

Материалы к филологическому баттлу

Александр Жолковский

ПОЭТИКА ЗА ЧАЙНЫМ СТОЛОМ «Сахарница» Александра Кушнера

Речь пойдет[1] о маленьком шедевре зрелого, в момент написания почти пятидесятилетнего, поэта. Маленьком не по размеру – 16 строк для лирики не мелочь, а по жанру – памятника скромному предмету обихода.

САХАРНИЦА

Памяти Л.Я. Гинзбург

Как вещь живет без вас, скучает ли? Нисколько!
Среди иных людей, во времени ином,
Я видел, что она, как пушкинская Ольга,
Умершим не верна, родной забыла дом.

Иначе было б жаль ее невыносимо.
На ножках четырех подогнутых, с брюшком
Серебряным, – но нет, она и здесь ценима,
Не хочет ничего, не помнит ни о ком.

И украшает стол, и если разговоры
Не те, что были там, – попроще, победней, –
Все так же вензеля сверкают и узоры,
И как бы ангелок припаян сбоку к ней.

Я все-таки ее взял в руки на мгновенье,
Тяжелую, как сон. Вернул, и взгляд отвел.
А что бы я хотел? Чтоб выдала волненье?
Заплакала? Песок просыпала на стол?

1995 (опубл. 1996)

Стихотворение мое любимое и очень известное (его даже поют). Чем же оно так хорошо? И чем так типично для Кушнера?

ЖАНР, ИНТЕРТЕКСТЫ, СТРУКТУРА

1. Поэзия мелочей – особый изыск.

Литературное произведение есть... не материал, а отношение материалов... Безразличен масштаб произведения... Шутливые... мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой (В.Б. Шкловский, «Литература “вне сюжета”»).

У Пушкина есть стихи к чернильнице, Чехов брался написать рассказ о пепельнице:

И... казалось, над пепельницей начали уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения (В.Г. Короленко, «Антон Павлович Чехов»).[2]

Кушнер своим по-баратынски негромким голосом через малое говорит о большом. «Сахарница» – дань памяти Л.Я. Гинзбург (1902-1990). И разговор ведется, как нередко у него, о памяти вообще, в частности культурной, призванной преодолеть смерть, причем иногда с сомнением в желанности посмертной памяти, ср.:

*Бессмертие – это когда за столом разговор
О ком-то заводят, и строчкой его дорожат,
И жалость лелеют, и жаркий шевелят позор,
И ложечкой чайной притушенный ад ворошат...
Так вот она, слава, земное бессмертье души,
Заставленный рюмками, скатертный,
вышитый рай... Затем ли писал по утрам и того ли хотел?
Не лучше ли тем, кто в ночной растворён темноте?* («Бессмертие – это когда за столом разговор...»; 1984).

Проблема посмертной связи и составляет сюжет «Сахарницы». В отчете, который лирическое «я» дает покойной о судьбе ее сахарницы, главной героиней он делает вещь. Тем самым драма памяти/забвения одновременно и сжимается – до размеров сахарницы, и раздувается – до изобличения невинной вещи в измене, и разрешается – благодаря неодушевленности обвиняемой.

Первые же два однозначных слова приходят в столкновение: экзистенциальному беспокойству (*Как...живет...?*) вторит конфликт между совершенно безжизненным подлежащим (*вещь*) и максимально живым сказуемым (*живет*).

Кроме того, *вещь* – скрытая цитата из Гинзбург, автора статьи «Вещный мир» (1964) о работе Анненского и его последователей с вещами как коррелятами психологических состояний.[3] Кушнер как бы метапоэтически определяет жанр своего текста: в реальном плане о покойной напоминает сама вещь,[4] в словесном – через Гинзбург по-анненски понятая филологическая категория вещи. Кушнер вообще любит это мета-существительное, почти местоимение, несмотря на свое программное пристрастие к подробному лексическому различению наименований объектов, видов и подвидов растений, насекомых, птиц.

Есть целая традиция стихов о вещах: Пушкина о талисмане и черной шали, Лермонтова о кинжале и ветке Палестины, Цветаевой о своем столе, Пастернака о фотокарточке любимой, Кузмина о загадочной вещице («Добрые чувства побеждают время и пространство...»),[5] картонном домике, Фузии в блюдечке, Б. Садовского о самоваре... В семантическом поле «посуда» и в связи с темой преходящести жизни – особенно релевантны соответствующие тексты Г. Иванова, Шефнера и Бродского:

Кофейник, сахарница,[6] блюда, Пять чашек с узкою каймой На голубом подносе жмутся, И внятны их рассказ немой.... О, столько губ и рук касалось, Причудливые чашки – вас... И всех и всех давно забытых[людей] Взяла безмолвия страна, И даже на могильных плитах, Пожалуй, стерты имена. А на кофейнике пастушки По-прежнему плетут венки (Г. Иванов, «Кофейник, сахарница, блюда...»; 1914-1915).

Умирает владелец, но вещи его остаются, Нет им дела, вещам, до чужой, человеческой беды. В час кончины твоей даже чашки на полках не бьются И не тают, как льдинки, сверкающих рюмок ряды... Тот, кто жил для вещей, – все теряет с последним дыханьем, Тот, кто жил для людей, – после смерти живет среди живых(Шефнер, «Вещи»; 1957);

Вещи и люди нас Окружают... Но лучшие мне говорить... О вещах, а не о Людах. Они умрут... Вещи приятней. В них Нет ни зла, ни добра... Вещь можно грохнуть, сжечь, Распотрошить, сломать. Бросить. При этом вещь Не крикнет: "<...> мать!" (Бродский, «Натюрморт»; 1971).

Эту-то традицию и подхватывает автор «Сахарницы», но с учетом опыта Анненского и его последователей.

2. Интертексты актуализуют и упражняют культурную память. Пушкинская Ольга дана напрямую, а за строками *Иначе было б жаль ее невыносимо и Не хочет ничего, не помнит ни о ком* под сурдинку слышатся:

Ломоносов: *Кузничек дорогой... Хотя у многих ты в глазах презренна тварь... Ты ангел во плоти, иль, лучше, ты бесплотен!... везде в своем дому, Не просишь ни о чем, не должен никому;*

Лермонтов: *Жду ль чего? Жалею ли о чем? Уж не жду от жизни ничего я, И не жаль мне прошлого ничуть;*

Есенин: *И журавли, печально пролетая, Уж не жалеют больше ни о ком. Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник – Пройдет, зайдет и вновь покинет дом;*

Пастернак: *Они не помнят безобразья, Творившегося час назад... На кухне вымыты тарелки. Никто не помнит ничего; В сахарнице, как мышь, копается анапест, И Золушка, спеша, меняет свой наряд. Полы подметены, на скатерти – ни крошки.*

Вдвойне воспоминательно, ибо еще и автореминисцентно, само заглавие.[7] У Кушнера есть более ранняя «Солонка» (1966) – о солонке Державина как своего рода пропуске к нему. Есть также «Готовальня», «Графин», «Стакан», «Ваза», «Фотография», «Пластика»...

Не все отсылки одинаково адресны. Так, в строке *Среди иных людей, во времени ином* налицо скорее обобщенная опора на сходные формулы с повтором слова *иной*:

Пушкин: *И сам, покорный общему закону... глядел На озеро, вспоминая с грустью **Иные берега, иные волны**; Мрежи **иные** тебя ожидают, **иные** заботы; **Иные**, лучшие мне дороги права; **Иная**, лучшая потребна мне свобода; ...я знал, **нельзя при ней Иную** замечать, **иных** искать очей.*

Огарев: *Среди **иных** воспоминаний, Среди своих **родных** преданий, И образы тут вспомнил он **Иных**людей, **иных** сторон.*

Пушкинская Ольга, на первый взгляд, привлечена только ради строки *Умершим не верна, родной забыла дом*. Но «негромким» образом в «Онегине» находятся соответствия и многому другому, в частности настойчивой вопросительности финала и эффектному *Заплакала?*:

*Не долго **плакала она...** Своей печали **неверна**. Другой увлек ее вниманье, Другой успел ее страданье Любовной лестью усыпить... Смутился **ли**, певец унылый, **Измены** вестью роковой, **Или...** Уж **не смущается ничем...** .Так! равнодушное **забвенье** За гробом ожидает нас;*

[Татьяна] *Сидит, не убрана, бледна... Письмо какое-то читает И тихо **слезы льет** рекой, Опершись на руку щекой.*

Посмертную измену Ольги интертекстуально оркеструют в «Сахарнице» более острые интонации классических строк о разрывах прижизненных:

Цветаева: *Как **живется** вам с **другой**, – **Проще** ведь?... **Скоро** ль **память отошла** Обо мне...? **Как **живется** вам с чужою...** **Как **живется**, милый?** **Тяжче** ли, **Так же** ли, как мне с **другим?***

Есенин: *Вы **помните**, Вы всё, конечно, **помните...** Теперь года прошли. Я в **возрасте **ином****. И чувствую и мыслю **по-иному...** Я знаю: **вы не та** – **Живете** вы С **серьезным**, умным мужем... И сам я вам Ни капельки **не нужен**.*

3. Вернемся к главному фокусу стихотворения – одушевлению и обвинению сахарницы, вещи довольно инертной – в отличие от таких потенциально действенных предметов, как кинжал, перо, чернильница, талисман, шарманка, часовой маятник, наконец, статуя. Накачивание сахарницы жизнью начинается с первой же строки (*Как... **живет...** **скучает ли?*** – в стиле справок об уехавшем знакомом) и не ослабевает до конца (*не верна, забыла, жаль ее, заплакала, просыпала*). Оно то проходит намеком (на ее якобы недовольство уровнем якобы понятых ею *разговоров*), то дает яркий животный образ: *на четырех подогнутых ножках и сбрюшком*.

Условность одушевления позволяет мотивировать – извинить – мертвенное равнодушие вещи. В финале этот контрапункт обнажается (*А что бы я хотел?*), но не снимается полностью, ибо подспудно на вещь проецируются претензии поэта к хозяевам дома и самому себе (в частности – лексической перекличкой с *Не **хочет** ничего...*).

Образцы такого двойного метафорического хода, туда и обратно, Кушнер мог найти у Анненского, в частности в «Старой шарманке» (кстати, выделенной Гинзбург в качестве одного из его вещных шедевров; Гинзбург: 335), ср.:

*Лишь шарманку старую знобит, И она в закатном мленьи мая **Все никак не смеет злых обид**, Цепкий вал кружа и нажимая. **И никак, цепляясь, не поймет** Этот вал, что не к чему работа, **Что обида старости растет** На шипах от муки поворота. Но когда б и понял старый вал, **Что такая им с шарманкой участь**, Разве б петь, кружась, он перестал **Оттого, что петь нельзя, не мучась?***

Адресатка же постепенно исчезает из текста, как бы забывающего о ней. I строфа открыто обращена к Гинзбург, хотя и в режиме ее отсутствия (*без вас*), во II по ней напоминает лишь отчужденное *здесь*, а в III – *все так же и там*, тоже со «здешней» точки зрения «я» и сахарницы, и в IV остаются уже только они. Но «я», *все-таки*, пытается наладить контакт с покойной – через сахарницу-медиума. Этот контакт не только весом физически и морально (*тяжелую, как сон*), но и выявляет, наконец, «подлинные» чувства вещи, по-прустовски аккумулировавшей всю драму памяти/забвения. Ее *волнение* отрицается таким образом, что предстает, наоборот, реальным: ведь обсуждается не его наличие, а отказ его выдать. (Не забудем, что одним из извиняющих соображений является невыносимая жалость к покинутости сахарницы после смерти ее владелицы.) «Я» проговаривается о подавленных чувствах – сахарницы и собственных. Но именно подавленных: сахарница не плачет (характерная кушнеровская концовка: слезы **непроливаются**), «я» ее **не** роняет (а как иначе

могла бы она просыпать сахар?!), протянутую руку забирает назад, взгляд отводит, – вторя ее забывчивости.

Эти реакции подчеркнута сдержанности – в отличие от тоже воображаемого, но предельно агрессивного, вплоть до деструктивности, напоминания «я» о себе в последнем известном стихотворении Цветаевой (написанном в ответ на стихи Арс. Тарковского):

Ты стол накрыл на шестерых... Чем пугалом среди живых – Быть призраком хочу – с твоими, (Своими)... За непоставленный прибор Сажусь незваная, седьмая. Раз! – опрокинула стакан! И все, что жаждало пролиться, – Вся соль из глаз, вся кровь из ран – Со скатерти – на половицы. И – гроба нет! Разлуки – нет! Стол расколдован, дом разбужен. Как смерть – на свадебный обед, Я – жизнь, пришедшая на ужин («Все повторяю первый стих...»; 1941).[8]

Завершает мини драму памяти у Кушнера песок, сахарный, но каламбурно чреватый вечностью, забвением.

4. Говоря о драме, стоит подчеркнуть, что в отличие от многих стихов о вещах (в частности Г. Иванова, Шефнера, Бродского), «Сахарница» сюжетна в буквальном смысле слова. Лирическое «я» не вообще медитирует о судьбе вещей, а делает это в ходе общения с конкретной вещью, принадлежавшей его конкретной знакомой, повествует об однократном событии, вспоминает о более давних и задумывается об альтернативных, тоже конкретных:

как живет? – скупает ли? – видел – не верна – забыла – было б жаль – ценима – не хочет – не помнит – украшает – были – сверкают – я... взял – вернул – отвел – что бы... хотел? – чтоб выдала... заплакала... просыпала?

Тем самым к разработке лирического сюжета подключается прозаическая, нарративизирующая – некрасовская, анненковская, ахматовская – традиция[9]. Развязка этой лирической новеллы совмещает целый ряд характерных эфффектов.

На самом общем уровне привлекается пушкинский (выявленный Якобсоном) мотив прихода в движение неодушевленных, неподвижных, мертвых, «каменных» объектов, типа Медного всадника и мертвой главы Олегова коня. Ср. еще:

Богини девственной округлые черты... Высоко поднялось открытое чело, – Его недвижностью вниманье облегло, И дев молению в тяжелых муках чрева Внимала чуткая и каменная дева. Но ветер на заре между листов проник, – Качнулся на воде богини ясный лик; Я ждал, – она пойдет с колчаном и стрелами, Молочной белизной мелькая меж древами... Но мрамор недвижимый Белел передо мной красой непостижимой (Фет, «Диана»);

И стали – и скамья и человек на ней В недвижном сумраке тяжеле и страшней. Не шевелись – сейчас гвоздики засверкают... И бронзовый поэт, стряхнув дремоты гнет, С подставки на траву росистую спрыгнет (Анненский, «Бронзовый поэт»);

Часы не свершили урока, А маятник точно уснул, Тогда распахнул я широко Футляр их – и лиру качнул... Опытно тюрьме своей лира, Дрожь и шатаясь, пошла... Найдется ль рука, чтобы лиру В тебе так жетихо качнуть, И миру, желанному миру, Тебя, мое сердце, вернуть? (Анненский, «Лира часов»).

Пушкинские инертные объекты оживают в повествовательном сюжете, фетовская статуя – в колеблемом ветром зеркале вод и в мыслях «я», сходным образом оживает бронзовый поэт Анненского, а его маятник приходит в движение одновременно как реальный объект и в качестве лирической, метонимической до аллегоризма, параллели к его «я».

Программа метонимического сдвига эмоции с субъекта на соседний объект была сформулирована самим Анненским:

Не за бога в раздумье на камне, Мне за камень, им найденный, больно. Я жалею, что даром поблекла Позабитая в книге фиалка, Мне тумана, покрывшего стекла И слезами разбитого, жалко. И не горе безумной, а ива Пробуждает на сердце унылость, Потому что она, терпеливо Это горе качая... сломилась («Ноша жизни светла и легка мне...»; с этим стихотворением «Сахарница» перекликается и по линии «жалости», ср.: жаль... невыносимо).

Есть у Анненского и образец еще более радикального слияния всех этих установок, – в «На дне»:

Я на дне, я печальный обломок, Надо мной зеленеет вода... Помню небо, зигзаги полета, Белый мрамор, под ним водоем... Там тоскует по мне Андромеда С искащенной белой рукой.

Тут и повествовательность, и традиционное одушевление (правда, не движение) статуи, и проекция сигнатурной тоски лирического «я» Анненского на неодушевленные предметы, и

предположительное вчувствование малого обломка в душу целого – статуи, доводящее метонимию до ее синекдохического максимума.

Уроки Анненского[10] блестяще усвоены Кушнером и развиты с опорой на богатую клавиатуру их последующей разработки. Так, в кульминации «Сахарницы» слышится и отзвук пастернаковской «Разлуки», с ее синекдохической и в буквальном смысле острой пуантой:

*И, наколовшись об шитье С не вынутой иголкой, Внезапно видит всю ее
И плачет втихомолку.*

ИНВАРИАНТЫ

*За то, что ракурс свой я в этот мир принес
И не похожие ни на кого мотивы...*

Кушнер, «Там, где весна...»

Выше были очерчены основные смысловые, структурные и интертекстуальные ходы «Сахарницы» как отдельного текста. Обратимся теперь к его кушнеровской инвариантности.

1. Начнем опять с 1-ой строки:

Как вещь живет без вас, скучает ли? Нисколько!

Речь о таких постоянно занимающих поэта категориях, как «жизнь/смерть» и «мелочи», заводится в «Сахарнице» *in medias res* – как бы из середины диалога между лирическим «я» и покойной адресаткой: с двух нетривиальных вопросов и шокирующего ответа. Более того, и сами вопросы внутренне двухслойны, – это не просто вопросы, а переспросы, как бы повторяющие и уточняющие подразумеваемые вопросы адресатки:

**Вы хотите узнать, как Ваша вещь живет без вас, скучает ли она по Вам? – Отвечу:
Нисколько!*

Обращения к знаменитым фигурам прошлого, их статуям, бюстам и текстам, а также к разнообразным неодушевленным объектам (кустам, ветвям, пчелам, зданиям, предметам обихода) и разговоры с ними – излюбленное занятие лирического героя Кушнера. Чаще всего они носят воображаемый характер, и в уста собеседникам вкладываются реплики, угадываемые – суфлируемые – лирическим «я». Угадывание честно подается под знаком художественной условности, предположительности, чему соответствует обилие вопросительных конструкций. Два переспроса в 1-м стихе «Сахарницы» представляют собой именно такие попытки угадать и осторожно – вдвойне вопросительно – сформулировать вопросы, которые задала бы адресатка.

Содержание второго из вопросов и отрицательного ответа на него вводит еще одну инвариантную тему Кушнера – тему «памяти/забвения, того же/иного, неизменной повторности/изменения». Она тоже проводится дважды, реализуясь в виде как самого факта диалога между «я» и «вы», так и его содержания – (не)верности сахарницы (которой в дальнейшем будет приписано и слушание застольных разговоров).

Налицо компактное совмещение в начальной строке целого ряда авторских инвариантов. Переспросы вернутся в финале, обращенные лирическим «я» уже не к адресатке, а к самому себе (*А что бы я хотел?* и т. д.), и спирально замкнут рамку на еще более проблематичной ноте.

2. Каков же, в самых общих чертах, поэтический мир Кушнера?[11] Центральную тему я бы сформулировал как

*восхищенное приятие тяжелого в своей противоречивости мира лирическим «я»,
радующимся причастности своего скромного существования великим сущностям бытия.*

Программная скромность кушнеровского «я» принимает многообразные формы: тут и пристальное внимание ко всему малому, в том числе неодушевленному; и установка на сдерживание эмоций, слез, жестов, оценок; и примирение с житейскими трудностями, недоступностью дальних стран, смертью; и тщательно разработанная «естественная простота» говорной поэтической дикции – при ориентации на высокие классические образцы.

Приятие противоречивости иногда напрямую формулируется в назидательных концовках стихотворений. Но и оно не вынесено за скобки противоречивости: морально-

этическая определенность часто подрывается сомнениями в возможности однозначных, «рациональных» суждений. Конкретно это проявляется во внимании ко всему неправильному, непрочному, неровному, туманному, искаженному, боковому, изогнутому, узорчатому, трещинам, бахроме, и в акценте на состояниях жалости, стыда и страха.

Основным является противоречие между жизнью и смертью и символизирующими их светом и мраком, легкостью и тяжестью. Его характерное воплощение – богато варьируемый мотив «границ, перехода, смыкания». Кушнер любит ситуации соседства и сосуществования жизни и смерти, разделяющей их тонкой завесы, колебаний между ними, переходов в ту или иную сторону (а то и туда и обратно), ср.:

Вдруг подведут черту Под ним, как пишут смету, И он уже – по ту, А дерево – по эту («Старик»)

Идея *memento mori* одновременно и драматизируется, и осваивается – в духе общей установки на принятие мира.

Принятие проявляется в настоящем на связи с миром, с подсмотренной или подслушанной чужой жизнью, на встречах с людьми, листвой за окном, облаками в небе и радикально «иными» – географически, исторически и метафизически – зонами мироздания: теплыми курортами, европейскими странами, потусторонним миром, культурными героями и их текстами, явно или тайно вплетаемыми в собственный. Помимо разговоров с и между ними (непосредственных, воображаемых, подслушанных), охотно разрабатываются и другие способы оживления, повторения, возвращения, преодоления прошлого, будь то во имя точного воспроизведения, новаторского изменения или полного забвения. Амбивалентна и трактовка устремления к «иному»: часто его приходится сдерживать, довольствуясь символической причастностью к нему через наличное здесь и теперь (невские берега, культурные памятники, обыденные вещи, например, сахарницу, причастную к разговорам «там»). Взгляд, направленный на связь с иным, часто приходится стыдливо отводить. Одной из ипостасей «великого иного» является «Бог», редко, впрочем, фигурирующий у раннего Кушнера впрямую, а чаще под вопросом, под знаком гипотезы, под видом ангелка, сбоку припаянного к сахарнице.

В роли скромного, но богатого иным смыслом начала выступает сам лирический герой и всевозможные мелочи его жизни, выписываемые с любовной подробностью. Все малое систематически олицетворяется, одушевляется, оживает, пускается в бег, уносится ветром, распростирает крылья, устремляется в полет. На языковом уровне вдыхание величия в малое сопровождается насыщением текста восклицаниями, которые, в сочетании с непринужденной, но обстоятельной повествовательностью, амбивалентной вопросительностью и, казалось бы, непритязательным, но на самом деле виртуозным владением порядком слов, классическими размерами [12] и техникой анжамбмана, образуют характерную кушнеровскую интонацию.

При всей негромкости, стихи Кушнера не исключают эмоциональных всплесков, обычно приберегаемых для концовок. Но и они, как правило, подаются в амбивалентном контрапункте с дисциплинирующим началом. Часто это сопровождается красноречивыми, но сдержанными жестами, в частности прикосновениями рук, встречным, но тотчас отводимым взглядом, опускаемыми глазами, иногда слезами, опять-таки на грани сдержанности, бесслезности.

Подобная схематизация поэтического мира автора, пусть неизбежно обедняющая, [13] позволяет оценить его органическую связность. Грань родственной амбивалентности в принятии бытия, проблематичному устремлению в иное, его дружескому обживанию, сдерживаемым эмоциональным порывам, колебаниям между памятью и забвением, между точным повтором и переменами вплоть до измен и т. д.

3. Легко видеть, что эта схема кушнеровского поэтического мира хорошо садится на «Сахарницу», являющую очень представительный его фрагмент. [14] Чтобы продемонстрировать как устойчивость выявленных инвариантов, так и гибкость их вариативной реализации, наметим краткий обзор упомянутой выше «Солонки», сопоставительный с «Сахарницей» и с инвариантами Кушнера в целом.

СОЛОНКА

Я в музее сторонкой, сторонкой,
Над державинской синей солонкой,
Оттененной резным серебром.
И припомнится щука с пером
Голубым и хозяин в халате.
Он, столичную роскошь кляня,
Ради дружеских ласк и объятий
Приглашает к обеду меня.
Сквозь века – приглашение к обеду.
Я сейчас! Соберусь и приеду.
Я сейчас! Уложусь и примчу.
И солонку с собой прихвачу.
Уж как он улыбнется солонке,
Как она заиграет в сторонке
Над уставленным тесно столом
Прежним отблеском, синим стеклом.
Ляжет прочно, как старая лира.
И начнется второе житьё.
И Катюша, она и Пленира,
Крупной солью наполнит ее.
Тут хозяин, сжав пальцы до хруста,
Скажет: «Все ничего, только грустно,
Что подружка грибов и супов
Долговечнее наших стихов».

Здесь тоже описывается конкретная мизансцена (в музее, а затем за столом) и рассказывается, тоже от 1-го лица (я – первое слово текста), конкретный сюжет со сверкающим серебряным столовым прибором и стоящей за ним культурной фигурой, сюжет более увлекательный и позитивный, но целиком воображаемый. Параллели не сводятся к вытекающим из сходства ситуаций, обнаруживая нетривиальную общую – инвариантную – подоплеку.[15]

*СТОРОНКОЙ, В СТОРОНКЕ, РОСКОШЬ КЛЯНЯ («Солонка») – КАК
БЫ, СБОКУ, АНГЕЛОК («Сахарница») – мотив «периферийное, неправильное, мелкое»:*

*Непонятно кто кому внимает, Непонятно кто за кем идёт. Отыщу среди них я
человечка С головой, повернутой назад... И под бубен прыгать невнопад;*

*Холмистый, путанный, сквозной, головоломный Парк, елей, лиственниц и кленов
череда... Дуб, с ветвью вытянутой в сторону, огромной, С вершиной сломанной и
ветхою листвою, Полуразрушенный;*

Поэзия, следи за пустяком, Сперва за пустяком, потом за смыслом;

*В лазурные глядят озерá Швейцарские вершины, – ударенье Сместенное нам дорого,
игра Споткнувшегося слуха... Я б не хотел Исправить всё, что собрано по крохам И
ластится к душе, как облачко, Из племени духов, – ее смутивший Рассеется призра́к, – и так
легко Внимательной, обмолвкуполюбившей;*

Мне видится в скале неровный ряд ступеней... Неверная, всем, всем обязаны мы ей.

*РЕЗНЫМ СЕРЕБРОМ, ЗАИГРАЕТ... ОТБЛЕСКОМ – НА НОЖКАХ... ПОДОГНУТЫХ, С
БРЮШКОМ СЕРЕБРЯНЫМ, УКРАШАЕТ, ВЕНЗЕЛЯ СВЕРКАЮТ И УЗОРЫ
– мотив «изогнутое, узор»:*

*Зачем обведен мыс как будто по лекалу И ласточкино так изогнуто крыло? И, верно,
нет такого кресла, Такого стула и стола, Чтоб рядом с выдумкой небесной В
нем прихоть равная была. И даже прелесть гнутых ножек В Екатерининском дворце... ;*

Окученный картофель в белой пене Своих цветов, с узорною ботвой;

*Сумели так разнообразить этот Узор своим необычим речевым Особенным изгибом;
Этот дивный изгиб [волны], то одной обвивая рукой, То над ним заноса позлащенную
солнцем другую... Эту вогнутость глядя;*

*Словно мир предо мной развернул свой узор, свой сюжет, И я пальцемведу по нему и
вперед забегаю.*

ПРИПОМНИТСЯ, СКВОЗЬ ВЕКА, ПРЕЖНИМ, ВТОРОЕ ЖИТЬЁ – НЕ ВЕРНА, НЕ ПОМНИТ, ЗАБЫЛА, ВСЕ ТАК ЖЕ – «память/забвение, возвращение, повторение/изменение»:

Два наводнения, с разницей в сто лет... **Не так ли** ночью темной... Вставали волны **так же** до небес... **Повторений** Боялись все... Вздыхался вал, как схлынувший **точь-в-точь** Сто лет назад, **не зная отклонений**;

Подходит к горлу **новый стих**... И этот прыгающий шаг Стиха **живого** Тебя смущает, как пиджак С плеча чужого. Известный, в сущности, наряд, Чужая мета: У Пастернака вроде взят. А им – у Фета. Но что-то сердцу говорит, **Что все – иначе. Сам по себе твой тополь мчит И волны скачут**;

Я мифологию Шумера и Аккада Дней пять вожу с собой, не знаю, почему... Табличка с текстом здесь обломана как раз. Табличке глиняной нам **не найти замену**. Жаль царств развеянных, жаль бога-пастуха... **Не возвратит** никто погибшего стиха;

Так было в первый день, счастливый день творенья, А все что с давней той поры произошло, Лишь трепет, лишь надрыв, лишь горечь **разлученья, Прощанье** каждый раз – и в этом смысле – зло;

... зато когда-нибудь, хоть в жизни Совсем другой, **вернись** под пышный свод – И он тебе вручит и нынешние мысли, И знойный это **день в сохранности** вернет;

Как писал Катулл... **Помню, помню** томление это, склонность... Лет до тридцати пяти **повторяем формы** Головастиков-греков и римлян-рыбок... Примеряем к себе беглый блеск улыбок... О, **дожить** до любви! **До великих новшеств**.

ЩУКА С ПЕРОМ, ХАЛАТ, ПРИГЛАШЕНИЕ К ОБЕДУ, КАТЮША, ПЛЕНИРА – Л.Я. ГИНЗБУРГ, ПУШКИНСКАЯ ОЛЬГА – «цитатныереминисценции и многозначительные имена»:

Прощай, любовь!... **Какой пример, Какой пример для подражанья** Мы выберем, какой размер? **Я помню чудное** желанье.. За образец Прощание по Хемингуэю Избрать?... Молчу. Мне **стыдно Ты свободна. На радость всем. «Любовь свободна. Мир чаруя, Она законов всех сильнее»...**» – проекции на тексты А.К. Толстого, Пушкина, Хемингуэя, Пастернака, арию Кармен и др.;

И рядом с **Макбетом** и **Банко**;

Ты поступаешь, как **Жан-Жак**;

Был историк **Карамзин**;

Жуковский к нам привел **Ундину**;

Легко ли **Гофману** три имени носить?

Музыковед **Собакевич** и пишущий прозу **Ноздрев**;

заглавия «**Гофман**», «**Монтень**», «**Эль Греко**. Погребение графа **Оргаса**»;

«**Микеланджело**», и подобные.

РАДИ ДРУЖЕСКИХ ЛАСК И ОБЪЯТИЙ, ПРИГЛАШАЕТ, ПРИХВАЧУ, СОЛЮ НАПОЛНИТ, СЖАВ ПАЛЬЦЫ ДО ХРУСТА, СКАЖЕТ – ПЕРЕСПРОСЫ, РАЗГОВОРЫ НЕ ТЕ, ЧТО ТАМ, В РУКИ ВЗЯЛ, ВЕРНУЛ, ПРОСЫПАЛА – «встречи, жесты, руки, разговоры»:

Я книгу **опустил** – и **выронил** закладку... Нагнулся, **поднял** с пола, **Верчу** ее в руке... Да и о чем жалеть, когда в сиянье этом Предметы **под рукой** утрачивают цвет;

Припасть к ее [тишины] груди – потребует в ответ Невыплаканных слез, которых больше нет;

Рукою ветвь **заденешь**, Как будто частую **погладишь** бахромю;

Но бронзовый поэт, **Казалось, слушал**... я побрел к вокзалу В задумчивости, **разговор** ведя **Таинственный**... не то кивок в ответ, Не то **пожатье** каменной **десницы**;

Вот счастье – с тобой **говорить, говорить, говорить!**... **Вдвоем**... очнуться... О жизни, о смерти. О том, что могли **разминуться**... Подумаешь, век или два!... О нацеловаться, А главное **наговориться!**;

На все это смотреть так больно одному! Я обернусь к тебе и **за руку возьму**;

Что за радость – в **обнимку** с волной... Этот дивный изгиб, то одной **обвивая** рукой... ;

Здесь настольный светильник, **привыкнув** к столу, Наступил на **узор**, раззолоченный сплошь, Так с ним **слившись**, что кажется, не отдерешь... Я не веищу люблю, а предметную **связь** С этим миром, в котором живем;

Я диван обогнул, я **к столу** **прикоснулся** и **стулу**;

И ежели **друга найти** в поколение другом Не смог, не печалься, быть может, **найдешь** его в третьем. Среди желтых цветов, стебелек **зацепив** **рукавом**, Заметишь зеленый, **обласкан приветствием** этим;

Вторая жизнь моя лет в сорок началась. Была дарована мне ласковая **встреча**;

Всё нам Байрон, Гете, мы, как дети, **Знать хотим, что думал** Теккерей. Плачет Бог, **читая** на том свете **Жизнь** незамечательных людей.. К дяде Пете взгляд его прикован Среди добра вселенского и зла... Он **читает в сердце** дяди Пети, С удивленьем смотрит на него;

Фету **кто бы сказал**, что он всем навязал Это счастье, которое нам не по силам? Фету **кто бы сказал**, что цветок его ал? ... **Посмотреть бы** на письменный стол его, стул, **Прикоснуться бы пальцем** к умолкнувшим струнам!

СКВОЗЬ ВЕКА, ВТОРОЕ ЖИТЬЁ, ДОЛГОВЕЧНЕЕ – ЖИВЕТ БЕЗ ВАС, ВО ВРЕМЕНИ ИНОМ, УМЕРШИМ, ТЕ, ЧТО БЫЛИ ТАМ, – «контакт с иным временем»:

Кто б думал, что **найдут при вспашке Аполлона?** Кто жил здесь **двадцать пять веков тому назад?** Однажды я сидел в гостях у старой тетки Моей жены, пил чай из чашки голубой, Старушечья слеза и слабый голос кроткий... Что это **про нее**, про девочку в зеленом... **написано в стихах У Анненского!**.. Как! **Мы рядом с «Аполлоном», Вблизи шарманки той, от скрипки в двух шагах!**

В шезлонге, под кустом, со шляпой на лице Устроиться, пока на столик ставят чашки, Тарелки, суется и, как **при мертвеце**, Стараясь не шуметь; откуда в нем замашки Столь барские, почти **посмертные**...? Или **так лежал в тургеневском романе** Герой, решив вздремнуть и как бы не у дел За пазухой у сна, у **вечности** в кармане?

А в грубом цинковом ведре была еда, И слово «Лебеди», написанное краской... И всех мы **вспомнили певцов**, пропевших им Гимн: и Державина... И Заболоцкого, и к славной стае сей Свое свидетельство я **приложил** невинно;

Зато когда на свете том **Сойдетесь** как-нибудь потом, Когда все-все умрем, умрете, Да не останусь за бортом, Меня, непьющего, **возьмете В свой круг**, в свой рай, в свой гастрон.

ПРИГЛАШАЕТ К ОБЕДУ, УСТАВЛЕННЫМ ТЕСНО СТОЛОМ – УКРАШАЕТ СТОЛ, ПРОСЫПАЛА НА СТОЛ – «посуда, застолье»:

Бог семейных удовольствий... Ты **бокал** суешь мне в руку, Ты на **стол** швыряешь дичь, И **сажаешь нас по кругу**, Мы и впрямь к **столу** присядем... Тихо мальчика погладим, Друг на друга поглядим;

Я – чокнутый, как **рюмочка** в шкафу Надтреснутая;

Низкорослой **рюмочки** пузатой Помнят пальцы тяжесть и объем... [Я,] скорее, слушатель и зритель И **вращатель рюмочки** в руке. Убыстритель **рюмочки**, качатель, Рассмотритель **блещущей** – на свет, Замедлитель гибели, пытатель, Упрядитель, сдерживатель бед;

Мысль в стихе растворена Как сахар. **Пили чай**... И разве этот блик не знак, не обещанье? Он свой **парчовый** клин в простую **скатерть** вишил.

УЛЫБНЕТСЯ, ВСЕ НИЧЕГО – ОНА И ЗДЕСЬ ЦЕНИМА, Я ВСЕ-ТАКИ ЕЕ ВЗЯЛ, А ЧТО БЫ Я ХОТЕЛ? – «амбивалентное принятие»:

Есть прелесть в маленькой стране, Где варят лучший сыр... Но нам среди больших пространств, Где **рядом день и мрак**, Волшебных этих постоянств Не вынести б никак. Когда по рельсам и полям **Несется снежный вихрь**, **Под стать** он нашим новостям. И дышит вроде них;

С крыльца сбежать во двор отечный, Сорвать листок, задеть бадью.. Какой блестящий и непрочный **Противовес небытию!**

Какое **счастье быть несчастным**... Какая **мука, благодать** – Сидеть с закушенной губой... Что с **горем** делать мне моим? ... Когда б я не был **счастлив им** – Я б разлюбил тебя, не бойся;

Тому назад еще мгновенье Жизнь вызывала отвораченье, Прельщала смерть одна. И вдруг – как **выход из неволи**, **Освобождение от боли**: То ли цветы такие, то ли Размер «Бородина»?

Так зиму **не любить!** Так **радоваться ей!** Не бойся ничего: нет смерти, хоть убей;

Да здравствуют чашки на круглом, как солнце, столе!... Жить **чудно, накладно, убыточно, дивно, печально**; «**Пустяки**. Если жизнь нам так нравится, **смерть нам понравится** тоже, Как изделие того же ваятеля»... Ах, наверное, будет **не хуже** в конце, чем в начале.

ТОЛЬКО ГРУСТНО, ЧТО – ЖАЛЬ НЕВЫНОСИМО – «жалость»:

Отпить один глоток, Подняв стакан? И чувствовать при этом, Как подступает к сердцу холодок **Невыносимой жалости к предметам?**

О, спать бы и спать среди снежных полей, Заломленный кустик во мраке **жаляя**;

*Человек свою жизнь вспоминает под старость, как сон... Жаль ему и любимых грехов,
окаянных страстей;
Я есть не буду их [мидий]. Мне жаль, что я их видел;
Жалей, не жалуйся, гори, сходя во тьму;
Мне человечности, мне человека жаль! Чела не выручить, обид не перечислить.*

Некоторые мотивы представлены в одном из текстов эксплицитнее, чем в другом. В ранней и более оптимистичной «Солонке» больше динамизма (*уложусь и примчу*; в «Сахарнице» оппозиция легкое/тяжелое представлена, напротив, вторым, негативным членом: *тяжелую, как сон*), детальнее разработано застолье (характерное для Державина), и впрямую заходит речь о *лире* и *стихах*. В «Сахарнице», обращенной к памяти не поэта, а филолога, метапоэтические мотивы скорее скрыты.[16]

Есть и совсем разные мотивы: в «Солонке» нет вопросительности, нет слез (хотя бы сдерживаемых), нет забвения, но нет и ангела/Бога (хотя кто-кто, а Державин дает для этого повод), и, как было сказано, в реальности не происходит ничего, – тогда как в «Сахарнице» кульминацией становится именно физическое взятие вещи в руки, возвращение ее на место и отведение взгляда. «Сахарница» драматичнее, реальнее, иприятие жизни в ней амбивалентнее – в модусе безнадежных переспоров.

ЛИТЕРАТУРА

- Боровикова М. 2003. Цветаева и Ахматова (вокруг последнего стихотворения Марины Цветаевой) // Блоковский сборник XVI: Александр Блок и русская литература первой половины XX века. С. 142–156 (<http://www.ruthenia.ru/document/528720.html>).
- Гинзбург Л. 1974 [1964]. Вещный мир // Она же. О лирике. Л.: Советский писатель. С. 311–353.
- Жолковский А. 2011. [О] «Сахарнице» Александра Кушнера // Большой город 22 (288), 14.12.11. С. 38–40 (<http://www.bg.ru/opinion/9866/?chapter=11#article>).
- Кушнер А. 1997. Избранное. СПб.: Художественная литература
- Кушнер А. 2003[1988]. Музыка во льду // Он же. Волна и камень. Стихи и проза. СПб.: Logos. С. 261–273.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ранний вариант этого разбора – Жолковский 2011. За замечания и подсказки я благодарен А.Ю. Арьеву, Михаилу Безродному, Р.С. Войтеховичу, А.С. Кушнеру, Л.Г. Пановой, Ф.Б. Успенскому и Н.Ю. Чалисовой.

[2] Чеховская пепельница не прошла мимо внимания Кушнера:

*Какая разница, Чем мы развлечены: Стихов нескладницей? Невнятицей волны?
Снежком, нелепицей? Или совсем, как встарь Стеклой пепельницей, Желтой, как
янтарь?* («Какая разница...», 1969).

[3] Ср.: «В сознании Анненского символизм, вообще “модернизм” встретился с... опытом социально-психологической литературы... [Э]то скрещение принесло своеобразный плод – метод, который... можно назвать *психологическим символизмом*... Сцепление человека... с окружающим миром – это исходная мысль всей поэтической системы Анненского, определяющая ее психологический символизм и ее предметную конкретность... Речь здесь идет о лирике, которая не оперирует прямо мыслями и чувствами лирического субъекта, но зашифровывает их кратчайшим повествованием, сценой, изображением предмета или персонажа... Анненский учился у французов... сосредоточивать лирический сюжет на одном символически трактуемом предмете... [У] Анненского вещь... вовлечена в движение. Вещи – скрипка, шарманка, будильник, испорченные часы, горящий фитиль, выдыхающийся детский шар – действуют... Через сюжетное движение вещей совершается... детализация и конкретизация... психологических состояний, которые в суммарной своей форме дали бы только отвлеченно-общие поэтические формулы – тоски, страха, разочарования или творческой радости... [Д]ля... Анненского специфичнее всего третий тип соотношения между вещью и человеком [: п]редмет не сопровождает человека и не замещает его иносказательно; оставаясь самим собой, он как бы дублирует человека» (Гинзбург 1974 [1964]: 313–328).

[4] «После смерти Л.Я. ее сахарница... попала в дом к сыну Лены [жены Кушнера Елены Невзглядовой] – Мите и его жене Свете, а потом, после этого стихотворения, была торжественно возвращена нам с Леной... Тяжеленькая, продолговатая, глубокая, с двумя ангелочками, припаянными с боков, и узорными ручками, на

каждой из которых можно разглядеть открытую пасть маленького дракона» (А. Кушнер, электронное письмо ко мне, 17 дек. 2011 г. – А. Ж.).

[5] Этого стихотворения касается Кушнер в своей статье о Кузмине (*Кушнер* 2003: 267).

[6] Единственное вхождение слова *сахарница*, отмеченное в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского Языка (<http://ruscorpora.ru/search-poetic.html>).

[7] Автореминисцентно и посвящение – Л. Я. Гинзбург адресовано также стихотворение «Эти бешеные страсти...» (1972).

[8] Об этой стихотворной перекличке и ее поэтическом контексте см. *Боровикова* 2003.

[9] «В вагоне» – одно из высших достижений лирического сюжета – люди. Это стихотворение – образец лирической новеллистичности, удивительной по динамике подразумеваемого» (*Гинзбург*: 339-340).

По линии повествовательности и одновременно «посудности», можно вспомнить популярное в свое время детское стихотворение С. Михалкова «Хрустальная ваза» (1951). Там три школьницы несут любимой учительнице в подарок от класса вазу, роняют ее, разбивают (!), но случившиеся рядом советские люди приходят на помощь и вскладчину покупают новую –

*От штатских и военных – Людей обыкновенных, От всех в живых оставшихся
Участников войны, От бывших одноклассников, На встречи собиравшихся, От мальчиков и
девочек, От всех детей страны!*

У Кушнера сюжет «обратный», но формат, а главное, событийность – типологически общие.

[10] У него есть и «посудное» стихотворение – «Тоска белого камня» (1904, опубл. 1910), где постылый узор города компенсаторно сжимается лирическим «я» в рисунок на фарфоре: *Так, устав от узора, Я мечтой замираю В белом глянце фарфора С ободочком по краю*; сним перекликается уже упоминавшийся «Фузий в блюдецке» Кузмина (1917), ср.: *И весь залив, хоть будь он вдвое шире, Фарфоровый обнимет ободок*.

[11] Я ограничился рассмотрением текстов, предшествовавших и современных «Сахарнице» (преимущественно в рамках сборника *Кушнер* 1997), причем исключительно их плана содержания.

[12] «Сахарница» написана одним из любимых размеров Кушнера – 6-ст. ямбом с цезурой посередине.

[13] Увлекательная задача – описать систематическую опору Кушнера, поэта александрийского склада, на поэтику Баратынского, Тютчева, Фета, Анненского, Кузмина, Мандельштама и Пастернакаа также Пруста (*Любимый роман, возвращающий время*; «Ночной парад», 1977) – оригинальную разработку и органическое совмещение характерных приемов разных предшественников.

[14] Такая представительность – типичный вызов, стоящий перед пишущим о «малом».

[15] Красноречивее была бы демонстрация инвариантности на примере текстов с разными локальными темами, но это потребовало бы более развернутого изложения.

[16] Впрочем, у на мгновение взятой поэтом в руки тяжелой, как сон, сахарницы с серебряным брюшком и на четырех подогнутых ножках, как будто, есть метапоэтический прообраз:

*Нерасторопна черепаха-лира, Едва-едва беспалая ползет, Лежит себе на солнышке
Эпира, Тихонько грея золотой живот. Ну, кто ее такую приласкает, Кто спящую ее
перевернет? Она во сне Терпандра ожидает,
Сухих перстов предчувствуя налет* (Мандельштам, «На каменных отрогах Пиэрии...»).

Кушнер, однако, этой аллюзии не авторизует: «А черепахи-лиры в стихах про сахарницу нет, хотя она есть в других стихах, которые ты называешь» (электронное письмо от 17 дек. 2011; в письме к нему я упомянул стихотворения «Я думаю, когда Гомер писал...» и «У Мандельштама черепаха-лира...»).

Ю.М. Лотман

Зорю бьют - А.С. Пушкин (анализ поэтического текста)

* * *

*Зорю бьют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих —
Дух далече улетает.
Звук привычный, звук живой,
Сколь ты часто раздавался
Там, где тихо развивался
[Я давнишнюю порой.]*

1829

Стихотворения Пушкина представляют наибольшую трудность для традиционного анализа своей «обнаженностью»: отсутствием сюжетных элементов, с одной стороны, и привычных

форм «образности» — метафоризма, эпитетов, с другой. Чувствуя значительность и богатство поэтического содержания текста, исследователь бессилён объяснить, в чём же состоит механизм воздействия стихотворения, почему эти, столь похожие на обычную прозу, стихи содержат так много значений, передать которые нехудожественная речь бессильна. Текст представляет собой *повествование*, и трудности его анализа — в значительной мере трудности работы с нарративным материалом при неразработанности лингвистического аппарата анализа сверхфразовых структур. В этих условиях наибольший опыт изучения повествовательного текста, членения его на сегменты и анализа структуры их соотношения накоплен теорией кинематографа. Некоторый навык работы по анализу киноленты может оказаться чрезвычайно полезным при работе с повествовательными словесными текстами. Выделив большие повествовательные куски текста, мы можем рассмотреть отношение между ними, руководствуясь принципами, выработанными теорией монтажа в кинематографии. Формулируя сущность монтажа, Ю. Н. Тынянов писал: «Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности». И далее: «Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чём-либо соотносительные между собою»¹.

Разбивка повествовательного текста на сегменты может производиться на основании членения, выраженного во внешней структуре текста (в плане выражения) — разбивке на строфы, главы и т. п. В данном случае мы имеем дело с более сложным случаем: текст членится на основании разделения в плане содержания, внешне ничем не выраженного. Единое повествование-монолог по содержанию делится на две части; первая кончается стихом «Дух далече улетает», вторая начинается со стиха «Звук привычный, звук живой». По содержанию оба куска текста могут быть противопоставлены как описание действия реального и действия воображаемого (воспоминание).

Разделение текста на две соотносительные части ставит вопрос о типе связи между ними. Строго говоря, связь эта может быть и не выражена, сведена к простому соположению, аналогичному примыканию в фразовом синтаксисе. Однако выраженная (она, в свою очередь, может члениться, по аналогии с управлением и согласованием, на одно- и двухнаправленную) и невыраженная связь будут отличаться степенью (силой) соотносённости. Невыраженную связь можно назвать *слабой*, а выраженную — *сильной* соотносённостью.

Сильная соотносённость подразумевает наличие у обоих элементов синтагматического целого некоторого общего члена. «Очень часто законы сочетаемости единиц можно свести к необходимости повторения каких-то составных частей этих единиц. Так, формальная структура стиха основана, в частности, на повторении сходно звучащих слогов; согласование существительного с прилагательным — на одинаковом значении признаков рода, числа и падежа; сочетаемость фонем часто сводится к правилу о том, что в смежных фонемах должно повторяться одно и то же значение некоторого дифференциального признака. Связанность текста в абзаце основана в значительной мере на повторении в смежных фразах одинаковых семантических элементов»².

Аналогичный принцип наблюдается и в киномонтаже: общая деталь, изобразительная или звуковая, параллелизм поз, одинаковое движение соединяют два монтируемых кадра. Так, «в фильме “Летят журавли” сходство движений и сопровождающих их звуков оправдывает переход от ног Марка, идущего по хрустящим осколкам стекла в квартире после бомбежки, к ногам Бориса, шлепающего по грязи на прифронтовой дороге, или в “Окраине” — сапог убитого солдата, выкинутый из траншеи, и сапог, брошенный сапожником в кучу обуви»³.

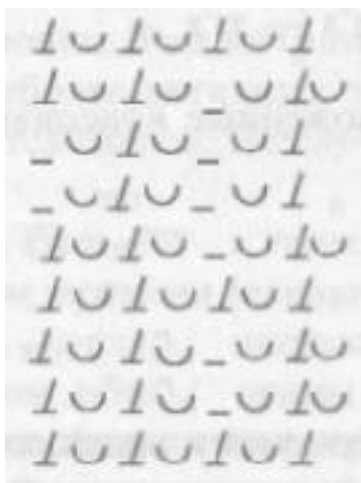
В интересующем нас тексте подобную роль связки будет играть звуковой образ «зрю бьют», который и композиционно, и психологически соединяет обе части стихотворения.

Семантическая общность первого и шестого стихов поддерживается фонологическим параллелизмом:

(1) зрю — зрю

(6) зву — зву

Не менее выразительна и ритмическая картина: параллелизм первого и шестого стихов резко выделен на фоне общей структуры текста:



Две части текста противопоставлены по всем основным структурным показателям. Если первую половину характеризуют «легкие» слоги, то вторая, кроме заключительного стиха, составлена с увеличением роли «тяжелых». Это видно из подсчета количества букв в стихе (для удобства берем графическую единицу).

№ стиха	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Количество букв	17	19	18	17	16	22	22	20	15

Подобное отношение — результат концентрации согласных в слогах 6–8-го стихов. При константном числе гласных (7–8) эти строки дают заметный рост количества согласных. Однако дело не только в количестве. Стихотворение производит впечатление исключительной простоты. Пересказать содержание этого стихотворения так, чтобы оно не потеряло полностью своей прелести, невозможно. Высказанная в нем мысль при пересказе делается исключительно плоской. Но именно это доказывает, что простота не есть непостроенность и что вне данного построения простота поэтичности и высокой мысли превращается в простоту трюизма.

Как же построен этот текст?

Прежде всего, следует отметить высокую звуковую связанность текста. Рассмотрим консонантную структуру первых пяти стихов.

зр'б'jt зрк мх
в'tх'j днт вpdjt
нстх нч'tj ст'xj
н' дч' тнj зт' х
дх дл'ч' л'tjt

Бросается в глаза доминирование определенных фонем. В первом стихе — «зр», во втором — консонантная основа первого слова — «ветхий» («в'tх») и второго («днт») синтезируется в третьем — «вдт». В третьем стихе — обратная зависимость: «нстх» выделяет из себя «нч't» и «ст'х». Четвертый стих представляет собой фонологический вариант третьего:

нч'tj — н'дч'тнj; ст'х — зт'х

и пятый стих, образующий две взаимоналоженные консонантные цепочки

д — дл — л

и

х — ч — т — т,

причем вторая связывает его с опорными фонемами предшествующих стихов.

Однако повторение одних и тех же фонем составляет лишь звуковой костяк, на фоне которого резче обнажаются различия. Звуковые отличия достигаются как чередованием признака мягкости — велярности («р» повторяется как «р'», «т» как «т'», «в'» как «в»), звонкости —

глухости («ст'х» чередуется с «зт'х»), так и сочетанием одних и тех же согласных с различными гласными. Таким образом, получается картина *организованного разнообразия*. Однако эта черта получает особый смысл на фоне организации последних стихов текста. Несмотря на то, что глубокая рифма «раздавался — развивался» и двукратный повтор слова «звук» в шестом стихе создают фонологическую упорядоченность, в целом вторая половина стихотворения дает значительно меньшую повторяемость согласных. Это тем более знаменательно, что количество их возрастает и, следовательно, вероятность случайных повторов выше.

Консонантизмы второй половины текста построены иначе: основу повторяемости составляют не отдельные звуки, а последовательности из двух рядом расположенных гласных.

зв — зв
ск — зд
— — зв
— вн — шн —

Легко заметить, что здесь в основу звуковой организации положена не фонема, как это бывает при единичных повторениях, а дифференциальные элементы фонемы. Противопоставление сочетаний:

зв, зв — ск, зд

можно свести к оппозиции: фрикативный — фрикативный/фрикативный — взрывной.

Активизируется: 1) фрикативность — эксплозивность, 2) признак перехода. В первом случае сочетание однородное, и переход имеет нулевой признак; во втором — переход от признака к противоположному. Наконец, в противопоставлении «ск — зд» активизируются две оппозиции: звонкость/глухость и заднеязычность/переднеязычность.

Констатация принципиального различия в типах звуковой организации первой и второй половин текста сама по себе еще не дает оснований для содержательных выводов.

Интерпретацию фонологической структуры несут более высокие уровни. Рассмотрим грамматическую организацию текста.

Одним из наиболее активных элементов грамматической структуры стихотворения является глагол. Не случайно пять стихов из девяти оканчиваются глаголами.

Прежде всего, бросается в глаза то, что в первой половине текста глаголы стоят в настоящем времени (исключение составляет «затих», о котором речь пойдет дальше), а вторая полностью включает в себя лишь форму прошедшего времени. При этом обе половины стихотворения (за тем же исключением) используют только формы несовершенного вида. Но обратим внимание на глагол «затих». Формально он противостоит окружающим его глаголам. Однако стоит рассмотреть его в контексте, чтобы обнаружить аспект сходства.

...начатый стих

Недочитанный затих.

В подобном контексте, в окружении «начатый — недочитанный», и этот глагол получает значение незавершенного действия. Тогда обнажается и основное противопоставление в глагольных значениях обеих половин текста: «действия с отмеченным началом — действия с отмеченным концом». Получается такая таблица глагольных значений:

I половина текста	II половина текста
настоящее время	прошедшее время
протяженное действие	протяженное действие
действие с отмеченным началом	действие с отмеченным концом

На глагольную конструкцию наслаивается наречно-предложная. Противопоставление частей стихотворения как «здесь» (невыраженное, но ясно подразумеваемое в тексте) и «там» получает особый смысл, поскольку для «там» пространственный («далече») и временной («давнишняя пора») признаки оказываются синонимами.

Говоря о грамматическом уровне, следует отметить еще одну особенность: система приставок — *вы-*, *на-*, *недо-* и *раз-* — создает значение незавершенности действия, его длительности. Поэтому первая часть стихотворения построена на семантике *перехода*, создается образ движущегося, становящегося душевного мира. При этом длительность действия в первой и во второй половинах стихотворения получает различный смысл: в первой половине это переход в иное, еще неизвестное состояние («выпадает», «начатый», «недочитанный», «улетает»), во второй — замкнутое в себе продолжительное действие («раздавался», «развивался»). Эта антитеза создается — и лексически, и грамматически — противопоставлением действительного залога среднему.

Однако фонологические и грамматические со-противопоставления получают содержательную интерпретацию лишь в отношении к лексико-семантическому уровню текста. Так, стих:

Дух далече улетает —

дает определенные фонологические последовательности:

д — дл — лт

у — ае — уеае

На основании этих наблюдений можно сделать вывод о высокой связанности текста, преодолевающей разделение стиха на отдельные единицы. Однако эти единицы — слова и имеют самостоятельные словарные значения. Модулирование фонологических повторов связывает их в некоторое единство. Но презумпция соответствия в стихе выражения и содержания заставляет полагать, что и значение составляющих стих трех слов сливается в некоторое семантическое единство (ср.: «В слово спаяны слова» у Пастернака).

Если рассматривать стих как *слово*, то определенные семантические моменты актуализуются, другие прозвучат приглушенно. Так, «дух» получает новые дополнительные значения, и в этом новом, возникающем из объединения лексических единиц стиха «слове» активизируются значения легкости («дух» в значении «душа», «мысль» получает дополнительную семантику от совпадения с далеко отстоящими значениями: «дух» — «дыхание», «запах», «движение воздуха»), движения и направленности его вдаль — полета. Соединение «далече» с глаголом, имеющим приставку отправления («у-летает»), создает значение *охвата* («от — до»), соединения близкого и далекого. Так возникает значение *соединения* первой и второй части текста, «здесь» и «далече», реальности и воспоминания. При этом, поскольку грамматически значимое «у-» фонологически повторяет «у» из слова «дух», а остальная система вокализма слова «улетает» дублирует вокализм «далече» (перестановка лишь деавтоматизирует ощущение сходства), семантика последнего слова получает признаки первых двух.

Если рассмотреть подобным образом все последовательности лексем текста и выделить для всего стихотворения основные общие сверхзначения, то нетрудно убедиться в наличии двух наиболее общих и активных значений:

1) Семантический признак звука. Основной подбор существительных — звучащий. Признак звучания соединяет «зорю» и поэзию: стих получает звуковую характеристику — и бытовую (чтение стихов вслух), и обобщенную (поэзия — искусство звука). В этом отношении интересна рифма «стих — затиш». Пара — смысловая и звуковая — «на устах — стих» — уже придала поэзии признак произнесения, звучащей речи. «Затиш» в отношении к этой группе придает новый семантический оттенок. По своему словарному значению он может быть отнесен к «тишине», то есть не к группе «звук», а к ее антониму. Однако в данном тексте фонема «з» отчетливо семантизируется в связи со значением звука. Она встречается в тексте преимущественно в словах этой группы: «зорю», «звук». В этой связи «за-тиш» воспринимается как вторично-двукоренное слово, включающее в себя признак звука и признак сменившей его тишины (одновременно активизируются значения перехода, движения и времени). Это слияние значения «звука» со значением «движения» особенно ощущается во второй половине текста.

В первой половине стиха отсутствует традиционная лирическая диада «я — ты». Даже «я» текста не названо и только подразумевается, а «ты» и вовсе отсутствует. Во второй половине они появляются. В качестве «ты» выступает звук. Между обоими центрами текста устанавливается отношение параллелизма:

ты — часто раздавался
я — тихо развивался.

При этом интересно, что «тихо развивался» семантически изоморфно «затих»: оно включает в себя значение тишины (развитию придано отрицательно звуковое значение), а «ра-зв-ивался» не только рифмой связано со звучащим «раздавался», но и имеет в себе повторяющуюся в стихотворении лишь в слове «зв-ук» группу «зв».

Таким образом, звук — не только связь между реальностью и воспоминанием. Его признаки переданы поэзии в первой части текста и юности — во второй.

2) Семантический признак времени, которое здесь выступает и как синоним движения, перехода, текучести. Это относится не только к значению всех глаголов. Почти все имена также имеют определенно фиксированное отношение ко времени. При этом выделяются следующие группы: «Ветхий Данте» — древнейшее время, «давнишняя пора» — время воспоминаний и настоящее:

... начатый стих

Недочитанный затих.

Все группы связаны воедино звуком «зори», который сам есть обозначение времени. Тем самым устанавливается единство, окказиональный синонимизм значения *звука* и значения *времени*.

Однако эти два значения и прямо снимаются в единой архисеме.

Звук привычный, звук живой...

Стих этот является своего рода семантическим фокусом текста. «Звук привычный» соединяется с понятием времени, поскольку слово «привычный» аккумулировало фонемы всего временного ряда: «начатый», «недочитанный», «далече», «часто» (ы — ч). Но еще знаменательнее «звук живой». «Ж» встречается в тексте лишь один раз, и вместе с тем, входя в сочетание «жв», оно является явным коррелятом «зв» — основного носителя значения «звука». Это одновременно и уравнивает «звук» и «жизнь», и делает слово «живой» находящимся в наиболее сильной семантической позиции.

Таким образом, единство движущегося и звучащего мира и составляет его жизнь.

Лексико-семантический уровень интерпретирует структуры более низких пластов организации. Однако и сам он подлежит интерпретации. Во всяком тексте, а в художественном — в особенности, он интерпретируется внетекстовыми связями — жанровыми, общекультурными, бытовыми, биографическими контекстами. Значение этих контекстов может быть настолько велико, что сам текст, как это часто бывает, например в романтической поэзии, выступает в роли внешнего сигнала, вводящего в действие присутствующие в сознании читателя устойчивые семантические конструкции.

В данном тексте — и это характерно для поздней лирики Пушкина — контекстный уровень не заполнен. Текст сознательно построен так, что допускает некоторое множество различных внетекстовых подстановок. Так, в тексте не сказано, утреннюю или вечернюю зорю бьют.

Читатель имеет равную возможность вообразить себе две картины: поэт, всю ночь читавший Данте, при звуке утренней зори вспоминает юность или поэт весь день читал, и вечерняя заря, отрывая его от работы, переносит в мир ранних воспоминаний. Или другое: мы хорошо (или, вернее, как нам кажется, хорошо) знаем биографию Пушкина и уверенно интерпретируем текст, подставляя в первую его часть образ поэта (более осведомленный читатель, скажем, Пушкина 1829 г., менее — некоторого собирательного «взрослого» Пушкина, например Пушкина с портрета Кипренского), а во вторую — лицей. Но всего этого в тексте нет. И читатель, хоть раз забывавшийся над чтением стихов и слышавший в детстве, как бьют зорю (а в эпоху Пушкина это слышал каждый читатель, да и теперь этот сигнал многим знаком, хотя и ассоциируется не с барабаном, а с трубой), мог подставить совсем не Пушкина, а себя. В конечном итоге, для этого не обязательно и слышать «зорю» — достаточно припомнить любой другой навевающий воспоминания утренний или вечерний звук.

Эта свобода текста относительно внетекстовых связей сознательна, и в ней — принципиальное отличие реалистической недоговоренности от романтической.

Романтическая разорванность текста создается на фоне однозначно фиксированной системы,

реалистическая дает целостный, неразорванный текст, но допускает включение его в различные контексты. Вопреки распространенному представлению, реалистический текст всегда многозначнее.

Все это позволяет стихотворению, поражающему своей простотой и производящему впечатление «неорганизованного» и «безыскусственного», заключать в себе такую высокую концентрацию значений.

Пушкин первоначально предполагал написать стихотворение ямбом:

Чу! зорю быют... из рук моих
Мой ветхий Данте упадет —
И недочитан мрачный стих
И сердце забывает (III, 743).

Смысл превращения ямбического текста в хореический станет ясен, если суммировать хорей Пушкина этих лет: отделив тематически явно самостоятельные группы эпиграмм («Лук звенит, стрела трепещет...», «Как сатирой безымянной...») и баллад («Утопленник», «Ворон к ворону летит...», «Жил на свете рыцарь бедный...»); сюда же отойдут стилизованные «Кобылица молодая...» и «Из Гафиза» («Не пленяйся бранной славой...»), получим — в пределах поэзии 1826–1830 гг. — заметную группу лирических стихотворений, которые, бесспорно, циклизировались в сознании Пушкина в некоторое единство: «Зимняя дорога», «Ек. Н. Ушаковой» («В отдалении от вас...»), «Дар напрасный, дар случайный...», «Предчувствие» («Снова тучи надо мною...»), «Рифма, звучная подруга...», «Город пышный, город бедный...», «Стрекотунья белобока...». Описание всех этих стихотворений как *единого текста* на фоне ямбической традиции позволило бы более точно выявить семантику хорей в лирике Пушкина между 1826 и 1830 гг.

При всем сюжетном разнообразии этих текстов, у них есть существенная общая черта: все они содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и пр.). Смена реального нереальным, то, что в кинематографе дано было бы наплывом (желание, воспоминание, переход от настоящего к воображаемому), связывается в эти годы у Пушкина с четырехстопным хореем. Ямб устойчиво связывается с индикативом и модальной выдержанностью всего текста.

Таким образом, организующими идеями стихотворения становятся время и память. Время организуется, вопреки грамматическим категориям русского языка, в цепь: давно прошедшее — прошедшее — настоящее. Соединение тем времени и памяти дает важнейшие для Пушкина этих лет мысли о культуре и истории как накоплении духовного опыта и об уважении человека к себе, своему внутреннему богатству как основе культуры («Они меня науке главной учат — чтить самого себя»).

Потребность связать настоящее с прошедшим становится основой пушкинского историзма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 61, 73. Ср.: «В кино мы имеем семантику кадров и семантику монтажа» (Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Там же. С. 49).

² Падучева Е. В. О структуре абзаца // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1965. Вып. 181. С. 285. (Труды по знаковым системам).

³ Мартен М. Язык кино. М., 1959. С. 92–93.

И.А. Бродский
Посвящение

Ни ты, читатель, ни ультрамарин
за шторой, ни коричневая мебель,
ни сдача с лучшей пачки балерин,
ни лампы хищно вывернутый стебель
— как уголь, данный шахтой на-гора,
и железнодорожное крушение —
к тому, что у меня из-под пера
стремится, не имеет отношенья.
Ты для меня не существуешь; я
в глазах твоих — кириллица, названья...
Но сходство двух систем небытия
сильнее, чем двух форм существованья.
Листай меня поэтому — пока
не грянет текст полуночного гимна.
Ты — все или никто, и языка
безадресная искренность взаимна.

С.М. Гандлевский
Жене

Все громко тикает. Под спичечные марши
В одежде лечь поверх постельного белья.
Ну-ну, без глупостей. Но чувство страха старше
И долговечнее тебя, душа моя.
На стуле в пепельнице теплится окурок,
И в зимнем сумраке мерцают два ключа.
Вот это смерть и есть, допрыгался, придурок?
Жердь, круговерть и твердь — мученье рифмача...
Нагая женщина тогда встает с постели
И через голову просторный балахон
Наденет медленно, и обойдет без цели
Жилище праздное, где память о плохом
Или совсем плохом. Перед большой разлукой
Обычай требует ненадолго присесть,
Присядет и она, не проронив ни звука.
Отцы, учителя, вот это — ад и есть!
В прозрачной темноте пройдет до самой двери,
С порога бросит взгляд на жалкую кровать,

И пальцем странный сон на пыльном секретере
Запишет, уходя, но слов не разобрать.