

S T U D I A   P H I L O L O G I C A



# 1

Систематика филологических терминов постоянно меняет облик. Попытки придать ей завершенность, облечь термины в твердые формулы только провоцируют безостановочное ускорение. Одни термины и понятия делятся, укрупняются, перекомбинируются, другие — исчезают, вытесненные неологизмами. Есть, однако, группы терминов, которые выглядят привычными и общепринятыми. Тем удивительнее, что именно среди них часто встречаются те, что почти не поддаются определению, и работа с ними требует интеллектуально/интуитивных усилий. К их числу принадлежит и *лирический сюжет*, которым пользуются редко и с осторожностью.

Эта сдержанность подлежит объяснению. Когда мы говорим: *лирика, лирический, лиризм*, то употребляем их не столько как строгие дефиниции, а как свободные категории, понятные нам в целом. Если же мы произносим: *лирический сюжет*, то двусоставность термина осложняет его понимание, не говоря уже о необходимости вдвинуть друг в друга далековатые и разнородные термины, недостаточно готовые к сопряжению. Эпический и драматические сюжеты в этом ракурсе воспринимаются легче, так как они чаще всего объективированы, то есть овнешнены, а лирический сюжет остается внутренним действием, экзистенцией, устремлением из себя во вне. По этой причине лирический сюжет повышает степень некоммуникабельности артефакта, сравнительно с сюжетом в эпосе и драме.

Наш очерк о лирическом сюжете разбивается на три части. Первая и третья части содержат аналитический комментарий к нескольким стихотворным текстам под углом лирического сюжета. Во второй части предполагаются теоретические обоснования и аналогии, причем те и другие нуждаются в расширении, в дополнительных примерах, после которых все сказанное собирается в итоги.

Теперь о необходимых предпосылках и ограничениях. Несмотря на изменчивость, неудержимость и размытость тер-

минов, это не мешает и даже способствует их резкому размежеванию по правилам логики. Только в этом случае они приобретают качества инструментария для операций с текстом, одновременно сохраняя гибкость и эластичность.

Наши рассуждения проектируются на три базовые оппозиции, играющие важнейшую роль в тексте и подтексте работы. Изобразим их в виде сетки:

поэзия — проза,  
стих — проза,  
лирика — эпос.

В этой сетке возникают любопытные зависимости членов по горизонтали, вертикали и диагонали.

Начнем с горизонтальных отношений. Поэзия и проза проникают и действуют друг в друге. Стих и проза несовместимы. Лирика и эпос чужеродны по родовой классификации, но противоречиво связаны притяжением и отталкиванием. В лироэпосе они даже включены друг в друга в особом качестве, которого касаться мы не будем, потому что в нашем случае лирика и эпос маркируются как отдельные сегменты. Левые члены оппозиции по вертикали почти приближаются к синонимам, хотя их доминирующие свойства тянут в разные стороны. Интересны отношения в правой вертикали: проза отчеркнута от эпоса, так как он может быть написан и стихами, но в самой прозе основные признаки значения не равны: перед нами проза-стиль и проза-строй. Что касается диагональных линий, то их нельзя провести от поэзии к прозе-строю и от стихов к прозе-стилю. Диагонально соединяются поэзия и эпос, благодаря его поэтичности и возможности стиховых форм. Вторая диагональ связывает лирику и прозу-стиль, так как существует лирическая проза. Однако надо учитывать опосредующую роль поэзии, которая осложняет прямое соединение.

Следующая оппозиция факультативна. Она маркирует границу внутри единособранной стихотворной структуры. Дж. Каллер характеризует поэзию как слово и действие<sup>1</sup>, и эта дихотомия оказывается чрезвычайно плодотворной. Словесная структура с ее семантизмом и асемантизмом сдвигает-

---

<sup>1</sup> См.: Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006. С. 84—86.

ся влево, а действия автора с его сюжетно-композиционными усилиями и построением собственной структуры, опыт читателя, место текста в культуре — вправо. Оппозиция слово — действие уточняет и упорядочивает аналитический комментарий стихотворения. Следует заметить, однако, что сюжетно-композиционные действия автора и словесную структуру (лексика, синтаксис, ритм, звук) не просто развести в различные сегменты, так как они тяготеют к замкнутой форме. Тем не менее приходится признать, что схема Дж. Каллера хорошо сбалансирована, и с ее помощью можно многое выстроить и уточнить.

Последнее размежевание относится уже не к оппозициям, а к области анализа. Выделив фрагменты текста и сделав из них выборку, надо собрать эти единицы в небольшие конфигурации, каждая из которых способна манифестировать скрытое наличие лирического сюжета. Его следы поищем в нескольких стихотворениях, где разглядывание текста предпринято в разных направлениях. Наш путь — от текста к теории и обратно; начало будет положено ранним стихотворением Бориса Пастернака (1912):

1. Как бронзовой золой жаровень,
2. Жуками сыплет сонный сад.
3. Со мной, с моей свечою вровень
4. Миры расцветшие висят.
  
5. И, как в неслыханную веру,
6. Я в эту ночь перехожу,
7. Где тополь обветшало-серый
8. Завесил лунную между,
  
9. Где пруд, как явленная тайна,
10. Где шепчет яблони прибор,
11. Где сад висит постройкой свайной
12. И держит небо пред собой<sup>2</sup>.

Перед нами ранний ноктюрн Пастернака. Ночной пейзаж представляется неподвижным. Это подтверждают верхние слои стихотворной структуры. Композиция вещи хорошо уравновешена; трехстрофическое построение организовано как двухчастное, что слегка напоминает подобный ход в лермонтовском «Парусе». Равновесию способствует композицион-

---

<sup>2</sup> Пастернак Б. А. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М.: Правда, 1990. С. 166—167.

ное кольцо, образованное мотивом *сада* в симметричных стихах (2, 11), а также некоторыми, едва уловимыми параллелями и контрастами на тех же местах. Конструкция с союзом *где* отчетливо делит текст на две равные половины. Кроме того, прием перечня, употребленный во второй части, усиливает впечатление от как бы остановленной картины. Наконец, лексический каталог решительным преобладанием номинативности над предикативностью подытоживает содержательную стабильность стихотворения: 17 существительных, 7 глаголов, 7 прилагательных (далее остальные части речи).

Если из вышесказанного вывести, что в стихотворении ничего не совершается, что оно представляет собой всего лишь описательный текст, то вряд ли стоит говорить о наличии в нем лирического сюжета. Однако не будем торопиться и перейдем от верхних этажей текста к его фундаменту.

Ю. М. Лотман, размышляя о поэтическом сюжете, еще в «Лекциях по структуральной поэтике» писал, что в его основе «лежат сюжетные единицы низшего порядка, сопоставление и противопоставление которых составляет эпизод. (...) Эпизоды, в свою очередь, складываются в сюжет»<sup>3</sup>. Таким образом, генерация сюжета направлена в тексте снизу вверх (если моделью считать расширяющуюся воронку) или изнутри к внешнему контуру (если модель сферическая). Множество низовых элементов структуры вливается в верхние, более крупные единицы сюжета, претендуя на логическую проясненность и упорядоченность, устремляясь навстречу последовательной повествовательности прозы. Весь этот концепт надежно функционирует в оппозиции 'поэзия — проза', где, собственно, и локализуется *поэтический сюжет*, однако в соотношении лирики и эпоса, в области формирования того, что мы хотим назвать *лирическим сюжетом*, необходима иная аксиоматика. Чистая лирика, напротив, отгалкивается от повествования, с этой стороны она «бессюжетна», образуя в самой себе собственную сюжетность.

Взглянем еще раз на лексику стихотворения Пастернака, но теперь не на прямые значения слов, а на их тропоидные смещения. Поражает уже первая строка, бросающая свой отблеск на весь текст: экстравагантно развернутое сравнение *сон-*

---

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 197.

ного сада с затухающим жаровнем (жаровней?). Сад сыплет жуками-светлячками, похожими на еще горячую золу, которую роняет сосуд, наполненный раскаленными древесными угольями. Свечение жуков и золы постепенно ослабевает к концу текста, не исчезая совсем: оно подхватывается «лунной межой» и неназванными звездами, слабо отраженными в пруду. Стоит заметить еще, что образ-сравнение, будучи синтаксически подчиненным стиху 2, все равно поэтически и функционально является именно первой строкой, несмотря даже на доминирование, от стиха 2 до стиха 12, мотива сада. Впрочем, бывают случаи, когда образ-сравнение остается на первом плане содержания, оттесняя главную тему (см.: *Как океан объемлет шар земной, / Земная жизнь кругом объята снами* — Ф. Тютчев).

Стихи 3—4 наращивают серьезные взаимоотражения: подключается лирическое «я», его свеча, а вровень с нею — «Миры расцветшие висят». Нужен самый изощренный анализ, чтобы распутать эту связку. Жуки-светляки, которые, с одной стороны, являются подобием искр бронзовой золы, с другой — они же похожи на звезды и при этом находятся прямо перед вашими глазами — только руку протянуть! Эта метафора-метонимия такова, что, может быть, лучше и не трогать ее интимной связи, которая напоминает многие будущие образы Пастернака, такие, как «И через дорогу за тын перейти / Нельзя, не топчя мирозданья».

Раньше мы отметили собранную устойчивость второй части текста, после того как лирическое «я» растворяется в ночи. Однако на самом деле этот кусок полон разнообразия и динамической образности. Чередуются осложненные вертикальные и горизонтальные черты пространства: тополь, пруд, яблоня, двойная вертикаль сада и отраженное небо, которое держат в виде страницы или книги. Динамическим оказывается и композиционное кольцо, образованное садом. Будучи сонным, сад все еще сыплет жуками, но в двух последних стихах он уже занул с небом в руках. Соблазнительно прочесть этот сон сада, эти сложные пространственные вариации как лирический сюжет, развернутый в виде своеобразного перечня, подгоняемого союзом «где», но динамика вещи этим целиком не исчерпывается, так как она менее всего связана с линейностью.

Уже было замечено, что в поэтическом сюжете происходит накопление семантики в низовых элементах текста, и то же са-

мое происходит в сюжете лирическом. Однако если в первом случае низовые элементы, складываясь в эпизоды, участвуют в смыслообразовании, восходящем к поверхности текста, то во втором — они образуют многолинейное скопление, в котором смысловые потоки движутся в сторону неопределенности. Их векторы уходят в глубину. Калейдоскопическая комбинаторика низовых элементов не проясняет смысловых значений, но затемняет их за счет усиления моторно-энергетических ресурсов. Возникает нечто вроде броуновского движения низовых элементов, восприятие которых не нуждается ни в уровневом различении, ни в аналитической упорядоченности.

Поэтическое созерцание позволяет в этих условиях выборочно перечислить некоторые из множества элементарных частиц, подвергающихся семантизации в нижнем слое структуры, похожем на генератор или циклотрон. Так, лексические взаимодействия на разной глубине стихотворения приобретают гораздо большее многообразие, чем это происходит на первом плане. Заметим предикативное оживотворение номинантов второй части: *тополь... завесил, прибой шепчет, сад... держит*. К этому добавляется сложная для воображения метафора: «шепчет яблони прибой». На этом фоне еще более обостряются образы сада с его метафорическими сравнениями: сад — жаровень и сад — свайная постройка. Перекликаются *пруд* и *небо*, к которым подстраивается, обновляясь, поэтическое клише *веры* и *тайны*. Кстати, стих 9 — *Где пруд, как явленная тайна*, — задолго предваряет известную строку из «Августа»: «И образ мира, в слове явленный».

Ритмическая сетка стихотворения, ограниченная описью основных четырех форм четырехстопного ямба, казалось бы, не содержит в себе ничего примечательного. Стих 1 ритмически принадлежит к сравнительно редкой теперь форме с пиррихией на второй стопе. Ему придает экспрессию динамический словораздел *бронзовой*, усиленный графически еще тремя «о» (мы предлагаем редуцированные вокализмы приравнивать к графическим написаниям). Стих 2 контрастирует с 1-м полноударностью, которая слегка монотонна из-за обилия двусложных слов с женскими словоразделами и тройной начальной аллитерацией на «с», почти полным отсутствием «о». Заметим здесь же звонкий консонантизм стиха 1 (з — ж — ж), переходящий через *жуков* в свистящие. Стих 3 как будто повторяет четырехударность,

однако это не так: в сочетании с *моей свечою вровень* первое полнударное слово сливается со вторым, и кроме того, тонически ослабляется предшествующим резким словоразделом *со мной* и силой его паузы. Стих 4 обладает традиционным пиррихией на третьей стопе, но переключается со стихом 1 дактилическим словоразделом, а со стихом 2 — только отсутствием «о». Зато вокализм стиха 1 поддерживается еще четырьмя «о» стиха 3, благодаря чему в рамках «звукового сюжета» появляются черты рифмической композиции. Сюжет «о» вообще доорганизовывает все построение: на первые 3 стиха приходится 11 «о» (7 ударных и 4 безударных); далее звуковая мелодия едва ли не исчерпывается вовсе — на 6 стихов, с 4 по 9-й, видим только 5 «о» (2—3), при этом они тесно сгруппированы в конце стиха 6 и начале стиха 7; затем в 3-х последних стихах (10—12) поток «о» снова нарастает до 9-ти (2—4—3). Вокализм образует композиционное кольцо, подобно повторениям музыкальной темы.

Рассмотрим еще несколько ритмических рисунков. Стихи 5 и 6 как будто варьируют ритм стиха 4 с пиррихией на третьей стопе, но и это не так. Перед нами вариация с пиррихиями на первой и третьей стопах (типа «адмиралтейская игла»). Однако кое-что надо оговорить. «Как» в стихе 5 могло бы быть слегка тронут ударением, но этого не происходит, потому что союз входит в своего рода «косую» анафору, наряду с чистой *где* (*Как бронзовой... И как..., Где пруд, как...*). В стихах 1, 5 и 9 союз *как* с каждым разом отступает на один слог внутрь стиха, напоминая явление анакрузы, и движение союзов идет как бы вкось от вертикали *где*. В двух случаях *как* очевидно безударны, и поэтому средний компонент группы притягивается к ним. В стихе 6 (*Я в эту ночь*) первую стопу также нельзя акцентировать даже в самой малой степени, так как не позволяют условия произнесения стиха; полуударяется синкопическое *я* в слиянии с доминирующим ключевым словом *ночь* (заметим, что все ключевые слова-вещи — сад, ночь, пруд, сад — односложны и разновокальны). Если пренебречь показанными оттенками, ритмическая схема, оставаясь верной, может потерять в конкретности.

Рифмическая структура стихотворения отличается богатством и разнообразием, звучностью и как бы суверенностью, хотя она совершенно органически вырастает в состав текста. Ни одной повторенной части речи, почти повсеместные опорные согласные, а там, где их нет, это лишь подчеркивает оригинальность:

*веру* — *серый*, и — мимо стертых шаблонов — *тайна* — *свайной*. И, конечно, бесподобна первая пара: *жаровень* — *вровень*. Надо сказать, что звучание рифм соответствует фонике ключевых слов и форсирует ее. *Сад* представляет сам себя, две пары рифм на «о» усиливают образ ночи, а группа: *перехожу* — *лунную между* готовит появление *пруда*. Можно попробовать, как это неоднократно делали, приписать звукам «а», «о» и «у» качества основных цветов: белого, красного и черного. Вообще, звук Пастернака настолько релевантен и решителен, что мотивирует рядоположенность слов не логикой и смыслом фразы, а именно фоническим притяжением. *Яблоня* из темной метафоры, разумеется, может расти и в саду, но не вернее ли объясняется ее возникновение тем, что ее «вырастило» созвучие со словом *явленная* (гипердактилический словораздел!) из предшествующего стиха:

Где пруд, как *явленная* тайна,  
Где шепчет *яблони* прибой...

Кстати, *шепчет* — единственный образ звучания в этом молчащем стихотворении, да и то звукоподражательный.

На этом закончим разглядывание изошренного и неграмматического языка, на котором написано стихотворение с напряженной и неопределенной семантикой. Согласимся с Ю. М. Лотманом, видящим в поэтическом сюжете не последовательность повествовательных событий, а одно Событие с прописной буквы<sup>4</sup>. Что же касается лирического сюжета, то его следует доопределить, назвать *событием-состоянием*, чтобы термин соответствовал функциональному качеству мира — изменчивости и инертности.

\* \* \*

Возьмем еще одно стихотворение из начала XX в., принадлежащее Осипу Мандельштаму. Оно находится в конце книги «Камень»:

1. С веселым ржанием пасутся табуны,
2. И римской ржавчиной окрасилась долина;

---

<sup>4</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. С. 104.

3. Сухое золото классической весны
4. Уносит времени прозрачная стремнина.
5. Топча по осени дубовые листья,
6. Что густо стелются пустынной тропинкой,
7. Я вспомню Цезаря прекрасные черты —
8. Сей профиль женственный с коварною горбинкой!
9. Здесь, Капитолия и Форума вдали,
10. Средь увядания спокойного природы,
11. Я слышу Августа и на краю земли
12. Державным яблоком катящиеся годы.
13. Да будет в старости печаль моя светла:
14. Я в Риме родился, и он ко мне вернется;
15. Мне осень добрая волчицею была,
16. И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся<sup>5</sup>.

Стихотворение начинается как медитативная элегия в легком мажоре. Однако стихи 3—4 под влиянием «римской ржавчины» возвышают интонацию трехчастной метафорой, смягчающей образную пластику за счет большей обобщенности. Мажор исчезает, и на первом плане слитно появляются мотивы осени и времени. В дальнейшем они развернутся в тему Рима, которая держит всю композицию.

Во второй строфе появляется лирическое «я», до этого не маркированное. Когда в стихе 7 возникает перволичная форма, то оказывается, что мы должны в ней видеть не авторское лицо, а лирического героя. Он, безусловно, персонифицируется как Овидий, римский поэт-изгнанник, хотя это имя не будет названо в тексте. В то же время лирическое «я» автора до конца не вычеркивается, но вступает в гибридное соотношение с героем. В современной поэтике это явление описывается с разных позиций: то как «субъектная дифференциация» (Д. И. Черашняя<sup>6</sup>), то как «их изначально неразграниченная интерсубъектная природа» (С. Бройтман<sup>7</sup>). В двух частях строфы, как и в начале, проступает двухступенчатая стилисти-

---

<sup>5</sup> *Мандельштам О. Э.* Полн. собр. стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 126—127.

<sup>6</sup> См. об этом: *Черашняя Д. И.* Поэтика Осипа Мандельштама. Субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 297—336.

<sup>7</sup> *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 257.

ка: стихи 5—6 предметно-ощутимы (сиюминутные действия; притягивающиеся друг к другу *топча* и *табуны*), стихи 7—8 склоняются к торжественно-возвышенному тону (воспоминание).

Следующая строфа подхватывает и усиливает все мотивы. Как и предыдущие, она двухступенчата, но это выражено, скорее, синтаксически. Капитолий и Форум рельефной метонимией представляют Рим, который сохраняется в памяти, оставаясь в отдалении. Стих 10 целиком посвящен осени, затем лирический герой уже слышит Августа и шум времени *на краю земли*. Время теперь не течет, а катится имперским яблоком, приобретает твердые пространственные формы. Стиль все более возвышается.

Четвертая, заключительная, строфа в отличие от предыдущих, сомкнута в интонационное целое, и стихотворение завершается в тонах высокого пафоса. Если верно, что оно раньше читалось как медитативная элегия, то теперь, в конце, несмотря на небольшой объем текста, отчетливо проступили черты элегии монументальной или даже антологической оды. Этот вызывающий императив *Да будет*, это возвращение Рима в душу поэта, который снова стал ее неотрывной частью, эта изгнанническая осень, спасающая, подобно римской волчице, от неминуемой гибели, наконец, этот месяц август, или Цезарь Октавиан Август, улыбнувшийся поэту, — все перечисленное симфоническим аккордом утверждает величие Римской Империи, чей идеал не был чужд Мандельштаму.

Патетические шаги События-Состояния лирического героя, казалось бы, легко позволяют нам выстроить лирический сюжет и считать вопрос исчерпанным. Однако дело обстоит сложнее: нам не следует забывать, что верхний слой текста складывается из смысловых блоков, источником которых является генеративный континуум в низовых его слоях. Лирический сюжет многопланов, многолинеен. В то же время его структура не существует на-самом-деле, но предустанавливается производной от наших конструирующих интенций. Несмотря на разграфленность стихотворного текста, его переживание в качестве эстетического предмета все равно континуально, и для понимания мы должны рассеять его аналитическим лазером на отдельности. Так электрон, согласно некогда популярному у гуманитариев принципу дополнительности Ниль-

са Бора, может быть представлен как волна и частица в двух взаимоисключающих описаниях. Поэтому мы не станем оставлять «верхний сюжет» в неприкосновенности, разворачивая под ним другие планы и смыслы, а впишем прямо в него весь континуум подтекста, которому мы способны придать некие очертания.

Монолог Овидия-изгнанника, за которым стоит Мандельштам, представлен нам, согласно обычным ожиданиям, как линейный сюжет, возникший в результате неизбежной редукции. Между тем лирический сюжет, как правило, нелинеен, включает обращенные вспять ходы, радиальные черты, центробежные и центростремительные, и т. п. В пределе его, по видимому, невозможно изобразить никакими линиями. В поэтическую речь Мандельштама вплетаются голоса замечательных русских поэтов, и он говорит не только от себя и Овидия, но и от их имени. Стихи начинают напоминать мелику, хорошую лирику. Достигает этого Мандельштам средствами стилизации.

Чьи голоса звучат в этом хоре? Это сам Мандельштам, Овидий, Пушкин, Тютчев, Державин, Батюшков, Ахматова. Как мы их опознаем, если в стихотворении не названо ни одного имени? Их совокупное присутствие, напоминающее виноградную гроздь, выражено стилистическими оборотами, ритмическими ходами, ключевыми словами, параллельными развитию поэтической темы, реминисценциями и цитатами, грамматическими формами, опознавательными штрихами, наведением на свой и чужой контексты, классическим стихом с отсутствием переносов за исключением одного, просодией шестистопного ямба с перекрестными рифмами от мужской к женской, общим композиционным построением. Не пытаюсь показать это во всех подробностях, обратимся здесь лишь к прямым и очевидным признакам.

М а н д е л ь ш т а м задает основной эмоциональный тон стихотворению, всему его полифоническому звучанию. Овидий подключается к центральным мотивам — Времени, Осени, Риму — и ведет их до кульминации и катарсиса. Проявленная исподволь тема изгнания параллельно прибавляет к судьбе Овидия судьбу П у ш к и н а, который сам провел это сближение («К Овидию»). Впрочем, Пушкин уже слышен в *золоте классической весны* (без эпитета «сухое»), в *пустынной*