое интерпретировано как «древность», настоящее определено как «теперь», а бу-

дущее дано как объект эмоционального отрицания, как то, что неотвратимо надвигается, наступление чего закономерно (отсюда мольба о прощении за ропот), но наступление чего для лирического героя нежелательно. Временной континуум, в котором пребывает лирический герой, именуется «век». «Веками», то есть состояниями, подобными теперешнему, идеал отделен от лирического героя.

Важную семантическую нагрузку имеет в стихотворении образ дыма, непосредственно связанный с образом времени. Он повторяется несколько раз, варьируется и, можно сказать, даже нагнетается: «дымка», «дымные века», «вокзальный дым» и снова «дымные века». Образ этот появляется только в нечетных строках, в тех, которые не содержат описания идеального состояния родины. Сопоставляя его варианты, нетрудно заметить, что первый («дымка») стоит особняком, выпадает из общего ряда, остальные же образуют симметрическую структуру: по краям (I и V строфы) — метафорические определения категории исторического времени (элементы композиционного кольца), в центре (III строфа) — «безобразное» наименование материально-конкретного явления.

Образ дыма в стихотворении — это своего рода «ассоциативный пучок», семантически осложняющий, разнообразящий авторское представление о времени. Во-первых, речь идет об историческом времени, отсюда — выбор хронологической единицы для определения масштабов внутреннего мира произведения — «век». Во-вторых, века — «дымные», потому что они отделяют идеал от лирического героя, являются чем-то вроде визуальной помехи; тем самым время получает пространственную характеристику: прошлое есть то, что неотчетливо видимо, что дистанцировано от наблюдателя зрительной преградой.

Подобная интерпретация времени Рубцову свойственна. Она отчетливо дает о себе знать в стихотворении «Старая дорога», например, только там функцию зрительной преграды выполняет не дым, а пыль: «В пыли веков мгновенны и незримы, Идут по ней, как прежде, пилигримы...». В-третьих, «дымный» — это характеристика исторических событий, которыми века наполнены: дым сражений, пожаров — поэтическая ассоциация, устойчиво связанная с несчастьем (см., напр., у Ломоносова: «Европа, утомленна в брани, Из пламени подняв главу, К Тебе свои простерла длани Сквозь дым, курение и мглу» — *Ода на день восшествия на престол... Елисаветы Петровны 1748 года*). В-четвертых, «дым» в поэзии нередко становится выражением экзистенциального мотива бренности, непрочности, мимолетности человеческого существования (см. напр., в тютчевском переводе стихотворения Шиллера «Das Siegesfest»: «Дым и пар — здесь все земное, Вечность, боги, лишь у вас! Как уходят клубы дыма, Так уходят наши дни!»). И, наконец, дым есть

нечто противоположное чистоте во всех смыслах, от вещественно-материального до возвышенно-идеального, нравственного. У Рубцова одним из идеальных образов становится «укромный, чистый уголок», который, как опасается лирический герой, может заволочь «вокзальный дым».

Хотя словосочетание «вокзальный дым» обозначает вполне определенное, непосредственно воспринимаемое органами чувств явление, считать его абсолютно, во всех отношениях «безобразным» нельзя. На самом поверхностном семантическом уровне это, конечно, дым поездов, метонимически связанный с вокзалом. В полной же мере его образный смысл проявляется в контексте не отдельной строки, а всего стихотворения.

По деталям, рассыпанным в III и V строфах, легко реконструируется образ железной дороги: «линия железная», «вокзальный дым», «железный путь ... зовет гудками». Он играет в произведении немаловажную роль. Действенность и выразительность его усилены благодаря тому, что понятие «железная дорога» в перечисленных словосочетаниях представлено метонимическими и эллиптическими конструкциями: оно не только воплощается, но и намечается, проводя образно-ассоциативную деятельность читательского сознания.

С одной стороны, образ этот у Рубцова — личностный, тесно связанный с глубоко свойственными ему мотивами отъезда, расставания, странничества, пути. С другой — он характерен для русской поэзии в целом, и Рубцов активно использует ассоциативное поле данного образа, делая тем самым свое произведение выражением поэзии как таковой, то есть актуализирует смысл названия.

Железная дорога в стихотворении — это неотвратимо утверждающееся, губительное для идеала настоящее: лирическое «теперь», «век». Семантический треугольник «железный» — «путь» — «век» рождает определенные поэтические ассоциации:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещения
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопчут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

Е. А. Баратынский. «Последний поэт»

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобой в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек! /.../
Век акций, рент и облигаций,
И малодейственных умов,
И дарований половинных...

А. А. Блок. «Возмездие»²²

В широком контексте русской поэзии образ железной дороги обрел свойства устойчивого символа наступающей цивилизации: прагматической, технической, непоэтической, безликой, городской, антигуманистической, антинародной и даже антинациональной. Конечно,

железная дорога изображалась и по-иному, в другом смысловом ореоле («Попутная песня» Н. В. Кукольника или «На железной дороге» А. А. Фета, например), но этот образ-символ стал наиболее значимым и наиболее распространенным. В ходе своего исторического существования он создал нечто вроде традиции, в русле которой оказался и Рубцов. С разной степенью отчетливости, но в тех его стихах, где речь идет о железной дороге, проявляются все перечисленные мотивы («Поезд», «На вокзале», «Поэзия» и др.).

«Линия железная» делит пространство стихотворения «Поэзия» на две части. По одну ее сторону — погруженный в элегическое состояние герой; по другую — один из «островков», оставшихся от родины: «укромный, чистый уголок», который дан лирическому герою как объект созерцания, но не как место обитания. Эта «линия» — образный аналог дыма, именно она препятствует воссоединению героя с родиной, она — ограничитель существования героя. Ассоциативная связь эпитета «железный» с мотивом ограниченности, несвободы, нарушения коммуникативной связи, духовной недостаточности также является своего рода «поэтизмом»; см., например, у Б. А. Ахмадулиной:

О одиночество, как твой характер крут!
Посверкивая циркулем железным,
как холодно ты замыкаешь круг,
не внешне уверенням бесполезным.
«По улице моей который год...»

В словосочетании «железный путь» акцентировано другое значение эпитета. Это путь, по которому «шествовал век» Баратынского, тот, что «зовет гудками» и побуждает к безостановочному движению, к «бегу» лирического героя Рубцова. Бег по «железному пути» интерпретирован Рубцовым как фатальное подчинение исторической необходимости, потоку времени, несущемуся из прошлого в будущее.

Дым и «линия железная» — образы силы, расчленяющей на части, на «островки» то, что некогда было единым и неделимым целым. Третьим образом этой силы являются снега, покрывающие пространство родины. Островком в снегах выглядит изба, один из наиболее значимых образов-фрагментов в произведении. Поскольку стихотворение «Поэзия» в творчестве Рубцова стоит особняком, не совсем типична для автора и его образность. Согласно наблюдениям В. Н. Баракова, снег в произведениях поэта — это прежде всего чистота и успокоение²³. Однако, став в стихотворении «Поэзия» контекстуальным синонимом образа, несущего явную негативную окраску («она за дымными веками, избой в снегах»), «снега» получают сходную смысловую нагрузку. Помимо чистоты, праздничности, покоя, снег в поэзии может изображать и выражать другое: сон, заб-

вание, судьбу, смерть. С мотивами неприкаянности, безысходности и гибели снег, например, прочно связан в стихотворении Рубцова «Неизвестный» («Он шел против снега во мраке...»). В «Поэзии» снега — это пустое безжизненное пространство вокруг островков, оставшихся от прекрасного прошлого, а также образный аналог судьбы.

Образ островка наделен у Рубцова повышенной значимостью и встречается не только в стихотворении «Поэзия». Его разработке посвящено целиком другое произведение — «Острова свои обогреваем», тематически связанное с «Поэзией» настолько, что может служить своего рода комментарием к ней. То, что в «Поэзии», в полном соответствии с ее художественными особенностями, выглядит туманным, слегка намеченным, не до конца проясненным, в «Островах» выражено прямо и недвусмысленно. Здесь, в частности, описывается, как «родимое» пространство поглощается темнотой (аналог дыма) и водой (аналог снега). Здесь дана четкая, афористическая характеристика островка, смысл которой присутствует лишь в подтексте «Поэзии»:

Мать России целой — деревушка,
Может быть, вот этот уголок...

Но в «Островах» нет и того напряженного драматизма, которым проникнута «Поэзия». Лирический герой «Островов» описывает их изнутри, как комфортную среду своего обитания, способную противостоять напору стихии. В «Поэзии», где островки восприняты лирическим героем извне, как нечто жизненно ему необходимое, но недостижимое, положение иное.

Острова былого, которые как бы увидены в настоящем лирическим героем из окна движущегося поезда, не одинаковы по значимости во внутреннем мире произведения. Луга и ветряки — это уцелевшие детали ландшафта, характерные приметы родного края, и не более того. Широкого ассоциативного поля они не имеют. Другое дело — ряд близких по смыслу образов: «покоя сельского страница», «укромный, чистый уголок», «вид безвестный», «изба в снегах». Все они соотносятся с одним и тем же лирическим объектом, хотя и фиксируют внимание на разных его качествах и сторонах. Во-первых, это антитеза бегу по «железному пути». Во-вторых, это представление лирического героя о душевном комфорте. В-третьих, это образ первоисточка родины («Мать России целой — деревушка»). В-четвертых, это образ необходимых для поэтического творчества условий²⁴.

Последнее положение не столь, может быть, очевидно, как предыдущие, однако вовсе не безосновательно. Четкую книжно-литературно-поэтическую ассоциацию, как уже отмечалось, дает метафора

«покоя сельского страница». «Укромный, чистый уголок», рассмотренный в контексте всего ряда, может быть истолкован как парафраз начальных строк стихотворения Пушкина «Деревня»:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.

А через «Деревню» легко выйти на более широкий контекст «поэзия»: Батюшков, Державин, Грессе, Гораций и др. О том, что ассоциация с творчеством Пушкина вовсе не произвольна, свидетельствует IV строфа стихотворения Рубцова: «здесь ... расцвел душою Пушкин...».

Так понятие «родина» переводится из социально-исторического в поэтический план. Лирический герой произведения — поэт, и его отношение к родине — это поэтическое самоопределение.

Гибельному движению по «железному пути» (в стихотворении «Поезд» оно прямо соотнесено с катастрофой) противопоставлено существование идеала в состоянии покоя, «бытийствования», вопреки реальной угрозе полного исчезновения. Идеал явлен лирическому герою как бы из окна вагона: «мелькнет порой». Герой мчится мимо идеала, не имея возможности охватить взглядом всю панораму, то улетающую по ходу поезда назад, то затянутую дымом «локомотива истории». Герой успевает заметить лишь отдельные детали, фрагменты картины «за окном». Таким образом, в соответствии с художественной логикой, ущербность идеала предопределена не только его объективными характеристиками (в настоящем он существует уже лишь «островками»), но и субъективной позицией наблюдателя (лирического героя).

Позиция эта не фиксирована четко в пространстве. С одной стороны, герой видит «укромный, чистый уголок» «за линией железной», то есть и сам находится вне этой линии. С другой, судя по его зрительным впечатлениям, он движется по «железному пути». С третьей, «путь зовет» его «гудками», и он бежит то ли по, то ли к пути. Неопределенность пространственной позиции лирического субъекта лишний раз свидетельствует о том, что внутренний мир произведения — сугубо художественный и не может быть прямо спроецирован на реальную действительность. В стихотворении «Поэзия» читатель имеет дело со сверхпоэтической реальностью, не имеющей прямых соответствий за пределами внутреннего мира произведения.

О метафоричности как определяющем конструктивном принципе этого мира заявлено в самом начале стихотворения. Правда, смысл авторского заявления становится понятен читателю не сразу, а по ме-

ре развертывания текста. Прежде всего обращает на себя в данной связи внимание глагольная метафора-олицетворение «глядит», которая, по первоначальной читательской версии, подсказанной заглавием, относится к поэзии, а затем — к родине. Сравнительный оборот «как в дымке» не привлекает на первых порах особого внимания. Однако он играет весомую роль в определении статуса внутреннего мира произведения и на уровне целостного синхронного восприятия обретает качества ключевого образа. Не случайно оборот этот введен в состав 1 стиха, находится за пределами кольца, образованного рифмующимися словами I и V стрóf.

При первом столкновении с ним в нем актуализируется значение «нечетко». Потом, когда становится ясно, что точка зрения лирического героя уподоблена взгляду из окна поезда, возникает мотивировка зрительного впечатления: сквозь паровозный дым. Когда же выстраивается ряд: «как в дымке», «дымными веками», «вокзальный дым», «дымными веками», — оборот получает еще одно значение: сквозь толщу исторического времени. Но ранее уже говорилось, что оборот этот, несмотря на «словарное» сходство с остальными членами ряда, все-таки стоит особняком. Он единственный во всем ряду не несет ярко выраженной негативной окраски. «Дымка» здесь имеет не объективную, а субъективную природу. Она — характеристика духовного состояния лирического героя, поэтическая «дымка», преобразующая реальный мир, создающая художественные образы. Специфичность смысла данного оборота автор подчеркивает семантическим сдвигом: «как в дымке ... глядит», а не «видна», что было бы более естественным с позиции элементарной языковой логики. В стихотворении господствует иная, не элементарная, художественная, образная логика. Произведение в целом — это поэтическое видение, реализация приема, столь любимого Рубцовым. Может быть, имело бы смысл говорить даже о жанре видения в его творчестве. В данную категорию, помимо «Поэзии», следовало бы включить такие, например, произведения, как «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...», «Вечернее происшествие», «Видения на холме», «В минуты музыки».

Собственно говоря, видений в стихотворении «Поэзия» два: первое — это преображенная дымкой поэтического восприятия ущербная современность (полувидение — полуреальность); второе — идеальный образ родины, приуроченный к прошлому (чистая поэтическая фикция). Первое — воспринятая поэтом действительность; второе — творчески воссозданная им. Оба видения включены в текст с помощью грамматических конструкций, выражающих условно-предположительное сравнение. Но в первом случае эта конструкция — сравнительный оборот, а во втором — придаточное

определяющее предложение, своим грамматическим рангом повышающее степень условности.

Оба видения — подчеркнуто личностные. Они — видения лирического героя. Правда, мера личностности не во всех строфах одинакова. В первой строфе субъект лирической медитации обозначен как «мы» («глядит на нас» и, следовательно, «мелькнет порой» — нам). Но это, по сути дела, «я», интегрированное в «мы» («я» → «мы»). А в дальнейшем оно обособляется, становится самостоятельным «я» — «собственно я». Во II строфе полное обособление еще не произошло, но позиции «я» заметно усилены: «радость на душе» ассоциируется с индивидуумом, а не с коллективным субъектом. В III строфе появляется грамматически выраженное «я» и безраздельно господствует точка зрения лирического героя. В IV строфе грамматически выраженного субъекта речи нет и усилены позиции «мы», чему способствует семантика словосочетания «мир дивился». В V строфе снова господствует «я» и замыкающий текст повтор «мелькнет порой» воспринимается уже как сугубо личное впечатление лирического героя.

Схема 8

I строфа	II строфа	III строфа	IV строфа	V строфа
я → МЫ	МЫ ↔ Я	Я	я → МЫ	Я
грамматически эксплицированное «МЫ»		грамматически эксплицированное «Я»		грамматически эксплицированное «Я»
имплицитно-неопределенная точка зрения	имплицитно-неопределенная точка зрения	эксплицитно-определенная точка зрения	имплицитно-неопределенная точка зрения	эксплицитно-определенная точка зрения

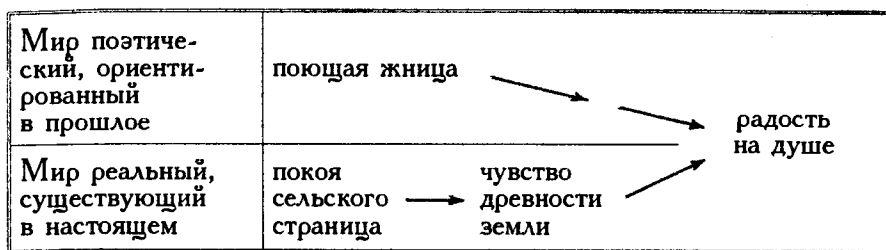
В схеме отражено, как субъектная организация стихотворения по ходу развертывания лирического сюжета «сдвигается» к «я», которое преобладает и чисто количественно. Кроме того, «мы» грамматически эксплицировано единственный раз — в форме косвенного падежа

«нас». «Я» же присутствует в тексте в формах косвенного падежа («мне») — один раз и прямого (именительного) — два раза. Вместе с тем видения идеализированного прошлого не исключительно индивидуальны: во II и V строфах «я» интегрировано в «мы». В видениях настоящего (I, III, V строфы) субъектная точка зрения эволюционирует от «я — мы» к «я». Настоящее, таким образом, сильнее окрашено личностно, прошлое — более общезначимо. Прошлое интерпретировано как мир поэтический, мир поэзии, имеющий сверхличностную значимость.

Переход из чувственно воспринимаемого мира в мир чистой поэзии четко обозначен архитектурно. Он вершится в той самой II строфе, которая резко выделяется на общем ритмическом фоне стихотворения. В ней особое внимание на себя обращает 8 стих, где наблюдаются сразу три отклонения от ритмической тенденции: единственная во всем произведении IV форма Я5, единственный безударный икт в третьей стопе и ударный икт в четвертой стопе. Так словосочетание «радость на душе струится» становится ключевым для всего стихотворения. Это словосочетание — звено в трансформационной цепочке: мелькнула «покоя сельского страница», вид ее породил «чувство древности земли», а то, в свою очередь, вызвало «радость на душе», которую можно определить как «поэтический восторг», «вдохновение», как «радость творчества».

Показательно, что творческая энергия лирического героя направлена ретроспективно, ориентирована на прошлое. Иными словами, подлинно достойным объектом приложения творческих сил является идеал родины, неподвластный разрушительному воздействию времени. Идеал этот дан как аналог чувства «радости», как его метонимическая дефиниция (повод к радости), и наделен качествами поэтического образа, атрибута мира поэзии.

По результату воздействия на лирического героя представление о поющей жнице уподоблено созерцанию «покоя сельского страницы». Однако между двумя этими образами имеются существенные различия. Во-первых, «страница» — это остаток, рудимент идеала, существующий в настоящем («теперь»); жница — это полнокровный идеал, прочно связанный с прошлым. Во-вторых, денотат, обозначенный как «страница», — явление реальное, наблюдаемое, жница же для лирического героя — поэтическая фикция. В-третьих, радость, вызванная видом «страницы», опосредована «чувством древности земли» и, вероятно, без этого опосредования не может быть героем пережита; жница вызывает лирический восторг непосредственно, сама по себе, оказывая прямое влияние на душу героя.



Еще одним воплощением идеала во II строфе является образ дней, текущих зеркальной рекой. Семантика его не совсем ясна, поскольку грамматическое его оформление не полностью согласуется со смыслом, задаваемым контекстом. Знак препинания (запятая) в конце 9 строки должен свидетельствовать о том, что между простыми предложениями «Дни рекой зеркальной потекли» и «Радость на душе струится» установлена сочинительная связь. Однако в этом случае придется принять как данность: дни для лирического героя потекли зеркальной рекой «теперь», действительно, а не как будто. Между тем V строфа, где герой показан человеком, обреченным на бег, не позволяет считать присущим ему то ощущение времени, которое описано в 10 стихе. Вероятнее всего, что связь между 8 и 10 стихами — подчинительная, что простые предложения «Вновь поет на поле жница» и «Дни рекой зеркальной потекли» — однородные, что знак препинания в конце 9 стиха не нужен. Он, между прочим, есть не во всех изданиях²⁵. Колебания редакторов свидетельствуют о неоднозначности ситуации и о возможности разных решений.

Образ зеркальной реки органично вписывается в поэтическую картину идеального прошлого еще и потому, что с ним сопряжена временная категория «дни», резко противопоставленная по смыслу «веку» и «векам», выражающая представление о медленном течении времени, о жизненной полноте, «сущностности» его мелких единиц. Дни — это антропоморфная единица времени, сообщающая смысл отдельной человеческой жизни. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но для Рубцова понятие «дни» ближе по смыслу к понятию «вечность», чем «век». Вечность для него — это остановленное прекрасное мгновение счастья, того самого, которое остро переживается в детстве (в прошлом) и смывается затем потоком времени. Отсюда — крайне показательный для поэта образ: «июльские деньки... в нетленной синенькой рубашке». Он в одном ряду с другим: «голубые вечности глаза». (Стихотворение «Старая дорога».) Значимо здесь и то, что деньки — июльские. Счастливое время для Рубцо-

ва — лето, и потому образ идеала в «Поэзии» — летний, противостоящий зимнему пейзажу «теперь». С летом прямо соотносятся и поющая на поле жница, и зеркальная река²⁶.

Ассоциирование времени с текущей водой — традиционный и довольно широко распространенный поэтический прием. Характерный образец его использования находим, например, у Радищева:

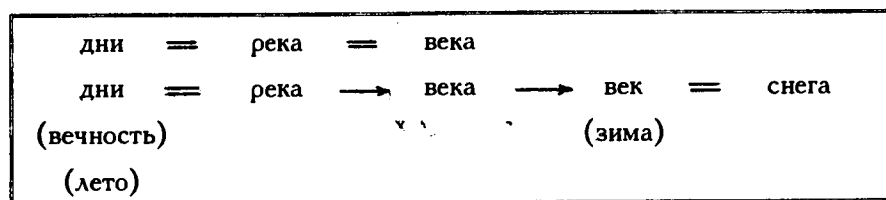
Урна времени часы изливает каплям подобно:
Капли в ручьи собрались; в реки ручьи возросли
И на дальнейшем берегу изливают пенистые волны
Вечности в море; а там нет ни предел, ни берегов...
«Осмынацатое столетие»

Время здесь изображено дискретным и иерархически организованным. Мельчайшая его единица — час, уподоблен он капле. Если развивать намеченную Радищевым гидронимико-хронологическую параллель, то получится следующий ряд: капля = час → ручей = год → река = столетие → море = вечность. Последний член ряда уже неделим и не имеет вектора движения: вечность — это время вообще, время как таковое, нераздельное и ненаправленное.

Образная параллель «время = текущая вода» разрабатывается обычно по этой модели, с некоторыми малосущественными вариациями (могут быть, например, выделены более мелкие, чем час, единицы: «Из крохотных мгновений соткан дождь, Течет с небес вода обыкновенная...»²⁷).

В стихотворении Рубцова обычный порядок инверсирован и параллель в полном виде не реконструируется.

Схема 10



Идеальное состояние (вечность) обозначено неограниченной по объему совокупностью единиц (дни), недифференцированных между собою (= зеркальная река) и потому сливающихся в бесструктурное целое. Эпитет «зеркальная» в данном контексте значит «производящая впечатление неподвижности» и создает оксюморонный эффект: «дни рекой зеркальной потекли» (образ, подобный использованному в известной песне: «Речка движется и не движется, Вся из лунного серебра»²⁸).

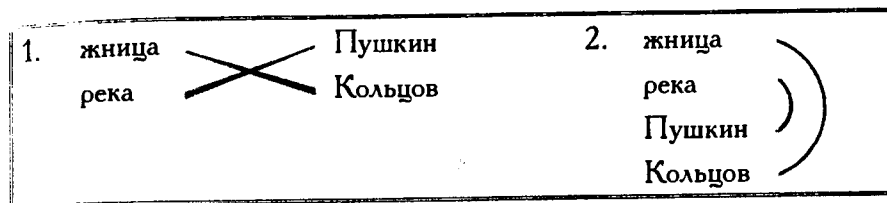
Идеал для Рубцова — антибег, неподвижность, покой. Приобщение к вечности у него возможно только в состоянии покоя (ср. у Лермонтова: «Я ищу свободы и покоя!... Я б желал навеки так заснуть...»). Можно согласиться с утверждением, что у Рубцова «характер лирического героя вовсе не «тихий», созерцательно-раздумчивый /.../, а скорее взрывной, разудалый»²⁹. Однако это справедливо лишь отчасти. Взрывоподобность для Рубцова — наличное, неидеальное качество, подлежащее преодолению, а не закреплению. Нечто подобное можно наблюдать у Лермонтова, лирический герой которого «просит бури», но жаждет покоя.

Между тем надежды на действительный покой у лирического героя «Поэзии» нет, он обречен оставаться человеком бегущим. Тезис «Покойся, кто свой кончил бег!..» к нему неприменим. Эта ситуация у Рубцова опять-таки инверсированная. Покоится у него только тот, кто еще не начинал бега по жизни; «тихий, светлый брег» (вечность) для лирического героя не на финише, а до старта; это «берег юности», как в стихотворении «Отплытие», или, чаще, — детства. Природа рубцовского идеала не трансцендентная, как у Жуковского, а поэтическая.

Поскольку реально повернуть время вспять, оказаться вновь у истока и остановиться невозможно, герой делает это поэтически. Цепочка «радость на душе — жница — река» продолжается в IV строфе, также выделенной на общем ритмическом фоне: в ней использована только одна (V) форма Я5 и нет отклонений от ритмической тенденции. Следующее звено в цепочке — «бор, серебряно-янтарный». Образ этот не локализован четко во внутреннем мире произведения и может быть двояко интерпретирован: 1) он такое же порождение «радости на душе», как и жница, как и река; 2) он — один из «островков», существующих не только в воображении лирического героя, но и в виде чувственно воспринимаемых объектов. С одной стороны, бор — явление вполне допустимое даже в современной лирическому герою ущербной реальности; тем более, что цветовые его признаки ассоциируются с зимой («веком»), со снегами, с инеем. С другой стороны, эпитет этот слишком «экзотичен» и наряден, чтобы характеризовать один из фрагментов «задымленной» панорамы. В контексте стихотворения он может быть в какой-то мере уподоблен разве что определению «зеркальная», которое относится к явлениям иного, нереального мира. Скорее всего, бор существует на границе между миром воображаемым (порождение «радости на душе») и миром действительно видимым, мелькающим за окном поезда. Его место — в одном ряду с «укромным, чистым уголком», он — явление этого мира, преображенное творческой фантазией поэта.

В стихотворении Рубцова разница между Пушкиным и Кольцовым также констатируется, но не столь откровенно и настойчиво. Если принять образный параллелизм II и IV строф как данность, то необходимо отметить, что «порожденные» образы соотносятся между собою хиастически или (в плане общей композиции произведения) по кольцевому признаку.

Схема 13



Коррелятивная пара «жница — Кольцов» образована на основе общего признака «крестьянский (сельский) мир». Метафорическая связь «река — Пушкин» установлена и мотивирована Белинским. В контексте культурного функционирования она предполагает сопоставление «Пушкин — Кольцов». Кроме того, пара «река — Пушкин» обрамлена парой «жница — Кольцов». Каждый из членов обеих пар имеет свой ассоциативный ореол, оказывающий заметное воздействие на второй член своей пары и дополнительно мотивирующий связь с ним. Так, например, жница — поющая, потому что, кроме всего прочего, самый показательный жанр кольцовой лирики — песня; река же зеркальная (безмятежная, отражающая небо)³¹, потому что Пушкин-художник — «олимпиец»³².

В то же время образы Пушкина и Кольцова в произведении наделены смыслами, не согласующимися с общеизвестными, широко распространенными. Это в первую очередь касается эпитетов «легендарный» и «сказочный»: ни тот, ни другой не имеют глубоких мотивировок в творчестве обоих поэтов. Какой-нибудь особо показательный для Пушкина жанр выделить трудно, если вообще возможно. Имя его в национальном культурном сознании соотносится с поэзией как таковой, но не с отдельной разновидностью художественной словесности и уж никак не с легендой. Кольцова же вполне можно было бы назвать «песенным»; «сказочность» его весьма проблематична. Столь же малооправданным представляется звон бубенцов, аккомпанирующих появлению Пушкина: в четырехтомном словаре языка поэта³³ этой лексической единицы вообще нет. Образ России с бубенцами — не пушкинский, хотя в русской поэзии одной из характеристик этого образа бубенцы стать могли (см., например, стихотворение Бунина «Лесная дорога»).

Приходится признать, что образность IV строфы не только воспроизводит общекультурные значения, но и имеет личностную, собственно рубцовскую окраску. В стихотворении «Поэзия» мы сталкиваемся со специфически авторским образом родины, России. Семантические сдвиги, деформации общекультурных значений — способ выражения творческой индивидуальности поэта.

Эпитеты «легендарный» и «сказочный» не определяют художественные особенности творчества двух поэтов и не могут претендовать на филологическую корректность, на строгую объективность. Это, во-первых, выражение некоего суммарного, предельно обобщенного представления-переживания, связанного с Пушкиным и Кольцовым в народном сознании. Оба они здесь, скорее, народно-поэтические образы, чем реальные литераторы с реальным творческим наследием. Во-вторых, это и субъективизация народного представления о двух вершинных явлениях национальной культуры, попытка лирического героя определить свое отношение к ним. Для лирического героя, как и для национального самосознания, сущностно значимы и тот, и другой. Однако степень личностной близости к ним лирического героя различна.

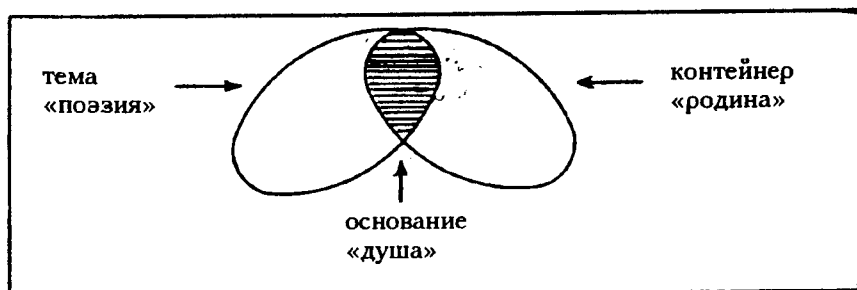
Эпитетом «легендарный» Пушкин дистанцирован от субъекта лирической медитации. В соответствии со словарным значением «легендарный» — это «породивший, вызвавший своей необычностью (героизмом, силой и т. п.) много легенд»³⁴. В стихотворении «Поэзия» лирический субъект не наделен исключительными качествами, акцентированы его зависимость от обстоятельств, его склонность к самоизоляции, а не к выдающимся деяниям. Эпитет «сказочный», напротив, интимизирует отношение лирического субъекта к Кольцову. Сказка, в обыденном понимании, — жанр домашний, камерный, духовно близкий (Hausmärchen братьев Grimm). Именно отсюда, где «покоя сельского страница», «укромный, чистый уголок», «вид безвестный», Кольцов *пришел*, а Пушкин здесь только *расцвел*, но явился сюда, по-видимому, из каких-то других мест. Более того, можно предположить, что, по художественной логике произведения, Кольцов стал для Пушкина кем-то вроде проводника в этот мир сельского покоя и творческого благополучия, если интерпретировать бор, шепчущий о Пушкине, как реминисценцию из кольцовского стихотворения «Лес», памяти Пушкина посвященного. В этом стихотворении образ Пушкина и представлен «легендарным», адаптированным к народно-поэтическим воззрениям и не имеющим прямых аналогов в творчестве автора «Евгения Онегина».

Есть, вероятно, основания говорить о «пушкинском» и «кольцовском» началах в идеале, сконструированном Рубцовым, и даже о противоречии между этими началами. И биографический, и поэтический материал свидетельствует, что Рубцов считал свое существова-

ние (и как личности, и как автора стихов) промежуточным, вершащимся в поле взаимно- и противодействия двух культур внутри одной (единой) национальной³⁵. Мир литературы не был органически, изначально близок ему, поскольку он в этот мир пришел, сформировавшись в мире другом, с литературой не связанным. Он был литератором «от земли», «от деревни», «от провинции», самородком, трудно восходящим по ступеням культуры «от культуры», постоянно рискующим быть этой культурой отторгнутым³⁶. Мир «укромных сельских уголков» он прекрасно знал, это знание было его первоначальным и личностно значимым духовным опытом, который он и стремился воплотить в стихах. Стихи же, поэзия воспринимались им как нечто такое, чем нужно овладеть, от чего приходится зависеть³⁷, что является и своим и чужим одновременно. Самой значительной попыткой примирить два начала (культуры «от культуры» и культуры «от земли», «пушкинской» и «кольцовской») является в творчестве Рубцова стихотворение «Поэзия».

Две культуры в рассматриваемом произведении получают различные образные воплощения и могут по-разному именоваться. Но на самом высоком уровне, на уровне итоговых обобщений они представлены как «поэзия» и «родина». На этом уровне конфликт между ними предельно ослаблен и сделана попытка поставить их в отношения подобия, метафорического сходства. Если рассматривать базовую для художественной структуры стихотворения метафору, то ее компоненты можно квалифицировать так: «поэзия» — тема, контейнер — «родина»; основанием для установления общности между ними является третье понятие-образ, играющее важную роль не только в данном стихотворении Рубцова, но и во всем его творчестве — «душа» лирического героя³⁸.

Схема 14

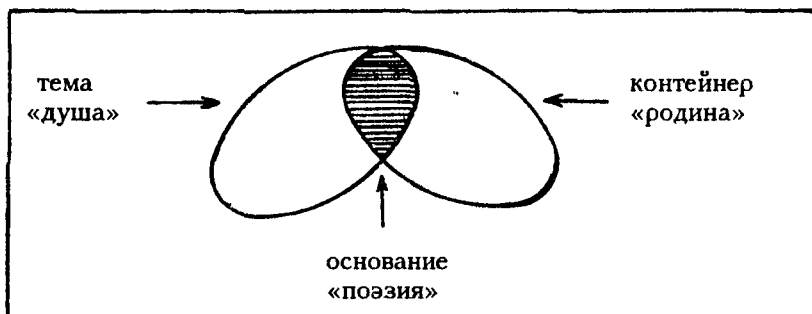


Сближенными «поэзия» и «родина» оказываются именно потому, что интерпретированы они как факты «душевной» жизни лирическо-

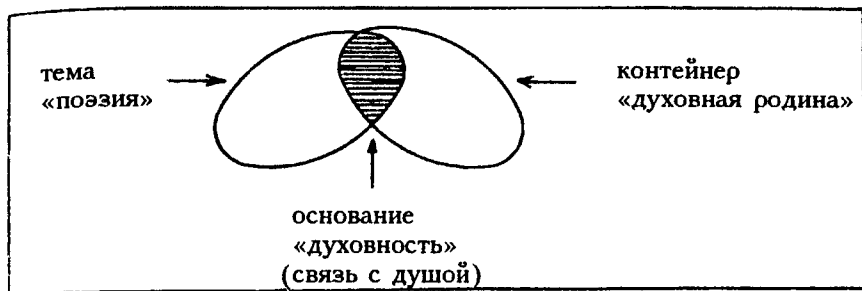
го героя. Именно потому и «родина», и «поэзия» в произведении — образы-понятия «одушевленные». Именно потому они слабо дифференцированы и сливаются в единый образ-понятие, давая тем самым повод для четкой формулировки идеи стихотворения: родина и поэзия — одно.

Между тем образность стихотворения «Поэзия», как уже отмечалось, — зыбкая, многоплановая, и категоричные суждения о его «идейной направленности» рискованны. Метафорические отношения между «родиной», «поэзией» и «душой» можно истолковать иначе.

Схема 15



Толкование это смыслу произведения не противоречит. «Радость», синоним поэтического вдохновения, «струится на душе», является атрибутом внутреннего мира лирического героя. Все «островки» родины, изображенные в стихотворении, испускают поэтические «кванты», в силу чего становятся особенно близкими лирическому герою. Прочно связанными с поэзией, таким образом, оказываются и душа, и родина, что дает повод для образования потенциальной (не оформленной лексически), но активно участвующей в построении смыслового поля стихотворения метафоры «духовная родина». Эта метафора в свою очередь становится контейнером для темы «поэзия», и возникает еще один образ, претендующий на то, чтобы сфокусировать все смысловые линии произведения: поэзия — духовная родина (почва, на которой сформировалась душа). Не случайно лирический объект в начале стихотворения, в исходной позиции, дан через олицетворение, троп, специфика которого, по В. П. Григорьеву, определяется «увеличением меры духовности, присущей денотату»³⁹ («она... глядит, покорная судьбе»).



Эту схему можно рассматривать как уточнение схемы 14, уточнение, впрочем, существенное, поскольку «духовная родина» в большей мере соответствует образному строю стихотворения, нежели просто «родина». Панорама за окном поезда — не столько реальный пейзаж, сколько «пейзаж души» (термин А. Н. Веселовского) лирического героя. Каждая деталь этой панорамы наделена мощным ассоциативным ореолом, придающим образу личностную значимость. Светлые видения прошлого, вызванные созерцанием панорамы, — это идеальные состояния души лирического героя, творческое вдохновение, дарующее ощущение счастья. Стихотворение «Поэзия» отчетливо воплощает характерную для Рубцова тенденцию: «Судьба родины воспринимается им как личная судьба его героя»⁴⁰.

Переживание лирическим героем Рубцова судьбы родины как своей собственной позволяет понять, почему герой любит свою судьбу, несмотря на то, что она — гибельная (см., например, стихотворение «Я люблю судьбу свою», которое во многом созвучно «Поэзии»): «люблю» не потому, что моя судьба такая (гибельная), а потому что она — общая с родиной, потому что чувство этой общности, в свою очередь, делает меня поэтом, пробуждает во мне поэзию; я есть я, потому что живу одной судьбой с родиной и потому что я поэт.

Однако полной идентификации двух субъектов («я» и «родины») в творчестве Рубцова не происходит. Оба наделены одной судьбой, но если ее «покорность судьбе» эстетизирована (как тючевская «нагота смиренная»), то его подчинение зову гудков сопряжено с глубоким чувством вины. «Не по себе» лирического героя мотивировано смутно осознаваемой ответственностью за общую судьбу — родины и свою — и неспособностью на эту судьбу влиять. Так образ родины в стихотворении «Поэзия» обретает еще один смысл, становится подобием совести, смущающей душу героя своим обреченным взглядом.

Поэтическая рефлексия субъективизирует, персонализирует лирического героя Рубцова, обособляет его от родины, сколь бы сильно он ни жаждал полного слияния с ней. Судьба у них одна, но пропадать им суждено врозь. Настойчивые попытки уравнивать родину и поэзию в правах на обладание душой лирического героя к полной удаче не приводят. Душа лирического героя, гармонизируясь благодаря поэзии, не может подчинить гармонии образ родины в ее «теперешнем» состоянии. Тот «радостный покой», который испытывает лирический герой во II и IV строфах, окончательно его душой не овладевает. Поэтому доминирующим в стихотворении становится образ родины, он не уравнивается другим, вынесенным в название.

Это отчетливо можно увидеть, составив словарь ритмических отклонений.

Схема 17

I строфа, 5 стих	/влечет/ ОНА	/к себе/
II строфа, 8 стих	/радость/ НА ДУШЕ	
9 стих	/на/ ПОЛЕ	/жница/
III строфа, 14 стих	ВИД	/безвестный/
V строфа, 21 стих	/зовет/ МЕНЯ	

В словарь входят лексемы, фиксирующие опорные семантические точки стихотворения:

ОНА — лирический объект;

МЕНЯ (вин. пад. от Я) — лирический субъект;

ПОЛЕ (на котором поет жница — поддается истолкованию как метафорический образ родины) — идеал, проецированный в прошлое;

ВИД — рудимент идеала в настоящем;

НА ДУШЕ — лирический континуум, семантическое поле, в котором конструируется сюжет произведения.

Соседство и грамматическая однородность двух лексем: НА ДУШЕ и /на/ ПОЛЕ — порождает понятие «духовная родина», поскольку лексемы, оказавшиеся в одинаковой ритмико-синтаксической позиции, становятся контекстуальными синонимами и их ассоциативные ореолы совмещаются: [поле (= родина) = душа] = духовная родина.

С понятием «родина» непосредственно связаны три из пяти опорных семантических точек: ОНА, ПОЛЕ, ВИД; с поэзией же —

только одна: /радость/ НА ДУШЕ. По этому словарю, лирические объект и субъект «обрамляют» внутренний мир произведения. Стихотворение начинается с того, что ОНА «влечет» духовно лирического героя, завершается же тем, что ОН поддается «зову» (звук — материальное явление) железного пути. Между крайними опорными точками разворачивается лирический сюжет стихотворения, по опорным точкам сюжет последовательно — от одной к другой — движется.

Возвращаясь же к теме, обозначенной в названии статьи, можно констатировать следующее: если архитектурный уровень, наиболее отчетливо представляющий в стихотворении «поэзию», организован и гармонизирован, то зыбкая образность внутреннего мира произведения, выражающая напряженное и сложное отношение лирического героя к родине, в строго упорядоченные формы не отличается. В этом смысле есть основания говорить о конфликте архитектуры и образности в стихотворении Н. Рубцова «Поэзия».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К о ж и н о в В. Николай Рубцов: Заметки о жизни и творчестве поэта. — М., 1976. — С. 50, 61.

² В я т к о в с к и й А. Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 50.

³ М а к о в с к и й М. С. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. — М., 1996. — С. 391.

⁴ Все общие суждения о поэзии Рубцова делаются на основе издания: Р у б ц о в Н. Русский огонек: Стихи, переводы, воспоминания, проза, письма. — Т. 1/. — Вологда, 1994. По этому же изданию цитируются произведения поэта.

⁵ Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. — М., 1984. — С. 278.

⁶ Там же. — С. 208.

⁷ Семантический ореол Я5 у Рубцова, по-видимому, связан с определенной традицией русской философской поэзии. См., например, характеристику этого размера у Заболоцкого: «В отличие от стилистически и жанрово нейтрального четырехстопного ямба он /Я5. — С. Б./ обладает жанровой прикреплённостью. Для Заболоцкого — это размер элегически-медитативной и философской лирики (например, стихотворения: «Когда вдали угаснет свет дневной...», «Я не ищу гармонии в природе...», «Прощание с друзьями» и др.). И в этом Заболоцкий следует традициям XIX в. (см., например, философскую лирику Тютчева — стихотворения «Все отнял у меня казнящий Бог...», «Две силы есть — две роковые силы...» и др.)». — Ц а р ь к о в а Т. С. Метрический репертуар Н. А. Заболоцкого // Исследования по теории стиха. — Л., 1978. — С. 129.

⁸ Н о в и н с к а я Л. П., Р у д н е в П. А. Пятистопный ямб Ф. И. Тютчева: Ритмика; ритмико-экспрессивные типы // Тютчевский сборник: Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. — Таллинн, 1990. — С. 222. — Классификация ритмических форм Я5 дается по этой работе.

⁹ При анализе ритмической организации стихотворения «Поэзия» использованы приемы, описанные в ст.: Ф а р ы н о Е. К вопросу о соотношении ритма и

семантики в поэтических текстах: Пушкин, Евтушенко, Цветаева // *Studia rossika posnaniensia*. — 1971. — № 2.

¹⁰ Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха. — С. 300.

¹¹ Н о в и н с к а я Л. П., Р у д н е в П. А. Пятистопный ямб
Ф. И. Тютчева. — С. 208.

¹² Там же.

¹³ Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха. — С. 277.

¹⁴ Н о в и н с к а я Л. П., Р у д н е в П. А. Пятистопный ямб
Ф. И. Тютчева. — С. 208.

¹⁵ Г а с п а р о в М. Л. Очерк истории русского стиха. — С. 303.

¹⁶ И л ю ш и н А. А. Русское стихосложение. — М., 1988. — С. 140.

¹⁷ Х о л ш е в н и к о в В. Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение.
— Изд. 3-е, перераб. — СПб., 1996. — С. 132.

¹⁸ И л ю ш и н А. А. Русское стихосложение. — С. 140.

¹⁹ Ф е й н б е р г Е. Л. Искусство и познание // Вопросы философии. —
1976. — № 7.

²⁰ «С чего начинается родина»: Из кинофильма «Щит и меч». Слова М. Ма-
тусовского, муз. В. Баснера // Песни наших дней: Мелодии и тексты. — М.,
1983. — С. 38—39.

²¹ Описываемое явление не тождественно тому, которое Н. А. Коженикова
называет «обратимостью тропов» и квалифицирует как «художественный прием»
(см. ее статью «Об обратимости тропов» в сб.: Лингвистика и поэтика. — М.,
1979). В интерпретации Н. А. Кожениковой «обратимость тропов» — процесс,
связанный с развитием художественного образа, с его трансформацией по ходу раз-
вертывания текста. Пример из Рубцова демонстрирует иное: тропеическую много-
плановость образа в аспекте синхронии (ср. с тыняновским понятием «сукцессив-
ность»).

²² Параллель между III строфой стихотворения Рубцова и творчеством Бара-
тинского намечена А. Пикачем, правда, без указания того, какой текст поэта XIX
века имеется в виду. — П и к а ч А. «Я люблю судьбу свою...»: О поэзии Ни-
колая Рубцова // Вопросы литературы. — 1977. — № 9. — С. 124. — Слово-
сочетание-образ «железный век» появляется в русской поэзии задолго до Блока:
см., напр., стихотворение Пушкина «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824).
Представление о современности как о «железном веке», «испорченном» состоянии
человечества, пришедшем на смену золотому, серебряному и медному векам, по
происхождению — мифологическое.

²³ Б а р а к о в В. Н. Лирика Николая Рубцова: Опыт сравнительно-типологи-
ческого анализа. — Вологда, 1993. — С. 85.

²⁴ Об идее «творческого покоя» в русской духовной культуре см.: К о т е л ь-
н и к о в В. А. «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах
// Русская литература. — 1994. — № 1.

²⁵ См., напр.: Р у б ц о в Н. Избранная лирика / Сост. В. Оботуров. —
Архангельск, 1974; Изд. 2-е. — Архангельск, 1977.

²⁶ Семантический комплекс «летний день — зеркальная река — вечность»
встречается также у любимого Рубцовым Тютчевым:

В небе тают облака,
И, лучистая на зное,
В искрах катится река,
Словно зеркало стальное... /.../

Чудный день! Пройдут века —
Так же будут, в вечном строе,
Течь и искриться река
И поля дышать на зное.

«В небе тают облака»

27 «Мгновения»: из телефильма «Семнадцать мгновений весны». Слова Р. Рождественского, муз. М. Таривердиева // Песни наших дней: 1973—1974. — М., 1975. — С. 44.

28 «Подмосковные вечера»: Из кинофильма «В дни Спартакиады». Слова М. Матусовского, муз. В. Соловьева-Седого // Песни наших дней: Мелодии и тексты. — М., 1983. — С. 149.

29 Э п ш т е й н М. Н. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. — М., 1990. — С. 274.

30 Б е л и н с к и й В. Г. Иван Андреевич Крылов // Б е л и н с к и й В. Г. Собр. соч.: В девяти томах. — Т. 7. — М., 1981. — С. 262—263.

31 См., напр., стихотворение «В глуши»: «И полная река Несет небесный свет...»

32 «Пушкин года за три до своей смерти доходил уже действительно до какого-то олимпийского спокойствия и величия в творчестве, являлся властелином и могучим заклинателем стихий самых разнообразных...» — Г р и г о р ь е в А. Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина: Статья вторая // Г р и г о р ь е в А. А. Искусство и нравственность. — М., 1986. — С. 138. — «Пушкин, действительно, вырос в русском сознании в несравнимую величественную гору, сам стал русским Олимпом». — К а р т а ш е в А. Лик Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX — первая пол. XX вв. — М., 1990. — С. 303.

33 Словарь языка Пушкина: В четырех томах. — Т. 1. — М., 1956.

34 Словарь русского языка: В четырех томах. — Т. 2. — Изд. 3-е, стереотипн. — М., 1986. — С. 168.

35 См., напр.: О ч и р о в а Т. Н. Авторское сознание в лирике Н. Рубцова как состояние личности между двумя культурами // Вестник Удмуртского университета. — 1993. — № 4.

36 О том, что эта опасность была реальной, свидетельствует статья: Н о в и к о в Вл. Три стакана Терцовки: Смердяков русской поэзии: О Николае Рубцове // Столица. — 1994. — № 33.

37 См., напр., сказанное Рубцовым о поэзии:

Прославит нас или унизит,
Но все равно возьмет свое!
И не она от нас зависит,
А мы зависим от нее...
«Стихи»

38 Л е с н а я Г. М. Поэзия Н. Рубцова в свете блоковского влияния // Вопросы русской литературы. — Вып. 1 (51). — Львов, 1988. — С. 53—54.

39 Г р и г о р ь е в В. П. Введение // Поэт и слово: Опыт словаря. — М., 1973. — С. 116.

40 Л е с н а я Г. М. Поэзия Н. Рубцова в свете блоковского влияния. — С. 54.

СТИХОТВОРЕНИЕ «ФИАЛКИ»:
ЛИРИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

Текст стихотворения

*Я в фуфаячке грязной
Шел по насыпи мола,
Вдруг тоскливо и страстно
Стала звать радиола:*

— Купите фиалки!

Вот фиалки лесные!

Купите фиалки!

Они словно живые!

Как я рвался на море!

Бросил дом безрассудно

И в моряцкой конторе

Все просился на судно.

Умолял, караулил...

Но нетрезвые, с кренцем,

Моряки хохотнули

И назвали младенцем...

Так зачем мою душу

Так волна волновала,

Посылая на сушу

Брызги сильного шквала?

Кроме моря и неба,

Кроме мокрого мола,

Надо хлеба мне, хлеба!

Замолчи, радиола...

Сел я в белый автобус,

В белый, теплый, хороший, —

Там вертелась, как глобус,

Голова контролерши.

Назвала хулиганом,

Назвала меня фруктом...

Как все это погано!

Эх! Кондуктор, кондуктор...

Ты не требуй билета,

Увези на толкучку,

*Я, как маме, за это
Поцелую вам ручку!*

*Вот хожу я, где ругань,
Где торговля по кругу,
Где толкают друг друга
И толкают друг другу,
Рвут за каждую гайку
Русский, немец, эстонец...*

*О!.. Купите фуфайку.
Я отдам за червонец...*

Исследователи творчества Рубцова относят стихотворение «Фиалки» к числу юношеских, ранних. Сам поэт в машинописном сборнике «Волны и скалы» датировал его мартом 1962 года. По-видимому, в нем нашли отражение факты «самого малоизвестного нам периода в биографии Николая Рубцова — одиссеи юноши, рвавшегося на море...»¹.

Тематически стихотворение примыкает к довольно обширной группе так называемых «морских», «флотских» произведений молодого поэта². Но, в отличие от большинства из них, «Фиалки» были созданы не «по горячим следам» жизненного пути Рубцова, а значительно позже, примерно через десять лет после того, как произошли описываемые в тексте события. Это — своего рода стихотворение-воспоминание, появившееся как результат осмысления прошлого с высоты накопленного жизненного опыта (пусть и небольшого). Может быть, поэтому «Фиалки» отличаются от других ранних произведений поэта остротой поставленных проблем и даже своеобразной философичностью.

Это стихотворение заметно выделяется на общем фоне поэтического наследия Рубцова. Прежде всего потому, что характерные для его лирики образы и мотивы обретают здесь иной смысл. Этот смысл последовательно реализуется на всех уровнях организации поэтического текста.

Важную смыслообразовательную роль в «Фиалках» играют рифмы. Рассмотренные с лексической точки зрения, они дают отчетливое представление о специфике лирического конфликта. Ю. М. Лотман писал, что «звучание рифмы связано непосредственно с ее неожиданностью, то есть имеет /.../ семантический характер. /.../ Совпадения звуковых комплексов в рифме сопоставляют слова, которые вне данного текста не имели бы между собой ничего общего. /.../ Чем меньше пересечений между семантическими, стилистическими, эмоциональными полями значений этих слов, тем неожиданнее их сопри-

косновение и тем значимее в текстовой конструкции становится тот пересекающийся структурный уровень, который позволяет объединить их воедино»³.

Первая же рифма — /в фуфаячке/ «грязной» и «страстно» «сразу задает основное семантическое противоречие всего стихотворения»⁴, так сказать, намечает главный его конфликт — антиномию вещного, земного, прозаического, неприглядного, будничного, с одной стороны, и поэтического, возвышенного, с другой. В стихотворении сталкиваются реальное и идеальное, действительность и мечта. Таким образом, внутренний мир произведения с самого начала делится на две сферы, резко противопоставленные друг другу, — «здесь» и «там». Иными словами, в стихотворении «Фиалки» находит отражение своеобразная концепция двоемирия. Появление ее у Рубцова не случайно, так как его творчество тесно связано с традициями романтизма.

В чередовании рифм наблюдается следующая закономерность: рифмующиеся слова первого и третьего (нечетных) стихов заключают в себе отмеченное противоречие; рифма, соединяющая четные (второй и четвертый) стихи, с лексической точки зрения однородна, «бесконфликтна». Но, как известно, «закономерность в искусстве нигде не переходит в математически правильный закон»⁵, поэтому необходимо оговориться: установленный принцип «работает» только в первой части стихотворения (в двух первых строфоидах), за исключением цитаты из песни о фиалках⁶, выделенной и графически, и ритмически, а также заключительных четверостиший в каждом из этих строфоидов (здесь рифмы не содержат яркого противопоставления двух «миров» — реального, обыденного и идеального, «неземного»).

Остальные рифмы первой части стихотворения соответствуют установленной закономерности и делятся на две группы.

РИФМЫ — НОСИТЕЛИ КОНФЛИКТА

грязной — страстно
/на/ море — /в/ конторе
душу — /на/ сушу
неба — хлеба

БЕСКОНФЛИКТНЫЕ РИФМЫ

мола — радиола
безрассудно — на судно
волновала — шквала
мола — радиола

Первая группа со- противопоставленных слов намечает и развертывает основной конфликт — прозы жизни и высокой поэзии. Вторая группа служит фоном, оттеняющим противоборство двух этих «миров», причем слова последней группы явно тяготеют к сфере «там»: «безрассудно» по своей экспрессивной окраске близко к «страстно»; словоформы «на судно», «шквала» напоминают о море,

которое для лирического героя и является недостижимой мечтой, воплощением идеального «там». К ним же примыкает «волновала» — не только в эмоциональном, но и в семантическом отношении: находящееся рядом родственное существительное «волна» актуализирует внутреннюю форму этого глагола, сближая его с темой моря.

Дважды повторяющиеся слова «мола» и «радиола» также приобретают в тексте важный смысл. Мол — та пространственная точка, с которой лирический герой начинает свой путь, перемещение во внутреннем мире произведения (движение физическое и духовное). Образ мола имеет двойственный характер: с одной стороны, это насыпь, то есть суша, земля, а значит — «земность»; с другой стороны, он все-таки находится в море и связан напрямую с этой идеализированной лирическим героем стихией: волна сделала его мокрым, «посылая на сушу брызги сильного шквала». Кроме того, в стихотворении недвусмысленно указано на близость его к «там»: «мокрым мол» синтаксически объединен с «морем» и «небом», а эта группа слов, имеющих символическое значение, в свою очередь противопоставлена прозаическому «хлебу»: «Кроме моря и неба, Кроме мокрого мола, Надо хлеба мне, хлеба!».

Итак, конфликт двух «миров» задается с самого начала не только контрастными, семантически противоречивыми рифмами, но и этим пространственным образом, получающим двойственное осмысление. Радиола же, побуждая песней о фиалках душу лирического героя к грустным раздумьям о неудавшейся попытке проникнуть в неземное «там» (попасть на море), в конечном счете по выполняемой функции сближается с волной: радиола зовет «тоскливо и страстно», волна «волнует»; их назначение — напомнить о существовании иного, высшего мира, «посылая на сушу брызги сильного шквала» (показательно, что «сушу» рифмуется со словом «душу»).

Таким образом, радиола, как и волна, является своеобразным вестником «того» мира, напоминающим о несбывшейся мечте, и в этом смысле фиалки, о которых поет радиола, отождествляются в читательском сознании с «брызгами сильного шквала»; они схожи и по цвету: лиловые, темно-синие цветы подобны капелькам («брызгам») моря; это крохотные частички идеального «там», не дающего забыть о себе.

На первый взгляд, фиалки (да еще «лесные») не имеют ничего общего с морем: эти слова не входят в одно семантическое поле и вне контекста стихотворения между ними нет ассоциативной связи. Но почему же именно тогда, когда начинается звучать песня о фиалках, у лирического героя вырывается глубокий вздох-восклицание: «Как я рвался на море!»? Может быть, потому, что человеку «в фуфачке грязной», вынужденному в поисках хлеба насущного ехать на толкучку, «где ругань, где торговля по кругу», лирическому герою,

которого контролерша называет «хулиганом» и «фруктом», — словом, человеку, полностью погруженному в бытовые заботы, «прозу жизни», прикрепленному к будничному неприглядному «здесь», — и море, и фиалки кажутся одинаково прекрасными и недоступными, даже экзотическими; эти образы приобретают одинаковое символическое значение, противопоставляясь обыденной действительности.

Показательно, что песня о фиалках воспроизводится в стихотворении не совсем точно. В оригинале эти строки звучат так:

Купите фиалки!
Вот фиалки лесные.
Скромны и неярки,
Они словно живые.

Сознательно или нет, но Рубцов исключает из текста стихотворения характеристику цветов — «скромны и неярки». Возможно, потому, что она не соответствует общей семантике образа фиалок в данном произведении. По-видимому, для солнечной, красочной Италии эти цветы, действительно, «скромны и неярки», но в холодном северном порту и сами фиалки, и песня о них воспринимаются как что-то необычное, нездешнее, яркое — по сравнению с серой и унылой реальностью. Причем, если даже не знать об итальянском происхождении песни, сама музыка выдаст его своим «нерусским» звучанием (вальсовый темп и размер 3/4, необычные мелодические ходы, триоли и т. д.).

Итак, в контексте стихотворения фиалки и море получают ассоциативно-эмоциональную связь, являясь представителями возвышенного, недостижимого, нездешнего «там» (а для лирического героя, может быть, — даже нереального: не случайно о фиалках говорится «словно живые»).

Как отмечалось ранее, группа семантически непротиворечивых рифм создает эмоционально-возвышенную атмосферу и тяготеет к идеальному «там». Рифмы — носители основного конфликта отражают борьбу двух «миров» и очерчивают их контуры; «грязной», «в конторе», «на сушу», «хлеба» — эти слова напоминают о прозе жизни, о бытовых проблемах. Это сфера сухого расчета, где всему назначена своя цена — и автобусному билету, который требует контролерша, и грязной фуфайке. Показателен здесь образ толкучки,

... где ругань,
Где торговля по кругу,
Где толкают друг друга
И толкают друг друга.

Если под термином «лирический сюжет» подразумевать движение переживаний лирического героя, то развитие охарактеризованного конфликта в душе героя и будет определять сюжет данного стихотворения.

рения. Антагонизм реального «здесь» и идеального «там», как уже было отмечено, задан с самого начала. Лирический герой в «грязной фуфаячке» (которая является приметой вещного, прозаического мира) слышит песню о фиалках, рождающую в его душе образ моря и воспоминание о нереализовавшемся стремлении попасть «на судно» (осуществлению «страстного» и «безрассудного» желания уйти в мир идеальный мешает прозаическая контора).

Сожаление о несбывшейся мечте сменяется чувством горькой досады: «Так зачем мою душу Так волна волновала...». И как бы в отместку миру «там» за его недостижимость лирический герой констатирует свою причастность к быту, к повседневным заботам, переворачивая с точностью до наоборот знаменитую сентенцию «Не хлебом единым...», и ставит крест на идеальных устремлениях, пресекая всякую возможность дальнейших контактов с «тем» миром: «Замолчи, радиола...».

Теперь лирический герой полностью уходит в «здесь», в обыденный вещный мир, атмосферой которого проникнута вся вторая часть стихотворения, тогда как в первой части (в двух первых строфоидах) господствует поэтически-возвышенное настроение, созданное образами моря, фиалок, обилием «эмоциональной» лексики («тоскаливо», «страстно», «рвался», «безрассудно», «умолял», «волновала» и т. д.), упорядоченным сочетанием рифм.

Знаком перехода лирического героя в неприглядную, грубую, прозаическую реальность и одновременно приметой композиционного членения текста является разговорное слово «контролерша», появляющееся на рубеже двух частей стихотворения.

В отличие от первой, вторая часть насыщена эмоционально-экспрессивной, стилистически сниженной лексикой устной речи, содержащей в ряде случаев пейоративную оценку: «контролерша» (разг.), «хулиган», «фрукт» (прост. пренебр.), «погано» (прост.), «толкать» (в значении «продавать»), «рвать» (разг. презр.), «червонец» (разг.)⁷.

Заметим, что большинство названных лексем входит в состав рифм второй части произведения. Таким образом, в чередовании рифмующихся слов на протяжении всего стихотворения сохраняется принцип, описанный ранее. Правда, рифмы второй части уже не содержат семантического противопоставления, поскольку конфликт мечты и действительности предельно ясно выражен в самом начале. Их назначение здесь иное — воспроизвести атмосферу реального, прозаического мира, контрастно противопоставленную возвышенно-поэтическому настроению, которое было создано рифмами двух первых строфоидов.

Семантические, стилистические и эмоциональные характеристики рифм показывают, какая из двух противоборствующих сил побеждает

в данный момент, который из «миров» завладевает лирическим героем. Сниженная лексика в составе рифм и созданная ею эмоциональная атмосфера констатируют окончательную победу грубого, серого, пошлого «здесь» над идеальным «там».

Своеобразной развязкой лирического сюжета становится финальная фраза, отделенная графически от предшествующего текста и содержащая ироническое переименование песни о фиалках, заземляющая, прозаизирующая высокий поэтический мотив. Лирический герой сам подводит итог борьбы двух «миров», демонстрируя свою принадлежность к миру вещному, к прошлой действительности.

Вообще сюжет данного произведения представляет собой обратную трансформацию типового романтического сюжета: бегства героя из мира, где властвуют «существенность», предрассудки, деньги, в «безграничный и внепространственный мир свободы»⁸. Лирическому герою «Фиалок» романтическое бегство не удалось, он движется в совершенно противоположном направлении, и его уход — это уход в прозу жизни, символом которой является толкучка. Этот духовный путь лирического героя дублируется и его физическим перемещением во внутреннем мире произведения. Образ дороги — сквозной в стихотворении. Лирический герой постоянно движется, причем в направлении *от* моря: с мола он сходит на берег, автобус увозит его в глубь суши, и завершается путь — на толкучке.

За исключением «цитаты» из песни, стихотворение написано двухстопным анапестом с постоянной женской клаузулой. Однако метрическая схема неоднократно нарушается, поскольку в ряде стихов на первый слог (слабое место) падает ударение. Если учитывать не только «полновесные», но и факультативные ударения на первом слоге, то модель ритмической тенденции будет выглядеть следующим образом:

úú'úú'ú

В. М. Жирмунский отмечал, что в подобных случаях «такое сильное начало становится как бы элементом метрической схемы (по терминологии Брюсова: анапест с хореической базой)»⁹. Видимо, «преодоление» анапеста хореем в «Фиалках» связано со стремлением сообщить трехсложному метру большую разговорность и отрывистость, уменьшив его мелодичность, напевность.

Внешнюю организацию произведения в целом можно охарактеризовать как кольцевую, однако при этом необходимо сделать несколько уточнений. Во-первых, в данном стихотворении Рубцовым использован прием так называемого «сдвинутого кольца», которое «замыкает /.../ основную часть стихотворения, оставляя вне кольца вступительные или заключительные строфы»¹⁰. В «Фиалках» за пре-

делами кольца находится группа из первых четырех стихов, которая как бы вводит читателя в начальную ситуацию, когда лирический герой пребывает в промежуточном, «пограничном» состоянии — и духовно, и физически — на рубеже двух миров. «Кольцом» опоясаны все последующие строки, описывающие развитие исходной ситуации.

Во-вторых, кольцевое построение создается не за счет повторения одинаковых строф, нескольких стихов, полустихий или хотя бы группы слов. В стихотворении «Фиалки» вариации «кольцевых» фрагментов текста гораздо глубже захватывают их лексический состав. Как отмечал В. М. Жирмунский, «в случае /.../ уменьшения словесных совпадений кольцевое построение становится скрытым. Тематическая связанность кольцевых строф поддерживается только смысловыми соответствиями, иногда — одним словом или понятием, возвращающимся в конце и намечающим основную тему»¹¹. Таким повторяющимся словом в стихотворении Рубцова является глагол «купите».

Перекликаются здесь и существительные, зависящие от глагола: их сближает синтаксическая функция (прямое дополнение) и неточная рифма (ассонанс): фиалки — фуфайку (сочетание /á/ + сонорный согл. + /к/ + гласный).

Кроме смысловых, тематических соответствий, композиционная форма поддерживается еще и тем, что элементы текста, составляющие «кольцо» (песня о фиалках и финальное двустихие), выделены графически: с визуальной точки зрения им как будто бы придан статус строф, хотя по существу они таковыми не являются.

Важна и ритмическая соотнесенность этих кольцевых фрагментов.

О!.. Купите фуфайку.
Я отдам за червонец...

Купите фиалки!
Вот фиалки лесные!

Если отбросить начальное «О!..», обособленное графически и интонационно от остальной части фразы, то ритмический рисунок первых двух стихов совпадет с ритмом цитаты из песни:

U'UU'U
UU'UU'U

Какова же содержательная наполненность данной композиционной формы? «Кольцо повторяющихся слов является внешним признаком некоторого внутреннего кольцевого движения, возвращения в конце стихотворения к той теме, от которой движение начинается»¹². Причем «новый смысл последней строфы по сравнению с первой, определяющийся тематическим развитием на протяжении всего стихо-

творения, нередко приводит к сознательному контрастированию кольцевых строк»¹³.

Как уже было сказано, песня о фиалках иронически трансформируется в финальное восклицание лирического героя. Начальное «О!» здесь — пародийное и одновременно исполненное горечи. Меняется объект высказывания — с высокого («фиалки») на сниженный («фуфайка»). И главное — точно называется цена товара: слово «червонец» завершает все стихотворение. Это сигнализирует о том, что лирический герой принял правила игры вещного мира, так сказать, слился с окружающей средой, потому что в мире «здесь» все имеет свою конкретную стоимость; на толкучке факт *оценивания* (т. е. определения цены) служит своеобразным символом социальной мимикрии.

Кроме композиционной формы «сдвинутого кольца» в стихотворении можно еще обнаружить «большое кольцо». Оно несколько шире, чем «сдвинутое», и опоясывает весь текст, но тематическая связанность его элементов слабее и, помимо смысловых соответствий, поддерживается только одним словом-понятием, повторяющимся в конце произведения в трансформированном виде («Я в фуфачке грязной...» — «О!.. купите фуфайку...»).

Таким образом, в заключительном двестишии оба кольца («сдвинутое» и «большое») смыкаются, что усиливает завершенность и целостность композиционного построения, а также увеличивает смысловую нагрузку последней фразы.

Казалось бы, окончательный итог ясен: возвышенно-поэтический мир «фиалок» и «моря» потерпел полное поражение. Но анализ фонетического уровня структурной организации стихотворения дает несколько иные результаты.

Известно, что «гласные звуки речи в нашем восприятии вполне определены и в основном для всех одинаково окрашены, хотя мы этого не осознаем». Подобные «звучко-цветовые соответствия /.../ проявляются в поэзии. Для этого в стихотворении должны быть подобраны такие слова, в которых много звуков соответствующего цвета»¹⁴.

По данным исследований А. П. Журавлева, звук *у* для большинства носителей русского языка ассоциируется с темно-синим, синезеленым (цвет моря), фиолетовым, лиловым (цвет фиалок)¹⁵.

Гласные звуки в стихотворении распределяются следующим образом:

1 часть

а у а ь ь а ь
о Л а ы и о ь

у́ Л и́ ъ и а́ ъ
 а́ ъ а́ ъ и о́ ъ
 у и́ ъ и а́ и
 о и а́ и и́ ъ ъ
 у и́ ъ и а́ и
 Л и о́ ъ ъ ъ ъ
 а́ а́ а́ ъ Л о́ ъ
 о и о́ ъ Л у́ ъ
 и Л а́ ъ Л о́ ъ
 о́ Л и́ ъ Л у́ ъ
 у Л а́ ъ Л у́ и
 о́ и́ э ъ ъ э́ ъ
 ъ и́ ъ ъ Л у́ и
 и Л а́ и Л э́ ъ

а́ Л э́ Л у́ у́ у
 а́ Л а́ ъ Л а́ ъ
 ъ ъ а́ ъ Л у́ у
 ъ и и́ ъ ъ а́ ъ
 о́ ъ о́ ъ и э́ ъ
 о́ ъ о́ ъ ъ о́ ъ
 а́ ъ э́ ъ э́ э́ ъ
 ъ Л и́ ъ и о́ ъ
 э́ а́ э́ ъ Л о́ у
 э́ ъ о́ ъ Л о́ ъ
 а́ и́ э́ ъ Л о́ у
 ъ Л а́ ъ Л о́ ъ

II часть

ъ Л а́ у и а́ ъ
 ъ Л а́ и́ а́ у ъ
 а́ о́ э́ ъ Л а́ ъ
 э́ Л у́ ъ Л у́ ъ
 ъ и́ э́ у и́ э́ ъ
 у и́ и́ ъ Л у́ у
 а́ Л а́ ъ Л э́ ъ
 ъ ъ у́ у а́ у́ у

о́ Л у́ а́ э́ у́ ъ
 э́ Л о́ ъ Л у́ у
 э́ Л а́ у́ у́ у́ ъ
 и Л а́ у́ у́ у́ у

у́ Λ а́ у у а́ у
у и а́ в а́ о́ в

о́ у и́ в у а́ у
а́ Λ а́ в и́ о́ в

В первой части стихотворения на 28 строк приходится 16 звуков у, во второй (16 строк) у встречается 31 раз. Частотность употребления звука «сине-фиолетового» цвета во второй части (несмотря на ее меньший объем) возрастает практически в два раза.

Рационально, логически — все правильно: мы видим, как лирический герой перемещается в мир неприглядной будничной реальности и там остается. Но мир моря и фиалок все же не исчезает бесследно: вытесненный из сознания (читателя и лирического героя), он переходит на уровень подсознания, окрашивая своим «цветом» всю II часть стихотворения.

Из звуковой ткани текста, повествующего о толкучке, начинают «вырастать» лиловые цветы, название которых послужило заглавием всему произведению. Фиалками стихотворение начинается (заголовок + песня радиолы), фиалками оно и заканчивается, но уже на подсознательно-ассоциативном уровне. Композиционное кольцо получает еще одно — внутреннее — подкрепление.

Факт победы «земности» теряет свою однозначность, и финал стихотворения остается открытым. Борьба «здесь» и «там» продолжается и, наверное, не закончится никогда, потому что конфликт серой действительности и высокой мечты относится к разряду вечных, он принципиально не может быть исчерпан.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О б о т у р о в В. А. Искреннее слово. — М., 1987. — С. 35. — В переходное училище Рубцов пытался поступить дважды: в 1950 году — в Рижское, в 1952 — в Архангельское; в сентябре 1952 года начал работать подручным кочегара на трайлике РТ-20 «Архангельск». — См.: Б е л к о в В. Жизнеописание Николая Рубцова // Воспоминания о Николае Рубцове. — Вологда, 1994. — С. 409—410.

² Тема «Рубцов и море» подробно рассмотрена в ст.: М и л а н о в А. Море Николая Рубцова // На вершине земли Кольской: Рубцовские чтения в г. Апатиты Мурманской области. — Мурманск, 1994.

³ Л о т м а н Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб. /1996/. — С. 69—70.

⁴ Там же. — С. 70.

⁵ Ж и р м у н с к и й В. М. Теория стиха. — Л., 1975. — С. 439.

⁶ Песня «Купите фиалки» из кинофильма Ф. Феллини «Дорога»; муз. Н. Витетти, слова Якобби, русский текст Н. Самарина; опубл. в сб.: Л у н н а я с е р е н а д а: Песни из зарубежных кинофильмов 40—50-х годов. — М., 1990. — С. 13—16.

7 О ж е г о в С. И., Ш в е д о в а Н. Ю. Толковый словарь русского языка. — 2-е изд. — М., 1995.

8 Л о т м а н Ю. М. О поэтах и поэзии. — С. 108.

9 Ж и р м у н с к и й В. М. Теория стиха. — С. 49.

10 Там же. — С. 517.

11 Там же. — С. 516.

12 Там же. — С. 503.

13 Там же. — С. 505.

14 Ж у р а в л е в А. П. Звук и смысл. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М., 1991. — С. 102, 103.

15 Там же. — С. 102.

Л. Г. Яцкевич

СТИХОТВОРЕНИЕ «ЗИМНЯЯ ПЕСНЯ»: ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Безмолвна песня, музыка нема,
Но воздух жжется их благоуханьем...
А. Ахматова (1964)

Как будто вечен час прощальный,
Как будто время ни при чем...
В минуты музыки печальной
Не говорите ни о чем.
Н. Рубцов (1966)

С точки зрения семиотики лирическое стихотворение может быть интерпретировано как целостный знак. И как всякий знак оно имеет план выражения и план содержания. Отношения между этими планами в поэтическом тексте асимметричны: план содержания структурирован недискретно, это континуум, семантическое поле; план выражения, напротив, структурирован дискретно, это лексико-семантическая конструкция, состоящая из внутритекстовых словесных парадигм. Внутритекстовые лексические ряды включаются в общий словарь автора, в его тезаурус. В *лирическом сюжете (ЛС)* общее и индивидуальное, рациональное и иррациональное совмещаются, формируя уникальный семиотический объект. Поэт пользуется национальным языком, традиционной системой поэтических символов, но творчество его приобретает неповторимо индивидуальные черты. Рубцов, как и многие поэты, осознавал этот парадокс:

Я переписывать не стану
Из книги Тютчева и Фета,
Я даже слушать перестану
Того же Тютчева и Фета,
И я придумывать не стану
Себя особого, Рубцова,

За это верить перестану
В того же самого Рубцова,
Но я у Тютчева и Фета
Проверю искреннее слово,
Чтоб книгу Тютчева и Фета
Продолжить книгою Рубцова..

Лексико-семантическая структура, план выражения ЛС служит средством семиозиса. Стихотворение включается в национальную культуру, становится ее частью.

В плане содержания структура ЛС имеет динамическую полевую структуру. П. А. Флоренский по поводу поэтической информации, которая, с его точки зрения, всегда является «мыслью в ее рождении», писал: «Строение такой мысленной ткани — не линейное, не цепью, а сетчатое, с бесчисленными узлами отдельных мыслей парно, так что из любой исходной точки этой сети, совершив тот или иной круговой обход и захватив на пути любую комбинацию из числа прочих мыслей, притом в любой или почти любой последовательности, мы возвращаемся к ней же /.../. Это — круглое мышление, способ мыслить и прием излагать созерцательно, называемый восточным, — почему-то»¹. Поэтическое созерцание, как непосредственное и целостное видение реального, формирует содержание художественного текста, является его формообразующим принципом. О поэтической созерцательности как конструктивным принципе истинного искусства Б. Л. Пастернак заметил: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка... Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать. Они решили, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия. Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивей и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады...»².

Взаимосвязь субъекта и объекта созерцания П. А. Флоренский интерпретировал следующим образом: «Познаваемое метафизически входит в познающего, а познающий метафизически выходит из себя к познаваемому, облекая его собой. Первый акт есть мистическое восприятие, по существу своему мистическое, как бы его ни называли, второй же — наименование: в первом мы приемлем в себе познаваемое, а вторым — себя проявляем в мире...»³. Это мистическое вхождение познаваемого в познающего и мистическое стремление субъекта «облечь собой» объект созерцания является едва ли не основным предметом поэтического творчества вообще. Данная проблема глубоко волновала и Н. Рубцова, свидетельством чего является следующее стихотворение:

Когда стою во мгле,
Душе покоя нет, —
И омуты страшной,
И резче дух болотный,
Миры глядят с небес,
Свой излучая свет,
Свой открывая лик,
Прекрасный, но холодный.

И гор передо мной
Вдруг возникает цепь,
Как сумрачная цепь
Загадок и вопросов, —
С тревогою в душе,
С раздумьем на лице,
Я чую, как поэт,
Бессилен, как философ. /.../
(«Ночное ощущение»)

Таким образом, содержание ЛС уникально и нечленимо, его план выражения организуется в единое целое поэтическим вдохновением — особой лирической энергией. Эти слова — не просто обозначение таинственного состояния души поэта в момент творчества. То, о чем идет речь, относится к сфере действия организующей, творческой воли, воплощением которой и является художественное произведение. Поэтическое вдохновение как особый вид энергии рассматривали в свое время немецкие философы и филологи В. Гумбольдт, Х. Штейнталь, русский ученый А. А. Потебня и его ученики. Развивая мысль Потебни о том, что «поэзия сколько произведение, столько и деятельность», Д. Н. Овсянико-Куликовский обозначил этот особый вид деятельности понятием «лирическая эмоция». Вводимое им понятие он разъяснял следующим образом: «Она (лирическая эмоция — Л. Я.) возникает под воздействием ритмического сочетания и движения душевных моментов, в частности тогда, когда этот ритм становится гармоническим. Тот вид творчества, вся суть и цель которого сводится к созданию гармонического ритма душевных движений, мы и называем «лирическим». Высшего и полного выражения он достигает в музыке, где лирическая эмоция осуществляется силою воздействия музыкальной гармонии и мелодии. В так называемой «лирической поэзии» соответственная эмоция производится силою гармонии представлений (как мыслей, так и чувств) в их ритмическом сочетании с гармонией и мелодией языка...»⁴.

Сам термин, введенный Овсянико-Куликовским, неоднократно подвергался критике. Однако вряд ли разумно отрицать то явление, которое описано автором под этим названием. Существенным представляется, что автор подчеркивает конструктивный формообразующий характер обозначенного явления и отграничивает его от собственно психологической сферы, отмечая следующее: «Нередко смешивают лирическую эмоцию с некоторыми другими, чаще всего — с любовью, с эмоцией умиления, с художественной (которая сопровождается восприятием художественных образов), с религиозной (молитвенною и религиозно-созерцательною), с эмоциями, сопровождающими процесс философского раздумья и др. Необходимо остерегаться такого смешения... Лирическая эмоция возникает, когда

представления и чувства расположились ритмически и слились в «психическую мелодию»⁵.

Энергия, организующая ЛС без учета правил дискретной пространственно-временной проекции, определяется как «интуиция целого» в эстетических системах, восходящих к Платону, Аристотелю, средневековым реалистам, к Гете, Гегелю, Шеллингу, Новалису⁶. При этом целое понимается как всеобщее, воплощенное в единичном. П. А. Флоренский писал: «Переживание реальности едино в себе... Единое переживание должно воплотиться в единичный символ. Тогда «текущее естество Времени» не только проходит последовательностью своих мгновений, но и, протекая, обозревается единым взглядом, как связанное организованное Целое»⁷.

Итак, содержание ЛС является смысловым полем, имеет недискретную структуру, однако модель художественной коммуникации, порождающей эту структуру, может быть описана. Она включает в себя три семиотических уровня и состоит из следующих частей:

ПРЕДИНФОРМАЦИЯ

(Поэтические пресуппозиции: образы-прототипы, образы-мифологемы, образы-архетипы; *потенциальные символы*);

ВВОДИМАЯ ИНФОРМАЦИЯ

(Сюжетная тема — сюжетная рема поэтического мотива; *процесс* внутри-текстового семиозиса);

ПОСТИНФОРМАЦИЯ

(Актуальное символическое значение поэтического мотива).

В силу такой семиотической организации лирического сюжета становится принципиально важным анализ лингвистической структуры поэтического текста, то есть его вербальный уровень. В лексико-семантической структуре произведения и его композиции отражено движение ЛС. В этом движении всегда присутствуют две семиотические фазы: «вопрос» — «ответ», которые, вслед за Кантом и Флоренским, можно иначе обозначить как «вхождение» и «выхожде-^{дальше}ние». Объект созерцания входит в сознание субъекта созерцания (О—С), субъект созерцания включает в свое сознание объект созерцания (С—О) и тем самым выходит к новому знанию, к новому со-знанию. «Вхождение» — это первая фаза движения ЛС, «выхожде-ние» — вторая фаза. Поэтический мотив, с которого начинается стихотворение Н. Рубцова «Зимняя ночь», проходит в своем разви-тии две фазы:

<i>В этой деревне огни не погашены.</i>	I фаза (тема)	} Поэтический мотив
<i>Ты мне тоску не пророчь!</i>	II фаза (рема)	

Таким образом, композиционные фазы представляют собой отдельные стадии, моменты в ходе сюжетного движения поэтического мотива (ПМ). Это движение обычно предполагает две фазы: композиционную тему и композиционную рему. *Композиционная тема* — это *данное*, то, что привлекло автора как объект поэтического созерцания. *Композиционная рема* — это то *новое*, которое освещает данную тему новым светом, новым пониманием, это характеристика и оценка объекта субъектом созерцания. Следует подчеркнуть, что понятия «сюжетная тема» и «сюжетная рема» отличаются от понятий «тема» и «рема», связанных с актуальным членением высказывания в коммуникативном синтаксисе, хотя концептуально пересекаются с ними, поскольку в обоих случаях речь идет о *коммуникативной перспективе* текста.

Состав поэтических мотивов и их соотношение в лирическом сюжете формирует лексико-семантическую структуру поэтического текста. Основной единицей этой структуры является *поэтическая парадигма* слов. Термин «поэтическая парадигма» не имеет однозначного употребления в научной литературе в силу многогранности своего содержания. Фактически, это родовой термин, объединяющий в себе несколько видовых, более частных значений, так как сами принципы и приемы объединения лексических единиц в структуре стихотворения разнообразны. Поскольку это всегда функциональное объединение единиц, то соответственно можно говорить о различных видах поэтических парадигм, в зависимости от того, на основе какой функции слова объединяются.

Рассматривая организацию лирического сюжета, необходимо также выделить еще две композиционные единицы текста: *периоды* и *циклы*. Композиция поэтического произведения отражает процесс поэтического мышления, поэтому композиционное формообразование — тоже *процесс*. Единицы композиционного членения связаны со структурированием этого процесса, с выделением его этапов, стадий, уровней. Именно процессуальным характером композиции обусловлена специфика ее единиц, что нашло, в свою очередь, отражение в их терминологическом обозначении. Все предлагаемые термины — *композиционные фазы, периоды, циклы* — по своему концептуальному содержанию связаны с понятием закономерного движения, то есть процесса, имеющего определенную структуру, свои этапы, стадии, свои разнообразные аспекты протекания.

Многие стихотворения Н. Рубцова связаны с поэтикой народной песни. В. Н. Бараков объясняет это двумя тенденциями в творчестве поэта. Во-первых, стихи Н. Рубцова строятся «как песня, по особой симметрической строфической композиции», в которой «строфа замкнута (в конце стоит точка), каждый стих завершен, переносы отсутствуют, строфа делится на подобные ритмико-интонационные периоды, имеет кольцевое строение. При этом тематическое строение совпадает со строфическим»⁸. Во-вторых, у Рубцова наличествуют черты «народной символической образности»⁹.

Поддается ли такой интерпретации стихотворение «Зимняя песня»? Действительно ли ее лирический сюжет и композиция соответствуют построению лирической народной песни? Или этот текст соответствует жанровым особенностям лирической народной песни только на уровне первичного восприятия — эмоционального, глубоко привычного и задушевного, как и все традиционно народное? Нет ли в этом произведении иного измерения, не менее важного — рубцовского, индивидуально-неповторимого, «рожденного из духа музыки», настроенного на восприятие Тютчева, Фета, Блока...

Чтобы исследовать эти вопросы, далее рассматривается ритмико-интонационная и коммуникативно-смысловая структура данного произведения, а также его лирическая композиция. В исследовании использовалась разработанная автором методика семиотического и лингвистического членения текста на процессуальные формы композиции, ее формообразующие единицы, а также на составляющие лирический сюжет поэтические мотивы и их семантические поля, образующие в тексте определенную иерархию смысловых сфер. Результаты исследования, представленные в таблицах, графиках, схемах, свидетельствуют об очень сложной конструктивной уникальности этого текста, при всей внешней его поэтической традиционности.

Текст стихотворения

- 1 В этой деревне огни не погашены.
- 2 Ты мне тоску не пророчь!
- 3 Светлыми звездами нежно украшена
- 4 Тихая зимняя ночь.

- 5 Светятся, тихие, светятся, чудные,
- 6 Слышится шум полыньи...
- 7 Были пути мои трудные, трудные.
- 8 Где ж вы, печали мои?

- 9 Скромная девушка мне улыбается.
- 10 Сам я улыбчив и рад!

11 Трудное, трудное — все забывается,
12 Светлые звезды горят!

13 Кто мне сказал, что во тьме заметеленной
14 Глохнет покинутый луг?
15 Кто мне сказал, что надежды потеряны?
16 Кто это выдумал, друг?

17 В этой деревне огни не погашены.
18 Ты мне тоску не пророчь!
19 Светлыми звездами нежно украшена
20 Тихая зимняя ночь...

Стихотворение состоит из десяти ритмико-интонационных периодов. Каждый такой период — двустопное, состоящее из четырехстопного дактиля первого стиха и трехстопного дактиля — второго, причем третья стопа является неполной и представлена только ударным слогом. Именно эта незавершенность последней стопы периода создает многозначительную каденцию, такую завершающую паузу, которая наполнена смыслом, «звучит», расширяет образное пространство периода. В периоде наблюдается чередование дактилической и мужской клаузулы. Однако симметрия урегулированного чередования разностопного дактиля, с одной стороны, и дактилических и мужских ритмических окончаний, с другой стороны, в строфической структуре произведения нарушается наличием трех переносов. Это вносит разнообразие в ритмико-интонационную организацию и удлиняет во времени ведущие мотивы стихотворения (см. схемы 1, 2).

Данные таблицы свидетельствуют о поразительном несоответствии простой звуковой ритмико-интонационной композиции текста и его сложной внутренней ритмико-мелодической организации, которая определяется наличием большого количества поэтических мотивов и их композиционных фазовых (внутритематических) и межтематических переходов. Можно предположить, что простота и подчеркнутая симметричность метрической композиции текста служат тем необходимым связующим фоном, той гармонизированной средой, которая позволяет органически объединить столь разнообразные мотивы в одну поэтическую мысль, включиться в единое поэтическое созерцание одинокой души человека, с надеждой всматривающегося в огни деревни и с тихой радостью взирающего на светлые звезды зимнего ночного неба на краю бездны («Слышится шум полыньи» — 6 стих). При музыкальной интерпретации этого текста возникает проблема: за внешним или за внутренним ритмом следовать? Или найти ключ к их объединению?

Схема № 1

Размер	К	П ₁	П ₂	М ₁	Ф	М ₂	Ц
1. — — — — —	Д] 1] 1	1, 2/— 6] I] I] I
2. — — — — —	М			С ₁ , С ₂ - 5] II		
3. — — — — —	Д] 2 х] 1	3/2, 3] I (II)] II] I
4. — — — — —	М			4, 6/3			
5. — — — — —	Д] 3] 1	(3)/2, 3] I] III] I
6. — — — — —	М			7/7			
7. — — — — —	Д] 4] 2	8/8] I (II)] IV] I
8. — — — — —	М			С ₁ /5			
9. — — — — —	Д] 5] 3	С ₁ /3, 4] I] V] II
10. — — — — —	М			С ₁ /4			
11. — — — — —	Д] 6] 3	—/8] II] II] II
12. — — — — —	М			3/2			
13. — — — — —	Д] 7 х] 4	(6)/6] I] VI] III
14. — — — — —	М			5/5			
15. — — — — —	Д] 8] 4	С ₁ , С ₂ /1(-5)] II] VI] III
16. — — — — —	М			С ₁ , С ₂ —			
17. — — — — —	Д] 9] 5	1, 2/— 6] I] I] IV
18. — — — — —	М			С ₁ , С ₂ — 5			
19. — — — — —	Д] 10 х] 5	3/2, 3] II (II)] II] IV
20. — — — — —	М			4, 6/3			

Условные обозначения: С — стих (строка), П₁ — интонационно — ритмические периоды, П₂ — композиционно — смысловые периоды, Ф — композиционные фазы, М — фазовые поэтические мотивы, М — поэтические мотивы как смысловые комплексы, Ц — композиционные циклы, х — знак переноса, К — клаузула, Д — дактилическая, М — мужская.

Схема № 2

Цифры на горизонтальной оси указывают

порядок следования стихов и их количество в тексте.

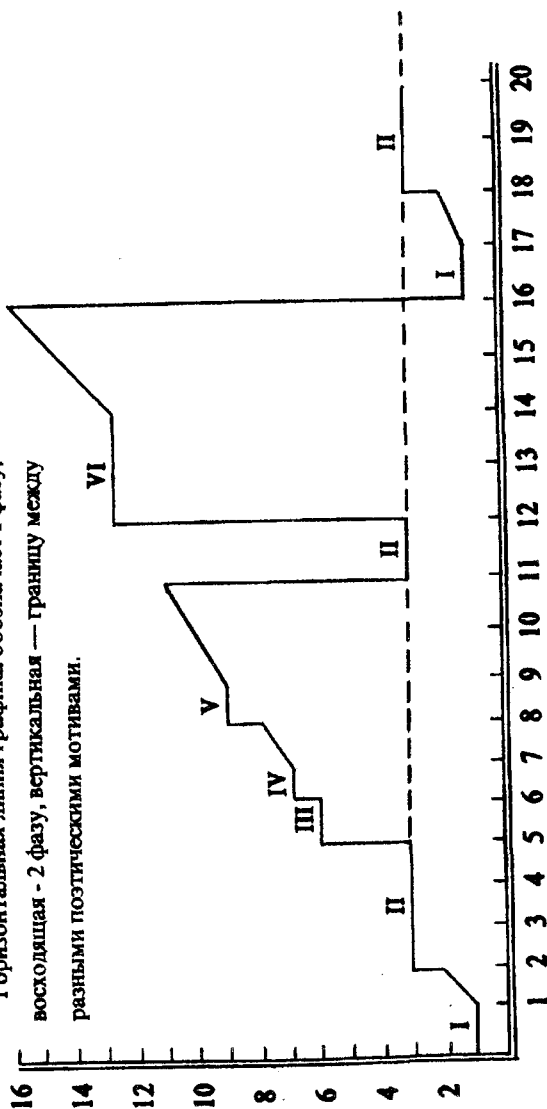
Цифры на вертикальной оси указывают границы

фазовых переходов в последовательности стихов

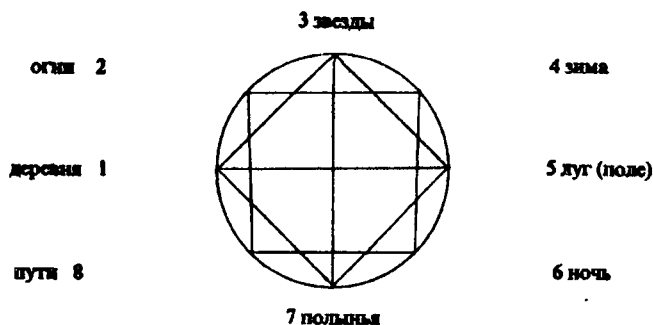
текста.

Горизонтальная линия графика обозначает I фазу,

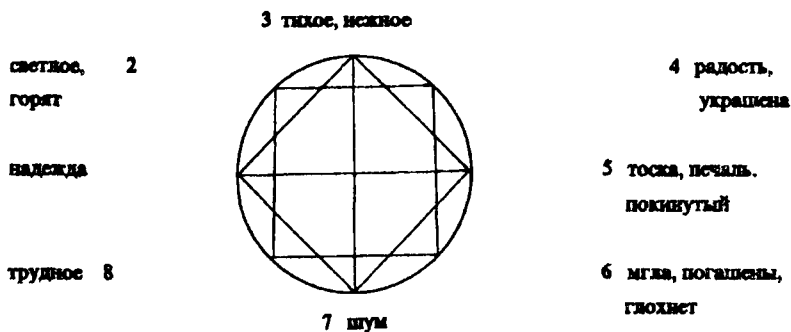
восходящая - 2 фазу, вертикальная — границу между
разными поэтическими мотивами.



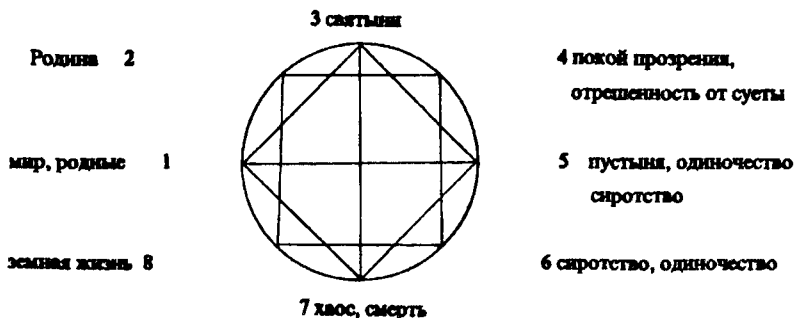
А. Тематическая модель лирического сюжета (I фаза композиционного движения)



Б. Рематическая модель лирического сюжета (II фаза композиционного движения)



В. Символическая модель лирического сюжета (значения символов-архетипов)



Обращаясь к данным схемы 1 и к тексту, рассмотрим далее деление текста на композиционные фазы. Обращает на себя внимание большое количество фазовых переходов в тексте и их несоответствие (асимметрия) во многих частях текста периодам. Таким образом, можно сделать вывод о различной функциональной нагрузке симметричных ритмико-интонационных периодов, об их коммуникативной неоднородности. Так, 1 период состоит из I и II фаз I мотива, а II период — соответствует только части I фазы II мотива, который синкретически совмещает в себе I и II фазы (см. далее). Рассматривая данные схемы, можно убедиться в асимметрии и всех остальных периодов. Для наглядности указанный тип асимметрии отражен на схеме 2, в которой сопоставлены ритмико-интонационное равномерное движение текста и неравномерное смысловое движение композиции лирического сюжета стихотворения.

Лирический сюжет стихотворения «Зимняя песня» включает в себя шесть смысловых комплексов — шесть ведущих мотивов. Каждый из этих поэтических мотивов имеет свою сложную комбинаторику частных мотивов, которые уже непосредственно связаны со структурой текста, с его лексической парадигматикой, с одной стороны, а с другой стороны, они мотивированы определенными поэтическими пресуппозициями — символами-архетипами. Последовательно рассмотрим ведущие мотивы и составляющие их частные поэтические мотивы, учитывая их различный семиотический статус в тексте и различную композиционную нагрузку.

ВЕДУЩИЕ ПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ. На 1 и 2 схемах они пронумерованы по мере их следования в тексте. Наибольшую смысловую нагрузку несут второй и третий мотивы. Второй ПМ — свет звезд в тихую зимнюю ночь — повторяется три раза: он развивается в 1 композиционно-смысловом периоде (3—4 стихи), им заканчивается III период и II цикл (12 стих), V период и IV цикл (19—20 стихи). Композиционное своеобразие этого ПМ заключается в том, что его композиционные фазы, 1 и 2, не оформляются отдельными синтаксическими конструкциями, а совмещаются в одной. Однако ни одна из фаз не утрачивается, так как они реализуются на лексико-семантическом уровне текста — в смысловой многозначности эпитетов к словам *звезды* и *ночь*: *звезды* — «светлые», «чудные», «тихие», «светятся»; *ночь* — «зимняя», «тихая», «нежно украшена». Эти эпитеты являются одновременно и изобразительными (I фаза), и оценочными (2 фаза). Зрительный образ светлого покоя звезд зимней ночью неразрывно связан с символическим образом далекого благодатного мира, несущего душе человека бесстрастный и радостный покой. Эпитет «зимняя» повторяется три раза — в тексте («зимняя ночь» — 4 и 20 стихи) и, что важно, в названии стихотворения — «Зимняя ночь». Зима и ночь символизируют состояние

освобождения от земных уз («Были пути мои трудные, трудные, Где ж вы, печали мои?»... «Трудное, трудное — все забывается, Светлые звезды горят!») и осознание духовной свободы и радостного покоя веры, надежды и любви к родине:

В этой деревне огни не погашены.
Ты мне тоску не пророчи! /.../
Кто мне сказал, что во мгле заметеленной
Глохнет покинутый луг?
Кто мне сказал, что надежды потеряны?
Кто это выдумал, друг?

Однако трагическая парадоксальность поэтического мышления проявляется в том, что размышления о светлом бесстрастном покое выражены в форме страстного тревожного диалога с самим собой: текст насыщен восклицательными и отрицательными предложениями, риторическими вопросами (мнимо-утвердительными конструкциями). Возникает смысловая полифония текста, отражающая сложный путь духовного восхождения и очищения поэта.

Таким образом, II поэтический мотив — свет звезд в тихую зимнюю ночь — является смысловым центром и ведущим мотивом в композиции лирического сюжета. Композиционная значимость III поэтического мотива, который выражен всего одним стихом (причем не 4-стопным, а 3-стопным с неполной третьей стопой, то есть коротким стихом), заключается в его резкой контрастности II поэтическому мотиву: «Слышится шум полыньи...». Так обозначена 6 стихом первая фаза III ПМ, а вторая фаза — рема — заключена в символическом подтексте — это шум бездны, хаоса, отголоски тьмы крошечной — это мотив смерти. Итак, II и III мотивы связаны с двумя противоположными направлениями в поэтическом мире стихотворения, обоим этим направлениям противопоставлено третье, связанное в тексте с остальными ПМ — I, IV, V, VI:

1. ВЕРХ: *звезды, свет, тишина* (II ПМ);
2. ЗЕМЛЯ: *деревья, огни, пути, девушка; мгла заметеленная, покинутый луг, ночь, зима* (I, IV, V, VI ПМ);
3. НИЗ: *шум, полынья* (III ПМ).

Поэтические мотивы группируются вокруг трех смысловых центров. Однако группировка второго смыслового центра с общим названием «Земля» имеет композиционно неоднородный состав ПМ: I ПМ объединяется тематически с VI и IV — с V. Ведущим в этой системе является I мотив — «деревня зимней ночью» (1—2 стихи и 17—18 стихи). С него начинается произведение, его первый период, и с него начинается последний, заключительный период. Кроме того, VI ПМ является смысловым вариантом, его новой образной разработкой (13—16 стихи, IV период). Особый смысловой центр обра-

зуют IV и V ПМ с общей темой «жизненные пути лирического героя», поэтому они объединены в один — II цикл. По своей композиционной значимости эти ПМ противоположны всем остальным ПМ: они связаны с субъектом созерцания и в 1 и во 2 фазе развития, а все остальные ПМ соотносятся с субъектом созерцания только во второй фазе. Следовательно, эти ПМ, более всего связанные с точкой зрения созерцателя, являются композиционным фокусом в смысловой структуре текста. Композиционный фокус — существенный компонент коммуникативно-смысловой композиции текста. Композиционные фазы ПМ всегда формируются относительно фокуса, то есть поэтической точки зрения, которая и определяет характер отношения между субъектом и объектом поэтического созерцания.

Наблюдения над составом поэтических мотивов и их композиционными фазами показали, что стихотворение «Зимняя песня» имеет сложную многоуровневую структуру:

I УРОВЕНЬ: 6 ведущих поэтических мотивов и их линейные конфигурации в тексте;

II УРОВЕНЬ: группировка 6 ПМ вокруг трех смысловых центров: верх — земля — низ;

III УРОВЕНЬ: функциональное расслоение ПМ в составе одной смысловой группировки: а) контрастные ПМ, б) исходные и производные, вариативные ПМ;

IV УРОВЕНЬ: композиционно-функциональное расслоение смысловых центров на субъектные и объектные.

Переходим к рассмотрению частных (фазовых) поэтических мотивов. Это своеобразный компонентный анализ содержания ведущих поэтических мотивов. Дело в том, что каждый ведущий ПМ является семантическим комплексом и включает и на уровне I фазы, и на уровне 2 фазы развития несколько исходных слов-символов, которые можно назвать вслед за Ю. М. Лотманом «генами сюжета»¹⁰. Предварительный лексико-семантический анализ внутритекстовых поэтических парадигм слов на уровне 1 и 2 фаз позволил нам выделить восемь фазовых мотивов, которые образуют нелинейную систему оппозиций и соположений в смысловом содержании стихотворений. Для наглядного представления этих нелинейных систем мы использовали древний способ функционального моделирования поэтического мышления — мандалы (см. схему 3).

Подобный принцип моделирования образного мышления способен отразить схематично основные черты ЛС как содержательной формы, как единство, из которого рождается все множество поэтических мотивов. Если исходить из понимания ЛС как целостного знака, то он не является суммой ПМ, его составляющих. Не является ЛС и результатом непрерывных субъективных изменений семантики слов, составляющих текст, их индивидуальных преобразований, как неред-

ко об этом пишут. ЛС — это прежде всего *содержательная форма*, и как форма он имеет свою внутреннюю меру, схему целого, «в силу соотношения и взаимной связи его частей и элементов, *полагающей границы его изменениям*»¹¹. Далее П. А. Флоренский, которого мы процитировали, отмечает: «Иначе говоря, непрерывность изменений имеет предпосылкою отсутствие формы: такое явление, не будучи стягиваемо в единую сущность изнутри, не выделено из окружающей среды, а потому способно неопределенно, без меры, растекаться в этой среде и принимать всевозможные промежуточные значения. Эволюционизм, как учение о непрерывности, существенно подразумевает и отрицание формы, а следовательно — индивидуальности явления»¹². Далее автор вводит понятие о целом, «которое прежде своих частей» — которым, следовательно, определяется сложение его элементов. А это есть форма¹³.

На схеме 3 последовательно даются три типа лирического сюжета, отражающие его различные семиотические уровни как целостной формы: 1) тематическая модель ЛС, в которой отражены семантические противопоставления и соположения частных ПМ на 1 фазе развития ведущих ПМ; 2) рематическая модель ЛС, в которой отражены семантические противопоставления и соположения частных ПМ на 2 фазе развития ведущих ПМ; 3) символическая модель ЛС, в которой отражается интерпретация фазовых ПМ в системе поэтических пресуппозиций, с которыми они связаны через символы-архетипы.

Все модели формы ЛС стихотворения «Зимняя песня» симметричны друг другу (см. схему 3). В этом обнаруживается отличительная стилистическая особенность ЛС стихотворений Н. Рубцова — их неразмытость, определенность, кристаллическая четкость, а следовательно, и формообразующая прочность. Восьмичленная смысловая парадигма, положенная в основу формообразования ЛС рассматриваемого стихотворения, является потенциальной формой многих ЛС стихотворений Н. Рубцова, однако в своих реализациях имеет различную степень полноты. Но и компоненты не реализованной в полном составе парадигмы несут на себе семантику всей этой парадигмы. Приведем отдельные примеры.

Оппозиция: «звезды» («небеса» и др.) — «полынья» («омуты», «обрывы», «река», «берег»...):

(1) Светлыми звездами нежно украшена Тихая зимняя ночь. Светятся тихие, светятся чудные, Слышится шум полыньи... («Зимняя песня»);

(2) Когда стою во мгле, Душе покоя нет: И омуты страшней, И резче дух болотный, Миры глядят с небес, Свой излучая свет, Свой открывая лик, Прекрасный и холодный... («Ночное ощущение»);

(3) «...Пустынный свет на звездных берегах» «...Люблю твои избушки и цветы, И небеса, горящие от зноя, И шепот ив у омутной воды... («Видения на холме»);

(4) Россия! Как грустно! Как странно поникли и грустно Во мгле над обрывом безвестные ивы мои! Пустынно мерцает померкшая звездная люстра, И лодка моя на речной догнывает мели. /.../ Боюсь, что над нами не будет возвышенной силы, Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом, Что, все понимая, без грусти пойду до могилы... Отчизна и воля — останься, мое божество! («Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...»);

(5) Осень кончилась — сильный ветер Заметаает ее следы! И болотная пленка воды Замерзает при звездном свете («Ночь на перевозе»);

(6) Звезда полей во мгле заледенелой, Остановившись, смотрит в полынью («Звезда полей»);

(7) /.../ Надо мной Между березой и сосной В своей печали бесконечной Плынут, как мысли, облака, Внизу волнуется река, Как чувство радости беспечной... («Доволен я буквально всем!»);

(8) В святой обители природы, В тени разросшихся берез Струятся омутные воды И раздается скрип колес. /.../ И неизвестная могила Под небеса уносит ум, А там — полночные светила Наводят много-много дум... («В святой обители природы»);

(9) Звезда над речкой — значит, ночь. А солнце — значит день («Окошко. Стол. Половики.»).

Примеры стихов, отражающих данную сюжетную оппозицию, можно было бы умножить. Подобной воспроизводимостью обладают и другие оппозиции, входящие в состав рассматриваемого ЛС: *звезда — луг (поля)*, *огни деревни — ночь, зима — пути, дорога*.

Часто встречаются как компоненты ЛС и лермонтовские «дрожащие огни печальных деревень». Это, прежде всего, «Русский огонек», в лирическом сюжете которого указанный мотив — ведущий; это и многие другие стихотворения, где этот мотив включен в ЛС. Вот отдельные примеры:

(1) Лошадь белая в поле темном. Воем ветер, бурлит овраг, Светит лампа в избе укропной, Освещая осенний мрак («На ночлеге»);

(2) Когда за окном потемнело, Он тихо потребовал спички И лампу зажег неумело, Ругая жену по привычке («Полночное пенье»);

(3) Ах, я тоже желаю На просторы вселенной! Ах, я тоже на небо хочу! Но в краю незнакомом Будет грусть неизменной По родному в окошке лучу («Песня»).

ВЫВОДЫ

Композиционные фазы являются контрастными компонентами поэтического мотива, создающими на основе семиотического напряжения смысловое поле в образной структуре текста. В поэтическом мотиве выделяются две фазы, которые являются контрастными не по тематическому, а по семиотическому принципу, по своей коммуникативной функции: I фаза — это созерцание и соответствующее изображение объекта созерцания; II фаза — это оценка, концептуальная характеристика этого объекта субъектом созерцания.

Членение поэтического мотива на композиционные фазы далеко не всегда соответствует структурно-синтаксическому членению текста на отдельные конструкции и композиционные периоды. Отсутствие жесткой закреплённости композиционных фаз за дискретными синтаксическими структурами увеличивает смысловую гибкость поэтического текста, его стилистические возможности в грамматическом построении.

Стилистические возможности поэтических текстов различаются в зависимости от того, которая из двух композиционных фаз получает большее структурно-синтаксическое, лексико-фразеологическое и композиционное развитие. Если воспользоваться музыкальной терминологией, то такая фаза выполняет роль «ведущей партии». В ней сосредоточена энергия художественного развития поэтического текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ф л о р е н с к и й П. А. Сочинения: В двух томах. — Т. 2. — М., 1990. — С. 27.

² П а с т е р н а к Б. Л. Сочинения: В двух томах. — Т. 2. — Тула, 1994. — С. 315.

³ Ф л о р е н с к и й П. А. Сочинения: В четырех томах. — Т. 2. — М., 1996. — С. 634.

⁴ О в с я н и к о - К у л и к о в с к и й Д. Н. Литературно-критические работы: В двух томах. — Т. 1. — М., 1989. — С. 405.

⁵ Там же. — С. 406.

⁶ Ф л о р е н с к и й П. А. Сочинения: В двух томах. — Т. 2. — М., 1996. — С. 147, 32.

⁷ Там же. — С. 145.

⁸ В. Н. Бараков ссылается на работу: Х о л ш е в н и к о в В. Е. Что такое русский стих // Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / Составитель, автор статей и примечаний В. Е. Хошевиных. — Л., 1987. — С. 34.

⁹ Б а р а к о в В. Н. Лирика Николая Рубцова: Опыт сравнительно-типологического анализа. — Вологда, 1993. — С. 19—33.

¹⁰ Л о т м а н Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — Текст — Семиясфера — История. — М., 1996. — С. 115.

¹¹ Ф л о р е н с к и й П. А. Сочинения: В четырех томах. — Т. 2. — М., 1996. — С. 633.

¹² Там же.

¹³ Там же. — С. 634.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. М. Аринина.</i> Стихотворение «Ночь на родине»: Особенности художественной структуры.	3
<i>С. Ю. Баранов.</i> Стихотворение «Поэзия»: Архитектоника и образность. .	12
<i>Е. Н. Павловская.</i> Стихотворение «Фиалки»: Лирический конфликт и его воплощение.	52
<i>Л. Г. Яцкевич.</i> Стихотворение «Зимняя песня»: Лингвистическая структура лирического сюжета.	63