

«Нас мало, нас может быть четверо...». «Ты выдумал меня. Такой на свете нет, / Такой на свете быть не может». «Губ шевелящихся отнять вы не смогли...». «Душа обязана трудиться / И день и ночь, и день и ночь». «Не сравнивай: живущий не сравним». «Во всем мне хочется дойти до самой сути». «Вся суть в одном единственном завете ...».

Уже в приведенных поэтических формулах обнаруживается еще одна особенность их бытования в читательском сознании. Они могут быть сведены до минимума, как народные пословицы и поговорки, до сигнала, состоящего из трех, а иногда и двух слов. Усеченной конструкции оказывается достаточно — классика! — для восстановления и разворачивания всех смыслов: ... *Когда б вы знали ... Тоска по родине ... Душа обязана ... Мне на плечи ... Нас мало ... Быть знаменитым...*

В данном случае мы сталкиваемся не с доминантным ныне постмодернистским сознанием (нет и не может быть игры, провокационного слома читательского ожидания и даже намек на иронию), но с классической гуманитарной духовностью, с единым духовным пространством, в котором можно «аукаться с Пушкиным» (Вл. Ходасевич), посредством которого «мы слышим в вечности друг друга / И различаем голоса» (А. Твардовский).

© Степанов А. Г.
г. Тверь

О СЕМАНТИКЕ ОДНОЙ СТРОФИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ (Я6 АБАБ) У И. БРОДСКОГО

В ряду составляющих стиховой системы строфа — один из самых содержательных и художественно выдвинутых компонентов стихотворной формы. Причина тому — ее функциональная многоплановость. Будучи «высшим стиховым единством», основанным на периодической повторяемости «определенных метрических и ритмико — синтаксических признаков»¹, строфа непосредственно участвует в процессе тематического развертывания текста, оказываясь мельчайшей формой композиции стихотворного произведения.

Б. В. Томашевский одним из первых заметил, что всякая более или менее развитая строфа обладает эмоционально — тематическим наполнением. Исследуя строфику Пушкина, он, в частности, установил, что стихотворения, посвященные лицейской годовщине, написаны одинаковой строфой, которая в сознании поэта ассоциировалась с данной темой. В своем капитальном труде ученый проследил жанрово-исторические связи многочисленных строфических форм и пришел к выводу, что строфа может рассматриваться как лирический или эпический жанр: «чем конкретнее и полнокровнее воспринимается строфа, тем более примеров контакта между отдельными произведениями, связанными общностью строфы»².

Любопытным примером реализации такой жанрово-строфической памяти может служить «Черная шаль» Пушкина, отсылающая к русскому переводу немецкой баллады Л. Уланда «Мщение» («Die Rache»), сделанного В. А. Жуковским³. Вместе с тем состоящее из двустопных 4 — стопного амфибрахия со сплошными мужскими окончаниями стихотворение Пушкина само становится метрико — строфическим прототипом для создания сюжетных вариаций на заданную балладой тему (любовь, измена, месть)⁴. Перед нами пример семантического наполнения кон-

кретной строфической формы, которая во взаимодействии с определенным размером приобретает смысловой потенциал, сходный с экспрессивным и семантическим ореолом метра⁵. В «Черной шали» строфа «выступает... как своеобразное ритмико — структурное клише, имеющее тенденцию срастания с жанром»⁶, подтверждая суждение Б. В. Томашевского о том, что «язык строфы определяется ее исторической судьбой, то есть определенным образцом, писанным в данной форме»⁷. Здесь срабатывает тот же механизм семантизации, что и в метрике: «Код теряет первоначальную пустоту и гибкость, начинает предопределять лексическое и синтаксическое заполнение, «ожанривается», приобретает черты «эмблемы» или «подзаголовка», а комплекс «код + значение» превращается в канон или шаблон»⁸.

В поэзии постмодернизма с его интертекстуальными эскападами двухстишная строфа сужает семантический диапазон до прямой отсылки к известному прецеденту, как в стихотворении Т. Кибирова, воссоздающего метрико — строфическую структуру мандельштамовского текста:

Дано мне тело. На хрен мне оно,
коль твоего мне тела не дано?

Коль мне нельзя использовать его
для ублаженья тела твоего?⁹ <...>

Подобные, хотя и не столь вызывающие, эксперименты составляли часть поэтической культуры второй половины XIX в., охотно перелицовывающей произведения наиболее известных авторов. В ходу были перепевы стихов А. А. Фета, в которых реконструировалась та или иная строфическая модель¹⁰. Вот пример пародии А. Н. Апухтина на фетовское стихотворение «Лесом мы шли по тропинке единственной...», опубликованное в «Русском Вестнике»:

Боже, в каком я теперь упоении
С «Вестником Русским» в руках!
Что за прелестные стихотворения,
Ах!

Там Данилевский и А. П. таинственный,
Майков — наш флюгер — поэт,
Лучше же всех несравненный, единственный —
Фет¹¹. <...>

Предпосылкой к семантическому обыгрыванию источника служит его интонационная природа¹². Напевный стих Фета вырабатывал легко узнаваемые клише, которые «повторяясь и варьируясь в подражаниях и пародиях, оказывали значительное — иногда решающее — воздействие на формирование семантического ореола соответствующего размера»¹³.

В поэтическом арсенале Бродского среди ямбических катренов выделяется строфа, претендующая, как кажется, на особую семантическую отмеченность. Это — четверостишие 6 — стопного цезурованного ямба с перекрестными мужскими и женскими рифмами (ЯБ аБаБ), которым написано стихотворение «На столетие Анны Ахматовой»¹⁴:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острые и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен
костный хруст,
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
затем что жизнь — одна, они из смертных уст
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты¹⁵. <...>

Одно из свидетельств концептуальности этого текста — размер, который крайне редок в метрическом репертуаре поэта. Обращение к ямбическому шестистопнику позволяет, по мнению Л. Лосева, материализовать «царственность образа Ахматовой в трагедийном размере, вместо того чтобы разбавлять лапидарный текст стихотворения прямыми сравнениями»¹⁶. Действительно, традиция 6—стопного ямба идет из поэзии XVIII — начала XIX в., где сфера его применения — высокие жанры: эпопея, трагедия, «серьезное» послание (например, «К другу стихотворцу» или «Лицинию» у Пушкина). Всё это достаточно длинные астрофические произведения. Использование же строфической модели Я6 аБаБ в коротких (от 2 до 4 катренов) стихах остается ограниченным на протяжении XIX — XX вв. Причем, соотнесенность Я6 аБаБ с жанром послания, обращенного к здравствующему или умершему поэту у Бродского уникальна¹⁷. Тематическая индивидуализация строфы сопровождается формальными ограничениями: обязательностью мужской цезуры и синтаксической обособленностью каждой строфической единицы¹⁸. Второе стихотворение Бродского, написанное той же строфой, — «Письмо в оазис», первоначально адресованное А. Кушнеру:

Не надо обо мне. Не надо ни о ком.
Забиться о себе, о всаднице матраса.
Я был не лишним ртом, но лишним языком,
подспудным грызуном словарного запаса.

Теперь в твоих глазах амбарного кота,
хранившего зерно от порчи и урона,
читается печаль, дремавшая тогда,
когда за мной гналась секира фараона. <...> (4, 110)

Здесь имеются те же, что и в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой», формальные признаки, свидетельствующие о художественной преднамеренности строфы (размер, характер рифм и способ рифмовки, постоянная цезура, синтаксическая замкнутость четверостиший, очень близкая ритмика). Эти структурные сигналы, наряду с буквальными и контекстуальными лексическими автоцитатами («зерно», «секира», «кость», «жернова», «помол»), позволяют воспринимать данную строфическую форму как вариант одного инварианта: послание к поэту, с которым нельзя быть рядом по причине временной (Ахматова) или экзистенциальной (Кушнер) несовместимости¹⁹. Так одна из многочисленных моделей строф превращается у Бродского в оригинальное формально — содержательное единство.

Примечания:

1. Томашевский Б. В. Строфикаы Пушкина // Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л., 1959. С. 206. О структурных определителях строфы и близких ей формах организации стихотворного текста (твердые формы, цепные строфы, тирады, астрофические объединения) см. подробнее: Кормилов С. И. Строфика как элемент стихотворной формы // Филология: Сб. студ. и аспиран. науч. работ. М., 1974. Вып. 3. С. 101 — 118.

2. Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 221.
3. Там же. С. 214–216.
4. Об этом подробнее см.: Вахтель М. «Черная шаль» и ее метрический ореол // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М., 1996. С. 61–80.
5. См.: Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.
6. Вишневский К. Д. По-новому об известном // Рус. лит. 1973. № 4. С. 219.
7. Томашевский Б. В. Указ. соч. С. 222.
8. Левин Ю. И. Семантический ореол метра с семиотической точки зрения // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 579.
9. Кибиров Т. *Amour, exil...*: Книга стихотворений. СПб., 2000. С. 39.
10. О пародиях на стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» см., в частности: Баевский В. С. История русской поэзии 1730–1980: Компендиум. Смоленск, 1994. С. 168–169.
11. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л., 1991. С. 272.
12. О типах стихотворной интонации см. подробнее: Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л., 1969. С. 327–511.
13. Лотман М. Русский стих: Семантика стихотворного метра в русской поэзии второй половины XIX века (А. А. Фет и Н. А. Некрасов) // *Siowiaska metryka rogunawcza*. 3: *Semantyka form wierszowych*. Wroclaw etc., 1988. S. 117.
14. См.: Лилли И. Указ. соч. С. 113–123.
15. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Под общ. ред. Я. А. Гордина. СПб., 2001. Т. 4. С. 58. Далее цитаты даны по этому изданию с указанием тома и страницы.
16. Лосев Л. «На столетие Анны Ахматовой» (1989) // Как работает стихотворение Бродского. Из исслед. славистов на Западе. М., 2002. С. 206.
17. Возможная традиция горадианско–державинско–пушкинского «*Exegi monumentum*» здесь подверглась субъектно–объектному и строфическому пересмотру.
18. Подобная ритмика–синтаксическая структура характерна для мандельштамовского «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...», тематически и строфически наиболее близкого к стихотворению Бродского.
19. Мысль о том, что стихотворения «На столетие Анны Ахматовой» и «Письмо в оазис» составляют своего рода диптих, высказал Л. Лосев, однако никак это не прокомментировал (см.: Лосев Л. «На столетие Анны Ахматовой» (1989) // Как работает стихотворение... С. 205).

© Таянова Т. А.

г. Магнитогорск

ПОЭТИКА УСТОЙЧИВЫХ ВЕЛИЧИН: К ВОПРОСУ О СТАТИЧНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА «ПОЗДНЕГО» ИВАНА ШМЕЛЕВА

Цель любого религиозного художника — попытка запечатления сакрального мира, который для него не плод мечтаний, но предмет веры и убеждения. В религиозном типе художественного сознания моделируются особые условия для реализации этой задачи. Рассмотрим некоторые из них подробнее на примере творчества Ивана Шмелева, личность которого, как и совокупность созданных произведений, безусловно, образуют «религиозный феномен» (В. В. Розанов), цельный в себе, замкнутый и законченный. Религиозное чувство писателя обуславливает главный Предмет, пафос творчества, идейное своеобразие, пространственно — временные связи, концепцию человека и природы, а также необычные способы их