K1296903

Л. Г. ЯЦКЕВИЧ

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

ВОЛОГДА
«РУСЬ»
1999

МИНИСТЕРСТВО ОБЩЕГО И ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Л. Г. ЯЦКЕВИЧ

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

ВОЛОГДА
«РУСЬ»
1999

81.411.2

ББК 81.00
Я 95 93

Печатается по решению ученого совета ВГПУ от 15 мая 1998 г.

Я 95
Яцкевич Л. Г. Структура поэтического текста: Учебное пособие. — Вологда, ВГПУ, издательство «Русь», 1999 г. — 240 с. — ISBN 5-87822-124-1

Книга представляет собой пособие по лингвистической поэтике. В ней изложена новая методика лингвистического анализа поэтического текста. В основе этой методики лежат собственно лингвистические представления о лирическом сюжете и композиции стихотворения. Это позволяет использовать лингвистический анализ текста не только для стилистических задач, но и для организации целенаправленного чтения и понимания поэтического произведения.

Закономерности поэтической лексикологии и поэтической грамматики рассматриваются на материале стихотворений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, В. С. Соловьёва, А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, Н. С. Гумилёва, М. А. Волошина, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, С. А. Есенина, Н. А. Клюева, Н. М. Рубцова.

Книга рассчитана на широкий круг читателей: преподавателей вузов, аспирантов, студентов, учителей.

Р е ц е н з е н т ы:

д.ф.н., профессор кафедры русского языка
Череповецкого государственного университета
Л. Я. Маловицкий;
д.ф.н., профессор кафедры русского языка
Российского государственного педагогического университета
Н. Е. Сулименко.

4602000000—102
Я ——————
Г76(03)—99

ISBN 5-87822-124-1

© ВГПУ, издательство «Русь», 1999 г.

ВВЕДЕНИЕ

Изучение **грамматической композиции поэтического текста (ГКПТ)** предполагает наблюдения над процессами поэтического формообразования текста и его грамматическими средствами. Понимание композиции как *процесса* обусловлено тем, что с понятием композиции всегда связано представление о *сочетании* и *взаимодействии* компонентов целого, то есть о том *движении, развитии*, которое формирует динамическую структуру текста, делает его одновременно закрытым и открытым семиотическим единством. Речь идет о *процессах символизации* компонентов в составе целого, если это целое является по своему назначению *знаком*.

В современной отечественной науке система представлений о тексте как о целостном знаке была разработана Ю. М. Лотманом и его единомышленниками, представителями тартуской семиотической школы в 60—90 годы XX века. В целом положительно оценивая тот вклад, который внесла эта школа в филологическую науку, мы в то же время должны подчеркнуть, что в данной книге используются иная методологическая база и терминология. Это обусловлено двумя причинами. Во-первых, несмотря на грамматическую направленность нашего исследования, мы опирались на те философские труды наших отечественных мыслителей конца XIX и первой половины XX в., в которых обсуждаются семиотические проблемы поэтического языка. Труды А. Белого, С. Булгакова, И. Ильина, А. Лосева, П. Флоренского и С. Франка ранее, к сожалению, не могли быть использованы как методологическая база в лингвостилистических исследованиях в силу существовавших идеологических запретов. Во-вторых, при разработке методов композиционного анализа морфологической структуры текста мы использовали концептуально плодотворные, на наш взгляд, лингвистические понятия из сферы функциональной грамматики и формообразования.

Грамматическая композиция поэтического текста как процесс формообразования связана с мотивационной структурой ПТ, его внутренней формой. Следует отметить, что мотивированность содержания поэтического текста осуществляется на различных лингвистических уровнях: на звуковом и ритмико-интонационном, лексико-семантическом, морфологическом и синтаксическом. Именно эта целевая установка функционально преобразует единицы языка, изменяет их семиотический статус. Однако языковые средства текста и их мотивационные функции сами по себе не образуют мотивационную структуру текста, его внутреннюю форму. Представляется, что мотивированность содер-

жания ПТ лежит на более глубоком семиотическом (формальном) уровне и осуществляется различными путями, важнейшим из которых является мотивированность содержания текста: 1) через символическую природу его лирического сюжета (ЛС), 2) через внутреннюю форму лирического сюжета — его композицию, 3) через грамматическую композицию текста, отражающую процессы поэтического формообразования. Все виды мотивированности взаимосвязаны. Для лингвостилистического исследования текста наибольший интерес представляет мотивированность текста через его грамматическую композицию, поскольку именно она является связующим звеном между процессами символизации содержания ПТ и его лингвистической структурой (фонетической, лексической, морфологической и синтаксической). В силу этого лингвистический анализ грамматической композиции текста целесообразно предварить кратким обзором лингвистической природы ЛС и его композиции.

ГЛАВА I

СЕМИОТИЧЕСКАЯ И ЛЕКСИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

1. СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА И ЕГО ПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

Лирический сюжет, как знак, имеет *план содержания* и *план выражения*. Асимметрия плана выражения и плана содержания ЛС заключается в том, что план содержания ЛС *недискретно* структурирован — это континуум, поле, а план выражения — *дискретно* структурирован или в лексико-семантической структуре текста, его внутритекстовых парадигмах, или шире — в поэтическом словаре поэта, в его тезаурусе. Внутренняя форма ЛС, его композиция объединяет эти две стороны ЛС и формирует его как уникальный, неповторимый семиотический объект.

В плане содержания тема ЛС имеет динамическую полевую структуру. П. А. Флоренский так описывает строение поэтической информации, которая, по его мнению, всегда является «мыслью в ее рождении»: «Строение такой мысленной ткани — не линейное, не цепью, а сетчатое, с бесчисленными узлами отдельных мыслей попарно, так что из любой исходной точки этой сети, совершив тот или иной *круговой обход* (здесь и далее курсив в цитатах наш. — *Л. Я.*) и захватив на пути любую комбинацию из числа прочих мыслей, притом в любой или почти любой последовательности, мы возвращаемся к ней же. Как в риманновом пространстве всякий путь смыкается в самом себе, так и здесь, в круглом изложении мыслей, продвигаясь различными дорогами все вперед и вперед, снова и снова приходишь к отправным созерцаниям. Эта-то многочисленность и разнообразность мысленных связей делает самую ткань и крепкою, и гибкою, столь же неразрывною, сколь и приспособляющеюся к каждому частному требованию и к каждому индивидуальному строению ума... Это круглое мышление, способ мыслить и прием излагать созерцательно, называемый восточным — почему-то» [55, с. 27]. Опираясь на это рассуждение П. А. Флоренского, можно так определить понятие «*поэтическое формообразование*»: это «способ мыслить и прием излагать созерцательно». Поэтическое созерцание как непосредственное и целостное видение реального формирует содержание поэтического текста, является его формообразующим принципом. О поэтической созерцательности как конструктивном принципе истинного

искусства писал Б. Пастернак: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. ... Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасываться и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из *органов восприятия.* Ему следует всегда быть в зрителях и глядеть всех чище, восприимчивее и верней, а в наши дни оно познало пудру, уборную и показывается с эстрады...» [41, с. 315].

Лирический сюжет, являясь нечленимым уникальным единством, в отличие от повествовательного сюжета, не имеет пространственно-временных характеристик дискретной структуры и организуется в единое целое *поэтическим вдохновением — особой лирической энергией.* Эти слова — не просто привычное обозначение таинственного состояния души поэта в момент творчества. То, о чем идет речь, относится к сфере организующей, творящей энергии, воплощением которой и является поэтический текст. Поэтическое вдохновение, как особый вид энергии, рассматривали в свое время немецкие философы и филологи Гумбольдт, Штейнталь, русские ученые А. А. Потебня и его ученики. Развивая мысль А. А. Потебни о том, что «поэзия сколько произведение, столько и деятельность» [43, с. 56], Д. И. Овсянико-Куликовский обозначил этот особый вид деятельности понятием «лирическая эмоция». Это понятие он разъясняет следующим образом: «Она (лирическая эмоция. — *Л. Я.*) возникает *под воздействием ритмического сочетания и движения душевных моментов,* в частности тогда, когда этот ритм становится гармоническим. Тот вид творчества, вся суть и цель которого сводится к *созданию гармонического ритма душевных движений,* мы и называем «лирическим». Высшего и полного выражения он достигает в музыке, где лирическая эмоция осуществляется силой *воздействия музыкальной гармонии и мелодии.* В так называемой «лирической поэзии» соответственная эмоция производится *силою гармонических представлений* (как мыслей, так и чувств) *в их ритмическом сочетании с гармонией и мелодией языка...* [36, с. 404]. Сам термин, введенный Д. И. Овсянико-Куликовским, неоднократно подвергался критике. Но, критикуя термин, вряд ли разумно отрицать то явление, которое описано автором под этим названием. Существенным представляется то, что автор подчеркивает конструктивный, формообразующий характер обозначенного явления и отграничивает его от собственно психологической сферы, отмечая следующее: «Нередко смешивают лирическую эмоцию с некоторыми другими, чаще всего — с любовью, с эмоцией умиления, с художественной (которою сопрово-

ждается восприятие художественных образов), с религиозною (молитвенною и религиозно-созерцательною), с эмоциями, сопровождающими процесс философского раздумья, и др. Необходимо остерегаться такого смешения. Лирическая эмоция возникает, когда представления и чувства расположились ритмически и слились в «психическую мелодию» [36, с. 406]. То, о чем писал Д. И. Овсянико-Куликовский, используя специфическую терминологию, в различных философских и филологических работах называется по-разному. Энергия, организующая лирический сюжет без учета дискретной пространственно-временной проекции, определяется как *«интуиция целого»* в эстетических системах, восходящих к Платону, Аристотелю, средневековым реалистам, Гете, Гегелю, Шеллингу, Новалису [55, с. 27, 32, 147]. Причем целое понимается как *всеобщее, воплощенное в единичном*. П. А. Флоренский писал: «Переживание реальности едино в себе... Единое переживание должно воплотиться в единичный символ. Тогда «текучее естество времени» не только проходит последовательностью своих мгновений, но и, протекая, обозревается единым взглядом, как связное организованное целое [55, с. 145]. Особенность творческого мышления заключается , по Платону, « в способности к ощущению не только множества в единстве. Но и обратно, единства во множестве, созерцания множества как единичности» [55, с. 145]. Далее П. А. Флоренский подчеркивает конструктивную, формообразующую роль «созерцания множества как единичности»: «Такой обзор, такой синопсис, дающий в единой совместить *множество точек зрения*, в одной — разные, в мгновенной — последовательные, дающие «во единой черте времени» (здесь П. А. Флоренский цитирует Евангелие от Луки. — *Л. Я.*) множество разделенных созерцаний, из коих каждое имеет бесконечность своего кругозора, — такой синопсис подводит нас к бесконечности бесконечностей, к символу символов,– к Идее» [55, с. 145—146]. П. А. Флоренский считает, что основной закон художественного творчества, и в частности художественной формы, выражает формула Гете: «Творец "должен единичное возводить до всеобщего", то есть видеть в нем символ, все собой охватывающий» [55, с. 146]. Далее, подходя к характеристике символической природы словесного искусства, П. А. Флоренский так определяет символ: это «часть, равная целому, причем целое не равно части... Символ есть символизируемое, воплощение есть воплощаемое, имя есть именуемое, — хотя нельзя сказать обратно, — и символизируемое не есть символ. Воплощаемое не есть воплощение, именуемое не есть имя» [55, с. 148].

Итак, содержание поэтического произведения как воплощение всеобщего в единичном характеризуется лирическим сюжетом, тема кото-

рого имеет символическую природу, недискретна и не локализована в пространстве и времени. Сами поэты осознают это. Сошлемся на известное стихотворение А. Фета «Поэтам»:

Сердце трепещет отрадно и больно,
Подняты очи, и руки воздеты,
Здесь на коленях я снова невольно,
Как и бывало, пред вами, поэты.
В ваших чертогах мой дух окрылился,
Правду провидит он с высей творенья;
Этот листок, что иссох и свалился,
Золотом *вечным* горит в песнопенье.

Только у вас *мимолетные* грезы
Старыми в душу глядятся друзьями,
Только у вас благовонные розы
Вечно восторга блистают слезами.
С торжищ житейских, бесцветных и душных,
Видеть так радостно тонкие краски,
В радугах ваших, прозрачно-воздушных,
Неба родного мне чудятся ласки.

Подобно теме музыкального произведения, тема лирического произведения невербальна, то есть не выражается непосредственно словами или фразой — это внутренняя интонация, выраженная во внутреннем ритме текста. Так же, как и фонетическая интонация сопровождает высказывание, накладывается на его звуковой ряд, но не существует сама по себе, так и поэтическая тема как внутренняя интонация не существует сама по себе, вне текста, в котором она воплощается. Поэтому она всегда уникальна, неповторима. М. Волошин, размышляя над неповторимой индивидуальностью словесного творчества, писал: «Голос — это самое пленительное и самое неуловимое в человеке. Голос — внутренний слепок души. У каждой души есть свой основной тон, а у голоса — основная интонация. Неуловимость этой интонации, невозможность ее ухватить, закрепить, описать составляет обаяние голоса... Лирика — это и есть голос. Лирика — это и есть внутренняя струя души... Смысл лирики — это голос поэта, а не то, что он говорит» [12, с. 102]. О музыкальной природе лирического сюжета писал и Б. Пастернак: «<...> Единственное, что в нашей власти — не исказить голоса жизни, звучащего в нас. <...> Ни у какой истинной книги нет первой страницы. Как лесной шум, она зарождается бог весть где, и растет, и катится, будя заповедные дебри, и вдруг, в самый темный, ошеломительный миг, заговаривает всеми вершинами сразу, докатившись. <···> По врожденному слуху поэзия подыскивает мелодию природы средь шума словаря и, подобрав ее, как подбирают мотив, предается затем импровизации на эту тему»[41, с. 316, 318]. Недискретное структурирование поэтического содержания, в котором воплощается особая лирическая энергия (по Д. И. Овсянико-Куликовскому — «лирическая эмоция»), имеет свою аналогию в природе ***звука*** и ***света***. Общим является *форма движения*

– волновое распространение информации. Не случайно звук и свет с древнейших времен стали устойчивыми символами поэтической речи. Общеизвестно, что свет и звук получили метафизическое и образно-мифологическое осмысление в истории мировой культуры. Так возникла философия звука, музыки, голоса. Например, в античной философии — это «музыка сфер» Пифагора, в немецкой философии — это мысли А. Шопенгауэра о том, что «постигать явление — значит слушать его музыку» [59, с. 218], это «рождение трагедии из духа музыки» [35, с. 41]. Философема музыки вошла как составляющий компонент и в эстетику символизма. А. Белый с ее помощью формирует представление о символе: «Всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку как чистое движение...» [3, с. 94]. «Музыкальные идеи — существенные символы... Можно говорить о музыкальности образов, а не обратно... В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания. Музыка идеально выражает символ. Символ потому всегда музыкален. К тому, что было прежде времен, к тому, что будет, обращен символ. Из символа брызжет музыка... Символ пробуждает музыку души»[3, с. 264]. Следует попутно заметить, что философема музыки имеет различный сакральный смысл в различных культурных традициях. Так, например, С. Булгаков в книге «Свет невечерний», размышляя о дисгармонии в мировосприятии Запада и Востока, протестантизма и православия, пишет о многоликом духовном хлыстовстве (западном и русском): «Столь слабо ощущается в нем расстояние между Творцом и творением, что он роковым образом приближается к миро- и человекобожию разных оттенков и проявлений... Хлыстовство соблазняется божественностью мира и человека: антропология подменяется антрополатрией, молитва — радением или медитацией, око веры — интеллектом, таинство — экстазом, религия – мистикой... В них же подготовляется и назревает предельное явление хлыста-богочеловека, имеющего вступить в открытое соперничество с Богочеловеком: уже слышится понемногу эта “музыка будущего”» [6, с. 5]. Духовной прелести, в которой звучит демоническая музыка, С. Булгаков противопоставляет истинное религиозное сознание, в котором дано чувство Бога: «Человек в себе и через себя обретает новый мир, перед которым он трепещет от страха, радости, любви, стыда, покаяния. Религия не есть только музыка души, она звучит для меня, но и вне меня, надо мной, она не субъективна, но объективна, вернее, субъективно-объективна. Ей присуща наибольшая серьезность реализма. В этом ее реализме состоит главное отличие религии от беспредметной, субъективной, эстетизирующей религиозности, которою не прочь раз-

влечься, как пикантным соусом настроений, современная эстетизирующая переутонченность» [6, с. 19].

С музыкальной философемой соотносится, но не тождественна ей, поэтическая мифологема звука, традиционная и для русской поэзии, но наиболее активно проявившая себя в творчестве А. Фета и поэтов Серебряного века. Далее приводятся для подтверждения лишь отдельные иллюстрации, поскольку поэтика звуковой символики в русской поэзии в данной работе специально не рассматривается.

(1) Лишь у тебя, поэт, *крылатый слова звук*
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака *Юпитера орел*,
Скоп молнии неся мгновенный в верных лапах.
(А. Фет)

Интересно, что сущность поэтического слова здесь определяется через двойное сравнение — слово поэта сравнивается и с «крылатым звуком», и с «орлом Юпитера», одно из символических значений которого выражает высоту духа, духовное парение» [22, с. 362—363].

(2) Нет, мы не только творцы, мы все хранители тайны!
В образах, в ритмах, в словах есть откровенья веков.
Гимнов заветные звуки для слуха жрецов не случайны,
Праздный в них различит лишь сочетания слов.
Пиндар, Вергилий и Дант, Гете и Пушкин — согласно
В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
(В. Брюсов)

(3) Что мне делать, ребром и помыслом
Певчей! — Как провод! Загар! Сибирь!
По наважденьям своим — как по мосту!
С их невесомостью
В мире гирь!

Что мне делать, *певцу и первенцу*,
В мире, где наичернейший сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?! (М. Цветаева)

(4) И вспыхнет *радуга созвучий*
Над царством вечной пустоты.
(Н. Гумилев)

(5) Не своей чешуей шуршим,
Против шерсти мира поем.
Лиру строим, словно спешим
Обрасти косматым руном.
(О. Мандельштам)

(6) А в рифмах умирает рок,
И правдой входит в наш мир
Миров разноголосица.
И рифмы — не вторенье строк,
А гардеробный номерок,
Талон на место у колонн
В загробный *гул корней и лон.*
И в рифмах дышит та любовь,
Что тут с трудом выносится, <...>
(Б .Пастернак)

(7) И я б хотел, чтоб после смерти,
Как мы замкнемся и уйдем,
Тесней, чем сердце и предсердье,
Зарифмовали нас вдвоем.
Чтоб мы согласья сочетанием
Застлали слух кому-нибудь
Всем тем, что сами пьем и тянем
И будем ртами трав тянуть.
(Б. Пастернак)

См. также стихотворение А. Ахматовой «Поэт» («Подумаешь, тоже работа...»).

Так же, как и звук, *свет* получил метафизическое и эстетическое осмысление в мировой культуре. Философия света с инвариантным значением «*источник духовного, небесного начала, преобразующего мир*» встречается во многих философских системах и имеет древнейшую традицию [58]. Однако ее концептуальное и сакральное значения варьируют даже у таких близких по времени жизни и философской традиции русских философов и филологов, как В. Соловьев, А. Белый, С. Булгаков, П. Флоренский.

Поэт и философ В. Соловьев, создатель своеобразной философии света, писал: «Поистине же красота как идея действительно осуществляемая, воплощаемая в мире прежде всего человеческого духа, и это ее воплощение не менее реально и гораздо более значительно (в космологическом плане), нежели те материальные стихии, в которых она воплощается. Игра *световых лучей* в кристаллическом теле, во всяком случае, не менее реальна, чем химическое вещество этого тела... В этом смысле *свет* есть во всяком случае сверхматериальный, идеальный деятель. Итак, видя, что красота алмаза всецело зависит от просветления его вещества, задерживающего в себе и расчленяющего (развивающего) световые лучи, мы должны определить красоту как преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [49, с. 105]. Эта же мысль о светоносной преобразующей силе поэзии выражена и в стихах К. Бальмонта:

Знающий счастье и боль,
Смолу превращая в янтарь,
Каждый поэт есть король,
Каждый мыслитель — царь.

А. Белый, рассматривая цвета как мистические символы, писал: «Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключенных в луче белого цвета. Вот почему «Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы»... Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса» [3, с. 56]. Поэзия связана с озарением и пророчеством:

(1) Но к цели близится поэт,
Стремится, истиной влекомый,
И вдруг провидит *новый свет*
За далью, прежде незнакомой...
(А. Блок)

(2) Сама судьба мне завещала
С благословением святым
Светить в преддверьи Идеала
Туманным факелом моим
И только вечер — до Благого
Стремлюсь моим земным умом,
И полный страха неземного
Горю поэзии огнем...
(А. Блок)

(3) *Разверзлось утреннее око,*
Сиянье льется без конца.
Мой дух летит туда, к Востоку,
Навстречу помыслам Творца.
(А. Блок)

(4) Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из *пламя и света*
Рожденное слово.
(М. Лермонтов)

С. Булгаков, сопоставляя культ и культуру, религию и искусство и устанавливая связь и границы между ними, размышляет о различии света искусства и Фаворского света. О светоносной природе искусства он пишет так: «Из всех "секуляризованных" обломков некогда целостной культуры — культа искусство в наибольшей степени хранит в себе память о прошлом в сознании высшей своей природы и религиозных корней. Ему остается чужда духовная ограниченность позитивизма, то миродовольство, которым отравлены и философия, и наука, — оно чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира и составляет наиболее религиозный элемент внерелигиозной культуры. Эта черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем, — в сущности искусство не имеет тем, а только знает художественные поводы — точки, на которых *загорается луч красоты*. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и с тем трепетом, который им пробуждается в душе... Для него нет греха и порока, нет безобразия и

уродства, ибо все, на что *падает луч красоты, в кристалле творчества* становится *прозрачным* и *светоносным* [6, с. 328]. Далее, установив связь светоносной природы искусства с Фаворским светом, С. Булгаков указывает на их различия и предостерегает от духовного соблазна: «Символическая природа искусства есть свидетельство столько же о его высоком призвании, сколько и о его роковом бессилии. Искусство являет красоту и пленяет ею, но оно бессильно создать жизнь в красоте и тем стать подлинно соборным, вселенским... Оно бессильно собрать воедино рассеянные лучи Фаворского света , хотя, видя его во Вселенной, свидетельствует о нем, создает в своих произведениях прообразы вселенского Преображения. И когда тоска по жизни в *красоте* с небывалой силой пробуждается в душе служителя искусства, в нем начинается трагический разлад: художнику становится мало его искусства [6, с. 331].

Наибольший интерес для целей семиотического, а затем лингвистического изучения поэтического текста представляют положения «Философской антропологии» П. А. Флоренского, в частности, его философемы звука и света, слуха и зрения. Он пишет: «Особливость различных восприятий должна быть в соответствии с метафизическими линиями мира... В порядке же символическом скажем...: метафизическое выражается в психологическом, психологическое выражает метафизику... Но среди чувств — врата, наиболее далекие друг от друга — это зрение и слух. То, что дается зрением, объективно по преимуществу. С наибольшей самодовлеемой четкостью стоят перед духом образы зримые. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое. Это — воистину явление, ибо есть именно являемое глазу — зримое. Напротив, воспринимаемое слухом — по преимуществу субъективно. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир...Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: этот внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний. Звук непосредственно просачивается в нашу сокровенность ... и, не имея нужды в проработке, сам всегда воспринимается и осознается как душа вещей. Из души в душу глаголют нам вещи и существа» [55, с. 34—35]. Подчеркивая семиотическую неоднородность возможностей света и звука, П. А. Флоренский указывает, что «восприятие света в основе своей всегда пассивно... Но восприятие звука в основе своей всегда активно, хоть бы не мы, но нам говорилось» [55, с. 35]. И далее П. А. Флоренский говорит о том, что фактически свет и звук — это различные сферы проявления духовного:

«Зримое всегда чисто, и поскольку сам глаз чист, как приемник чистого, объективного света... Звук, нами посылаемый, как и вообще звук, — обнаружение самости, самость бытия, страстен, — легко может оказаться страстным. Вот почему легко иметь чистые глаза. Но почти невозможно — чистые уста [55, с.35]. На основе семиотической и духовной неравнозначности звуковой и световой информации, ее психологической и метафизической неоднородности П. А. Флоренский предлагает различать религиозные типы и национальные культуры: «Может быть, основное различие в устремлениях к католицизму и протестантизму сводится к различию психологических типов — зрительного и слухового. «Католики», т.е. католичествующие, — люди зрительного типа, а протестанты, т.е. протестантствующие, — слухового. Православие же есть гармония, гармоническое равновесие того и другого, зрительного и слухового типа. И потому в православии пение столь же совершенно онтологично, как и искусство изобразительное — иконопись» [55, с. 38].

Это чувство гармонического равновесия зрительного и слухового, их духовная единонаправленность отразились и в образах русской философской лирики, воплотивших национальное миропонимание, например у Н. Клюева:

(1) *Звук ангелу собрат, бесплотному лучу,*
И недруг топору, потемкам и сычу.
В предсмертном «ы-ы-ы!...» таится полузвук,
Он каплей и цветком уловится, как стук,
Сорвется капля вниз, и вострепещет цвет,
Но трепет не глагол, а в срыве звука нет.
Потемки с топором и правнук ночи — сыч
В обители лесов поднимут хищный клич.
Древесной кровли дух дойдет до Божьих звезд,
И сирины в раю слетят с алмазных гнезд;
Но крик железа глух и тяжек, как валун,
Ему не свить гнезда в блаженной роще струн.
Над зыбкой, при свече, старуха запоет,
Дитя, как злак росу, впивает певчий мед,
Но древний рыбарь-сон, чтоб лову не скудеть,
В затоне тишины созвучьям ставит сеть.
В бору, где каждый сук — молельная свеча,
Где хвойный херувим льет чашу из луча,
Чтоб напоить того, кто голос уловил
Кормилицы мирской и пестуньи могил,
Там, отроку-цветку лобзание даря,
Я слышал, как заре откликнулась заря,
Как вспел петух громов и в вихре крыл возник,
Подобно рою звезд, многоочитый лик...
Миг выткал пелену, видение темня,
Но некая свирель томит с тех пор меня;
Я видел звука лик и музыку постиг.
Даря уста цветку, без ваших ржавых книг.

(2) Пусть плакаты горланят: «Падите во прах
Перед углем чумазым, прожорливой домной»,–
Воспарит моя песня на струнных крылах
В позапечную высь, *где Фавор беспотемный* <...>

ВЫВОДЫ. Складывается глубокое убеждение, что устойчивые символы поэтической речи — свет и звук — это не просто риторические фигуры, а знаки, имеющие предельно обобщенное методологическое значение и являющиеся образом-моделью, отражающей сущность содержательной структуры поэтической речи. Эти символы указывают: 1) на недискретную энергетическую природу поэтического содержания, форма которого имеет процессуальный характер; 2) на своеобразие субъектно-объектных отношений в поэтическом формообразовании; 3) на двойственную основу композиции лирического сюжета и проективных типов грамматической композиции текста. Все три указанных выше положения являются отправными точками для последующего семиотического и лингвостилистического анализа структуры поэтического текста в последующих разделах работы.

2. СПЕЦИФИКА СУБЪЕКТНО-ОБЪЕКТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В ФОРМООБРАЗОВАНИИ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА. КОМПОЗИЦИОННАЯ ТЕМА И КОМПОЗИЦИОННАЯ РЕМА

Итак, устойчивые символы поэтической речи — *звук и свет*, как показал П. А. Флоренский, соотносятся с семиотически неоднозначными процессами: «При восприятии света мы пассивны, мы — объект информационного воздействия, при говорении и даже при восприятии звука — мы активны, мы — субъект информационного воздействия, глаза спрашивают, рот отвечает» [55, с. 36]. Поэтическое созерцание как особый путь познания и поэтическая речь как особый способ коммуникации характеризуются специфическим отношением субъекта и объекта. Мысли о том, что своеобразие субъектно-объектных отношений в поэтической речи определяет особенности ее лирического сюжета и композиции, высказывались многими исследователями и поэтами. Далее тезисно излагаются основные черты этого своеобразия.

1.***Субъект и объект созерцания — это единое целое.*** У П. А. Флоренского эта сторона созерцания особенно подчеркивается: «В акте познания нельзя рассечь субъект познания от его объекта: познание есть тот и другой сразу; точнее сказать, что оно есть именно познание субъектом объекта, — такое единство, в котором только отвлечением может быть различаем тот и другой, но вместе с тем этим объединением объект не уничтожается в субъекте, как последний в свой черед — не растворяется во внешнем ему предмете познания» [55, с. 284]. О неразрывном единстве созерцателя и созерцаемого и стихотворение С. Есенина:

Душа грустит о небесах,
Она нездешних нив жилица
Люблю, когда на деревах
Огонь зеленый шевелится.

То сучья золотых стволов,
Как свечи, теплятся пред тайной,
И расцветают звезды *слов*
На их листве первоначальной.

Понятен мне земли глагол,
Но не стряхну я муку эту,
Как отразивший в водах дол
Вдруг в небе ставшую комету.

Так кони не стряхнут хвостами
В хребет их пьющую луну...
О, если б *прорасти глазами,*
Как эти листья, в глубину.

Такое соотношение — взаимопроникновение субъекта и объекта созерцания — обусловлено тем, что «в малейшей частности открывается целое, в его таинственной глубине, в его пленительном и радующем совершенстве» [55, с. 147]. Ср. у А. Фета:

Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека,
Другой — душа и мысль моя.

И как в росинке чуть заметной
Весь солнца лик ты узнаешь,
Так слитно в глубине заветной
Все мирозданье ты найдешь.

Философски осмысливая взаимосвязь субъекта и объекта созерцания, П. А. Флоренский пишет: «Познаваемое метафизически входит в познающего, а познающий метафизически выходит из себя к познаваемому, облекая его собой. Первый акт есть мистическое восприятие, по существу своему мистическое, как бы его ни называли, второй же — наименование: в первом мы приемлем в себе познаваемое, а вторым — себя проявляем в мире...» [51, с. 313]. Оба процесса взаимосвязаны: «...перефразируя Канта, мы можем сказать: «Восприятия без выхождения слепы, выхождения без восприятий пусты, или знание без слова бессознательно, а без мистики — не жизненно»» [51, с. 314]. Это мис-

тическое вхождение познаваемого в познающего и мистическое стремление субъекта « облечь собой» объект созерцаемый отражены в стихотворении Н. Рубцова «Ночное ощущение»:

Когда стою во мгле,
Душе покоя нет:
И омуты страшней,
И резче дух болотный.

Миры глядят с небес,
Свой излучая свет,
Свой открывая лик,
Прекрасный, но холодный.

И гор передо мной
Вдруг возникает цепь,
Как сумрачная цепь
Загадок и вопросов...

С тревогою в душе,
С раздумьем на лице,
Я чуток , как поэт,
Бессилен, как философ.

Вот коростеля крик
Послышался опять
Зачем стою во мгле?
Зачем не сплю в постели? ...

Скорее спать!
Ночами надо спать!
Настойчиво кричат
Об этом коростели...

2. Взаимодействуя друг с другом, субъект и объект поэтического созерцания ведут диалог, это два «собеседника». В связи с этим Ф.И.Тютчев противопоставлял поэтическим натурам — непоэтические, «слепые» и «глухие», не способные к разговору с миром:

Они не видят и не слышат,
Живут в сем мире, как впотьмах,
Для них и солнцы, знать, не дышат,
И жизни нет в морских волнах.

Лучи к ним в душу не сходили,
Весна в груди их не цвела,
При них леса не говорили,
И ночь в звездах нема была!

И языками неземными,
Волнуя реки и леса,
В ночи не совещалась с ними
В беседе дружеской гроза!

Н. Гумилев пишет об особом даре поэта понимать язык природы и беседовать с ней:

Я не печалюсь, что с природы
Покров, ее скрывавший, снят,
Что древний лес, седые воды
Не кроют фавнов и наяд.

Не *человеческою речью*
Гудят пустынные ветра
И не усталость человечью
Нам *возвещают* вечера.

Нет, в этих медленных, инертных
Преображеньях естества —
Залог бессмертия для смертных,
Первоначальные слова.

Поэт, лишь ты единый в силе
Постичь ужасный тот *язык*,
Которым сфинксы *говорили*
В кругу драконовых владык.

Стань ныне вещью, Богом бывши,
И *слово веще возгласи.*
Чтоб шар земной, тебя родивший,
Вдруг дрогнул на своей оси.

И субъект созерцания, и его объект взаимно стремятся выразиться в слове, в речи. Ср. следующие стихи А. Блока и А. Ахматовой:

(1) О, я хочу безумно жить:
Все сущее — увековечить,
Безличное — вочеловечить,
Несбыточное — воплотить.
(А. Блок)

(2) *Многое* еще, наверно, *хочет*
Быть *воспетым голосом моим*:
То, что, *бессловесное*, грохочет,
Иль во тьме подземный камень точит,
Или пробивается сквозь дым.

У *меня не выяснены счеты*
С пламенем, и ветром, и водой...
Оттого-то все мои дремоты
Вдруг такие распахнут ворота
И ведут за утренней звездой.
(А. Ахматова)

3.Единство субъекта и объекта поэтического созерцания существует только на определенном уровне познания. В. Соловьев, развивая идеи Платона, считал: «Истинный источник поэзии, как и всякого художества — не во внешних явлениях, и также не в субъективном уме художника, а в самобытном мире вечных идей, или первообразов» [49, с. 490]. Далее он цитирует А. К. Толстого:

Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель!
Вечно носились они над землей, незримые оку...

О, окружи себя *мраком*, поэт, окружися *молчаньем*,
Будь одинок и слеп, как Гомер, и глух, как Бетховен,
Слух же *душевный* сильней напрягай и *душевное зренье*,
И как над пламенем *грамоты тайной* бесцветные строки
Вдруг выступают, так выступят вдруг пред тобою картины,
Выйдут из *мрака* все ярче цвета, осязательней формы,
Стройные слов сочетанья в ясном сплетутся значенье,–
Ты ж в этот миг и внимай, и гляди, притаивши дыханье,
И, созидая потом, *мимолетное* помни *виденье*!

Об особом характере отношений между субъектом и объектом созерцания в поэтическом творчестве писал С. Франк в своей работе «О непознаваемом»: «Только художнику слова дана способность не говорить о реальности, а заставить нас в той или иной мере увидеть ее самое... Мы говорим и мыслим о ней, но не можем высказать и мыслить ее самое. Созер-цательное знание, которое при этом имеем и которым руководимся, есть то, что Гете называл «тихим лучшим знанием». Оно есть немое, молчаливое, несказанное знание. Но и значит, что оно есть знание непостижимого, — реальности в ее подлинной — именно металогической природе» [57, с. 230].

4.Отношения между субъектом и объектом поэтического созерцания всегда имеют неповторимо индивидуальный, личностный характер, это отношения взаимного притяжения и любви, любви творца к творению и творения к творцу, это единство — начало совершенного единства — «единства себя и своего другого» [49, с. 493]. В. Соловьев писал: «Художественное творчество, в котором упраздняется противоречие между идеальным и чувственным, между духом и вещью, есть земное подобие творчества божественного. В котором снимаются всякие противоположности и божество проявляется как начало совершенного единства — единства себя и своего другого» [49, с. 493]. Далее В. Соловьев цитирует А. К. Толстого:

Едино, цельно, неделимо,
Полно сознанья своего,
Над ним и в нем невозмутимо
Царит от века божество.
Осуществилося в нем ясно,
Чего постичь не мог никто:
Несогласимое согласно,
Всемирным полная движеньем,
Она светилам кажет путь,
Она нисходит вдохновеньем
В певца восторженную грудь;
Цветами рдея полевыми,
Звуча в паденье светлых вод,
Она законами живыми

С грядущим прошлое слито,
Совместно творчество с покоем,
С невозмутимостью *любовь,*
Ее созданья вновь и вновь...

Во всем, что движется, живет.
Всегда различна от вселенной,,
Но вечно с ней съединена.
Она для сердца несомненна,
Она для разума темна.

Об интимной неповторимости поэтического созерцания говорили многие поэты в своих стихах:

(1) И в рифмах дышит та любовь,
Что тут с трудом выносится...
(Б. Пастернак)

(2) Один я был в полночном мире,
Я до рассвета не уснул.
Слышней, торжественней и шире
Шел моря отдаленный гул.

Один я был во всей вселенной,
Я был как Бог ее — и мне,
Лишь мне звучал тот довременный
Глас бездны в гулкой тишине.
(И. Бунин)

Любовь к созерцаемому дает прозрение и способность к постижению красоты и одухотворенности мира:

Бывает в жизни человека
Один неповторимый миг:
Кто б ни был он — старик, калека —
Как бы твой собственный двойник
Нечеловечески прекрасен,
Тогда стоит он, небеса
Над ним разверзты; воздух ясен,
Уж наплывают чудеса,
Таким тогда он будет снова,
Когда воскреснувшую плоть
Решит во славу Бога-Слова
К небытию призвать Господь.
Волшебница, я не случайно
К следам ступней твоих приник —
Ведь я тебя увидел тайно
В невыразимый этот миг.
Ты розу белую срывала
И наклонялась к розе той,
А небо над тобой сияло,
Твоей залито красотой.
(Н. Гумилев. Канцона.)

5.С единством субъекта и объекта созерцания связано своеобразное единство субъекта и адресата поэтической речи, воплощающей это созерцание. Л. Гинзбург писала: «В лирическом стихотворении читатель хочет узнать не столько поэта, сколько себя. Отсюда парадокс лирики: самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, тяготеет к всеобщему» [14, с. 125]. На формообразующий характер отношений субъекта поэтической речи и ее адресата указывал

О. Мандельштам в статье «О собеседнике»: « Нет лирики без диалога... С кем же говорит поэт? Вопрос мучительный и всегда современный. <...> Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда обращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи... Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником... Итак, если отдельные стихотворения (в форме посланий и посвящений) и могут обращаться к конкретным лицам, поэзия , как целое, всегда направляется к более или менее далекому, неизвестному адресату, в существовании которого поэт *не может сомневаться, не усомнившись в себе*. Только реальность может вызвать к жизни другую реальность» [32, с. 48—55].

3. СЕМИОТИЧЕСКИЕ УРОВНИ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Итак, тема поэтического текста индивидуальна, неповторима, недискретна, она разрабатывается лирическим сюжетом ПТ, который имеет символическую природу и формируется композицией со специфической семиотической структурой. До сих пор эту проблему мы рассматривали *в русле философских исследований и поэтических прозрений* (на материале стихов о поэтическом творчестве) с целью подчеркнуть ее актуальность в системе гуманитарного знания. В данном разделе она включается *в сферу собственно лингвостилистических исследований.*

Как уже говорилось, в лирическом сюжете всегда присутствуют зрительные и слуховые образы, пассивные и активные созерцания, световые и звуковые символические начала, которые в ПТ находятся в сложных и разнообразных соотношениях. Так осуществляется движение ЛС. В этом движении всегда присутствуют две семиотические (коммуникативные) **фазы**: *«вопрос» — «ответ»*, которые, вслед за И. Кантом и П. А. Флоренским, можно обозначить как «*вхождение*» и «*выхождение*»: объект созерцания входит в сознание субъекта созерцания **(С ← О).** Субъект созерцания включает в свое сознание объект созерцания и тем самым выходит к новому знанию, к новому сознанию **(С→О).** «Вхождение» — это *первая фаза* движения ЛС, «выхождение» — это *вторая* его *фаза.* Прежде чем рассматривать семиотическую специфику указанных композиционных фаз, обратимся к примерам. Далее приводятся три стихотворения, тексты которых снабжены схемами,

отражающими результат их композиционного анализа. В эти схемы, наряду с *композиционными фазами*, о которых идет речь, включены и другие *единицы композиционного членения*, которые будут рассматриваться в следующем разделе.

Условные обозначения: **С** — стих; **Ф** — фаза; **П** — период; **Ц** — цикл.

(1)	С	Ф	П	Ц
Смуглый отрок бродил по аллеям,	1	I	I	
У озерных грустил берегов,	2			
И столетия мы лелеем	3	II		
Еле слышный шелест шагов.	4			I
Иглы сосен гулко и колко	5	I	II	
Устилают низкие пни...	6			
Здесь лежала его треуголка	7	II		
И растрепанный том Парни.	8			
(А. Ахматова)				

(2)	С	Ф	П	Ц
Огороды русские	1	I	I	I
под холмом седым.	2			
А дороги узкие,	3			
тихие, как дым.	4			
Солнышко осоковое	5		II	
брызжет серебром.	6			
Чучело гороховое	7			
машет рукавом.	8			
До свиданья, пугало,	9	II	III	II
огородный бог! —	10			
душу убаюкала	11		IV	
пыль твоих дорог...	12			
(Н. Рубцов)				

(3) Зимняя дорога	С	Ф	П	Ц
Сквозь волнистые туманы	1	I	I	
Пробирается луна,	2			
На печальные поляны	3	I(II)		
Льет печальный свет она.	4			I

По дороге зимней, скучной	5	I(II)	II	
Тройка борзая бежит.	6			
Колокольчик однозвучный	7	II(I)		
Утомительно гремит.	8			
Что-то слышится родное	9	II	III	
В долгих песнях ямщика:	10			
То разгулье удалое,	11			
То сердечная тоска...	12			II
Ни огня, ни черной хаты,	13	I	IV	
Глушь и снег... Навстречу мне	14			
Только версты полосаты	15			
Попадаются одне.	16			
Скучно. Грустно... Завтра. Нина,	17	II	V	
Завтра к милой возвратясь,	18			
Я забудусь у камина,	19			
Загляжусь, не наглядясь.	20			III
Звучно стрелка часовая	21	II	VI	
Мерный круг свой совершит,	22			
И, докучных удаляя,	23			
Полночь нас не разлучит.	24			
Грустно, Нина: путь мой скучен,	25	II(I)	VII	IV
Дремля смолкнул мой ямщик,	26			
Колокольчик однозвучен,	27			
Отуманен лунный лик.	28			
(А. С. Пушкин)				

Как показывают наблюдения над приведенными выше текстами, длина каждой композиционной фазы может быть различной, они могут повторяться и не повторяться в тексте, а при повторении фаз возникают различного рода чередования. Так, в стихотворении А. Ахматовой наблюдается симметричное чередование разновеликих композиционных фаз (КФ): I (1—2 стих) — II (2—3 стих) и II (5—6 стих) — I (7—8 стих). В стихотворении Н. Рубцова весь текст членится на две КФ, которые не повторяются, причем первая I КФ (1—8 стих) в два раза длиннее второй II (9—12 стих). В стихотворении А.С. Пушкина, текст которого гораздо больше по объему первых двух, композиция более сложная: I КФ повторяется четыре раза: 1—2 стих, 3—4 стих, 5—6 стих, 13—16 стих; II КФ повторяется пять раз: 7—8 стих, 17—20 стих, 21—24 стих, 25—28 стих. Кроме чередования КФ, в тексте четыре раза встречается интерференция КФ: 3—4 стих, 5—6 стих, 7—8 стих, 25—28 стих. Длина фаз в первых двух строфах короче, чем в остальных. Подробнее об этом см. в III главе, §2.

Введенный нами термин «композиционная фаза» требует лингвостилистического обоснования. Композиционные фазы движения ЛС соотносительны с *функциональными типами речи описанием, сообщением (I КФ) и рассуждением (II КФ),* но не тождественны им, поскольку это прежде всего единицы композиционного членения ПТ, взаимно предполагающие друг друга и создающие динамическое напряжение в лирическом сюжете. *Функциональные различия* композиционных фаз сводятся к следующему: *исходная* КФ выполняет роль *сюжетной темы,* то есть *данного,* обнаруженного в процессе поэтического созерцания, а *вторая* КФ — роль сюжетной ремы, то есть нового, которое развивает данную тему в результате того, что созерцающий субъект этот, данный в созерцании, объект творчески осваивает, индивидуально и образно осмысливает. Причем следует подчеркнуть, что сюжетная тема и сюжетная рема отличаются от понятий «тема» и «рема», отражающих актуальное членение предложения в коммуникативном синтаксисе и в лингвистике текста, хотя концептуально и пересекаются с ними, что и позволило нам заимствовать эти термины, включив их в иную терминологическую систему. Сюжетная тема и сюжетная рема являются двумя фазами процесса поэтического формообразования, который и составляет структурную базу художественной коммуникации.

С другой стороны, следует подчеркнуть что содержание ЛС не сводится к сюжетной теме и реме, это лишь композиционные формы движения ЛС. Поэтому далее, чтобы избежать двусмысленности, будем называть их «*композиционная тема*» и «*композиционная рема*». Содержание ЛС, являющееся смысловым полем, имеет недискретную семиотическую структуру, однако модель художественной коммуникации, порождающей эту структуру, может быть описана. Она включает в себя ***три семиотических уровня*** и состоит из следующих *компонентов:*

ПРЕДЫНФОРМАЦИЯ →	ВВОДИМАЯ → ИНФОРМАЦИЯ	ПОСТИНФОРМАЦИЯ
(мифологемы, символы-прототипы, символы-архетипы и др.)	(сюжетная тема и сюжетная рема)	(смысл)

Предынформация, предварительная информация, включает ПТ в *семиосферу* культуры (используется термин Ю. М. Лотмана): это прежде всего *архетипы* (устойчивые поэтические символы и мифологемы), составляющие внешний культурно-исторический контекст для словесных образов данного ПТ, и *прототипы,* составляющие внешний куль-

турно-исторический контекст для имен собственных, если они используются в рассматриваемом тексте.

Вводимая информация образуется движением сюжетной темы и ремы, которые были охарактеризованы выше.

Постинформация образуется в результате поэтического формообразования ПТ как его актуальное символическое значение. Напомним, что *символ* — это воплощение всеобщего в индивидуальном. Именно этими свойствами обладает текст как целостный знак.

Таким образом, семиотическая структура ЛС имеет три уровня. Лирические сюжеты различных ПТ могут соприкасаться на различных уровнях этой семиотической структуры.

Наиболее трудно устанавливается это соотношение на *третьем* семиотическом уровне — на уровне актуального символического значения ПТ как целостного знака. Общее здесь подобно музыкальной теме, которая неповторимо, уникально воплощается в каждом из сравниваемых текстов (например, в указанных ранее трех текстах А. А. Ахматовой, Н. М. Рубцова и А. С. Пушкина). Несмотря на использование совершенно различных архетипов-символов и прототипов на *первом* семиотическом уровне, несмотря на различные поэтические мотивы, выражающие сюжетную тему и рему,– на *втором* семиотическом уровне, на *третьем* семиотическом уровне эти произведения пересекаются своими музыкальными темами в таких смысловых оппозициях, как "свое, родное — чужое», «близкое — далекое», «разлука — встреча».

Рассмотрим противоположный случай, когда текст, во многом совпадая на *первом* семиотическом уровне, в своих поэтических *пресуппозициях*, значительно расходится на *втором* и *третьем* уровнях ЛС. В качестве примера далее сравниваются 6 стихотворений, имеющих общую пресуппозицию, общий прототип — Анну Ахматову. Процессы символизации прототипа, образование поэтической мифологемы происходят в этих текстах по-разному. Наиболее далеко в этом плане от остальных стихотворений отстоит стихотворение А. Блока «Анне Ахматовой», написанное в 1913 году, в котором используются мотивы Кармен, причем блоковской Кармен, поэтической мифологемы, далекой от своего архетипа и прототипа.

(1)	С	Ф	П	Ц
«Красота страшна» — Вам скажут, —	1	II	I	I
Вы накинете лениво	2			
Шаль испанскую на плечи,	3	I		
Красный розан — в волосах.	4			

«Красота проста» — Вам скажут, —	5	II		
Пестрой шалью неумело	6		II	I
Вы укроете ребенка,	7	I		
Красный розан — на полу.	8			
Но, рассеянно внимая	9			
Всем словам, кругом звучащим,	10		III	
Вы задумаетесь грустно	11	II(I)		II
И твердите про себя:	12			
«Не страшна и не проста я;	13			
Я не так страшна, чтоб просто	14		IV	
Убивать; не так проста я,	15	I		
Чтоб не знать, как жизнь страшна».	16			

В «Воспоминаниях об А. Блоке» А. Ахматова пишет: «У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в то время Блок бредил Кармен и испанизировал меня. Я и красной розы, разумеется, никогда в волосах не носила. Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро. И в последнюю нашу встречу за кулисами Большого Драматического театра весной 1921 года Блок подошел и спросил меня: «А где испанская шаль?»

В стихотворении Н. Гумилева «Она» иной лирический сюжет: Она — таинственная женщина и высокий поэт:

(2)	С	Ф	П	Ц
Я знаю женщину: молчанье,	1	I — II		
Усталость горькая от слов,	2			
Живет в таинственном мерцанье	3	II	I	
Ее расширенных зрачков.	4			
Ее душа открыта жадно	5			
Лишь мерной музыке стиха,	6		II	
Пред жизнью, дольней и отрадной,	7	II		
Высокомерна и глуха.	8			I
Неслышный и неторопливый,	9		III	
Так странно плавен шаг ее,	10			
Назвать нельзя ее красивой,	11			
Но в ней все счастие мое...	12			

Образ поэта-мудреца, прозревшего вечные тайны трагического земного бытия, поэта, к которому идут учиться «мудрой сладкой боли», развивается и в более позднем стихотворении Н. Гумилева, из которого далее приводятся два фрагмента:

(3) Священные плывут и тают ночи,
Проносятся эпические дни,
И смерти я заглядываю в очи,
В зеленые болотные огни.<…>

А ночью в небе, древнем и высоком,
Я вижу записи судеб моих
И ведаю, что обо мне, далеком,
Звучит Ахматовой сиренный стих.

Актуальное символическое значение этих стихотворений Н. Гумилева (третий семиотический уровень) роднит их со стихами самой А. Ахматовой.

(4) *МУЗА*

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.

И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?»– Отвечает: «Я».

(1924)

Ср. также: (5) Сказал, что у меня соперниц нет.
Я для него не женщина земная.
А солнца зимнего утешный свет
И песня дикая родного края.<…>

(1921)

Лирический сюжет стихотворения Б. Пастернака «Анне Ахматовой» формируется на основе двух поэтических мотивов (2-й семиотический уровень), пресуппозицией которых (1-й семиотический уровень) являются поэтические мифологемы, созданные самой А. Ахматовой: это Петербург и его белые ночи, воспетые поэтессой, и ее стихотворение «Лотова жена»:

(6) Мне кажется, я подберу слова,
Похожие на вашу первозданность.
А ошибусь — мне это трын-трава,
Я все равно с ошибкой не расстанусь.
Я слышу мокрых кровель говорок,
Торцовых плит заглохшие эклоги.
Какой-то город, явный с первых строк,
Растет и отдается в каждом слоге.
Кругом весна, но за город нельзя.
Еще строга заказчица скупая.
Глаза шитьем за лампою слезя,
Горит заря, спины не разгибая.
Вдыхая дали ладожскую гладь,
Спешит к воде, смиряя сил упадок.
С таких гулянок ничего не взять.
Каналы пахнут затхлостью укладок.
По ним ныряет, как пустой орех,
Горячий ветер и колышет веки
Ветвей, и звезд, и фонарей, и вех,
И с моста вдаль глядящей белошвейки.
Бывает глаз по-разному остер,
По разному бывает образ точен.
Но самой страшной крепости раствор —
Ночная даль под взглядом *белой ночи.*
Таким я вижу облик ваш и взгляд.
Он мне внушен не тем *столпом из соли,*
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи.
Но, исходив от ваших первых книг,
Где крепли прозы пристальной крупицы,
Он и во всех, как искры проводник,
Событья былью заставляет биться.(1929)

Ключевые слова ЛС этого стихотворения, формирующего образ ахматовской музы:

Бывает глаз по-разному остер,
По-разному бывает образ точен.
Но самой страшной крепости раствор —
Ночная даль под взглядом белой ночи.
Таким я вижу облик ваш и взгляд.

Этот образ, созданный Б. Пастернаком, основан на поэтических пресуппозициях, которые можно найти во многих ранних стихах А. Ахмато-вой, например: «Перед весной бывают дни такие...», «Стихи о Петербурге», «Муза ушла по дороге...». Приведем фрагмент последнего текста:

(7) Я голубку ей дать хотела,
Ту, что всех в голубятне белей,
Но птица сама полетела
За стройной гостьей моей.
Я, глядя ей вслед, молчала,
Я любила ее одну,
А в небе заря стояла,
Как ворота в ее страну.

В своем стихотворении Б. Пастернак использует еще одну поэтическую пресуппозицию — поэтическую мифологему, созданную А. Ахматовой в стихотворении «Лотова жена».

(8) ЛОТОВА ЖЕНА

Жена же Лотова оглянулась позади его
И стала соляным столпом.

Книга Бытия

	С	Ф	П	Ц
И праведник шел за посланником Бога	1	I	I	
Огромный и светлый, по черной горе.	2			
Но громко жене говорила тревога:	3	II		
Не поздно, ты можешь еще посмотреть	4			
На красные башни родного Содома,	5			
На площадь, где пела, на двор, где пряла,	6	I (II)	II	
На окна пустые высокого дома,	7			
Где милому мужу детей родила.	8			I
Взглянула — и скованы смертною болью,	9			
Глаза ее больше смотреть не могли;	10	I		
И сделалось тело прозрачною солью,	11		III	
И быстрые ноги к земле приросли.	12			
Кто женщину эту оплакивать будет?	13			II
Не меньшей ли мнится она из утрат?	14			
Лишь сердце мое никогда не забудет	15	II	IV	
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.	16			
1922—1924				

В оценке Б. Пастернака актуальное символическое значение этого стихотворения создает неточное представление о музе А. Ахматовой:

Таким я вижу облик ваш и взгляд.
Он мне внушен не тем столбом из соли,
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи ...

Таким образом, Б. Пастернак отвергает образ поэта страсти и душевного смятения и утверждает образ поэта, обладающего духовным бесстрастием и большой силой поэтического прозрения.

Интересно отметить, что та же самая поэтическая мифологема, созданная А. Ахматовой в стихотворении «Лотова жена», получает совершенно иное символическое звучание, попадая в другой лирический сюжет — в стихотворение Н. Клюева «Клеветникам искусства», в котором речь идет о трагической судьбе русских поэтов в послереволюционной

России, о их стойкости, о бессмертии русской поэзии, о невозможности ее уничтожить. Далее приводятся фрагменты этого стихотворения:

(9) <...> Ни волчья пасть, ни дыба, ни копылья
Не знали пытки вероломней, —
Пегасу русскому в каменоломне
Нетопыри вплетались в гриву
И пили кровь, как суховеи ниву,
Чтоб не цвела она золототканно
Утехой брачною республики желанной!
Чтобы гумно, где *Пушкин и Кольцов*,
С *Есениным* в венке из васильков,
Бодягой поросло, унылым плауном,
В разлуке с песногривым скакуном,
И с молотьбой стиха свежее борозды,
И непомернее смарагдовой звезды,
Что смотрит в озеро, как чаша, колдовское,
Рождая струнный блеск и вещих сказок рои!

<...>

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,
Тропу утратила ль к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ,
И нимфа лен прядет хрустальный? —
Средь русских женщин Анной дальней
Она, как облачко, сквозит
Вечерней проседью ракит! (1932)

В ЛС этого стихотворения поэтическая мифологема, созданная в стихотворении А. Ахматовой «Лотова жена», не находится в противоречии, как это было в стихотворении Б. Пастернака, с образом поэта высокого духовного бесстрастия и мужества, поэта, прозревшего горнее, небесное. Эта мифологема используется для контраста между просветленной музой А. Ахматовой и ее мучительной земной судьбой: «Ахматова — жасминный куст, / Обожженный асфальтом серым...». В свой лирический сюжет Н. Клюев включил и еще одну поэтическую мифологему из творчества А. Ахматовой — Данте, чей образ в поэзии А. Ахматовой имеет особое символическое содержание.

ГЛАВА II

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ СЛОВ КАК КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЕДИНИЦЫ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

I. ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ СЛОВ В ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ И ИХ ТИПОЛОГИЯ

Символическая основа лирического сюжета и его композиция находят свое выражение в лексико-семантической и грамматической структуре поэтического текста. Основными композиционными единицами в лексической структуре текста являются ***поэтические парадигмы.*** Проблема парадигматического устройства ПТ, поставленная в свое время Р. Якобсоном, неоднократно рассматривалась в работах по лингвистической поэтике. Наиболее плодотворное решение она получила в работах Н. П. Павлович. Следует, однако, отметить, что не все авторы, исследующие парадигматическую организацию ПТ, используют термин «поэтическая парадигма». В таких случаях широко используют такие наименования, как «лексические ряды», «лексико-семантические слои, пласты, сферы» и т.п. Кроме этого, сам термин «поэтическая парадигма» многогранен по своему содержанию, это родовой термин, включающий в себя несколько видовых, более частных значений, поскольку сами принципы и приемы объединения лексических и грамматических единиц в структуре ПТ разнообразны. В широком смысле парадигма — это совокупность однородных в каком-либо отношении единиц, объединенных в систему и противопоставленных в ней на основе своих отличительных (дифференциальных) признаков. Поскольку это всегда функциональные объединения единиц, то соответственно можно говорить о различных видах поэтических парадигм, в зависимости от того, на основе какой функции объединяются языковые единицы в парадигмы в составе поэтического текста.

В данной работе рассматриваются поэтические парадигмы, в которые объединяются единицы текста на основе *композиционной функции.* Композиционные функции языковых единиц текста, в свою очередь, многообразны, поэтому многообразны и поэтические парадигмы (ПП) по своим структурно-функциональным особенностям. Далее мы исхо-

дим из того, что ПП как композиционные единицы лексического уровня ПТ могут соотноситься с различными уровнями семиотической структуры лирического сюжета ПТ, которые были рассмотрены в предыдущем разделе (см. 1.3.).

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ I СЕМИОТИЧЕСКОГО УРОВНЯ: ПАРАДИГМЫ ПОЭТИЧЕСКИХ ПРЕСУППОЗИЦИЙ

Лирический сюжет имеет символическую природу. *Актуальное* символическое значение ЛС конкретного поэтического текста всегда мотивируется, в большей или меньшей степени, *потенциальными* символическими смыслами, сложившимися в истории национальной или мировой культуры и генетически закрепленными за поэтическим словарем. Речь идет об исходных поэтических символах, сложившихся *вне* данного ПТ, *до* его создания. Однако не следует преуменьшать роль поэта, прозревшего эти символы, индивидуально их осознавшего, давшего им новую жизнь. По характеру и степени художественного обобщения эти исходные символы, являющиеся поэтическими пресуппозициями для ЛС конкретного ПТ, делятся *на образы-прототипы, образы-мифологемы и образы-архетипы.* В реальной поэтической практике эти типы поэтических пресуппозиций нередко переплетаются, переходят друг в друга, однако указанные выше типологические аспекты образной семантики сохраняются.

ОБРАЗЫ-ПРОТОТИПЫ

Образы-прототипы — это получившие символическое значение в истории культуры известные личности, события, эпохи и географические понятия. Культурная значимость объектов символизации приводит к тому, что вокруг них складывается целая система поэтических мотивов, которые порождают, в свою очередь, поэтические мифологемы. Проблемы включения прототипа в процесс семиозиса рассматривались в работах Ю. М. Лотмана и его единомышленников.

Следует подчеркнуть, что прототип и его прототипы-образы могут значительно расходиться по своим концептуальным и символическим ориентациям. Этим и объясняется образование целой парадигмы поэтических прототипов, которые соотносятся с различными поэтическими мотивами. Так, в рассмотренных ранее (см. 1.3.) стихотворениях, посвященных А. Ахматовой, используются различные поэтические пре-

суппозиции. Актуальное символическое значение ЛС каждого стихотворения формируется на основе различных поэтических мотивов, отражающих разные стороны ахматовской музы и ее лирического героя. Так возникает парадигма образов прототипа.

А. Ахматова	В стихотворении **А. Блока**	Кармен, шаль, красный розан, любовь — жизнь — смерть, тайна красоты
	В стихотворениях **Н. Гумилева**	Тайна, высокое вечное небо поэзии, музыка стиха
	В стихотворении **Н. Клюева**	Жасмин, «Лотова жена», Данте, «хрустальный лен нимф», дальнее вечернее облачко, тайна поэзии
	В стихотворении **Б. Пастернака**	Петербург, белые ночи, весенний дождь, ладожская гладь, заря, бесстрастность поэтического прозрения, «Лотова жена» (с отрицательной модальностью), тайна поэзии
	В стихотворениях **А. Ахматовой**	Муза, Данте, высокое бесстрастие поэта, любовь — жизнь — смерть, «Лотова жена», музыка поэзии

2. ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. КЛЮЕВА

Поэтические прототипы имеют наибольшую значимость в процессе формирования ЛС в поэтических текстах тех поэтов, в поэтическом словаре которых большую роль играют имена собственные. Проективная структура таких ПТ соответствует композиции мифологического типа. Так, например, очень ярко этот тип мотивации лирического сюжета ПТ проявился в творчестве Н. Клюева. Предварительные данные, полученные в результате наблюдений над топонимией и антропонимией в поэзии Н. Клюева, позволяют наметить некоторые существенные черты структурно-функциональной основы поэтических парадигм прототипов. В одну ПП объединяются имена собственные на основе тематической и функциональной общности: это слова одной тематической группы, имеющие общий семантический вектор в процессе символизации. Каждое слово такой парадигмы устойчиво связано с поэтическим мотивом, общим для всех слов данной тематической группы. Нередко такая тематическая группа может иметь несколько направлений симво-

лизации, то есть несколько семантических векторов. В любом случае поэтические мотивы выявляют, актуализируют в ПТ культурно-исторический и коннотативный компоненты содержания топонимов и антропонимов.

2.1. СИСТЕМА И ЛЕКСИЧЕСКИЙ СОСТАВ ПОЭТИЧЕСКИХ ПАРАДИГМ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ ТОПОНИМОВ

1. **Русские города**: Арзамас (1), Архангельск (4), Бийск (2), Верхотурье (1), Владимир (2), Владимир-Залесск (1), Вологда (4), Вятка (15), Изюмец (1), Ирбит (1), Калуга (7), Каргополь (7), Касимов (2), Кашин (1), Кемь (5), Киев (4), Кириллов (2), Коломна (6), Колывань (1), Корсунь (2), Кострома (12), Кронштадт (2), Курск (1), Муром (4), Новгород (8), Олонец (28), Орел (1), Переяславль (1), Пермь (3), Псков (6), Путивль (1), Ростов (4), Рязань (15), Саратов (2), Севастополь (1), Сызрань (1), Тверь (7), Тихвин (2), Углич (7), Устюг (3), Чернигов(2), Шуя (1), Ярославль (6).

2. **Русские реки, озера, моря, заливы**: Арал (5), Байкал (5), Белоозеро (1), Белое море (8), Беломорский канал (1), Вага (1), Ветлуга (2), Волда (1), Волга (31), Волхов (2), Выг (9), Двина (2), Днепр (2), Дон (7), Дунай (2), Енисей (2), Золотой Рог (1), Ильмень (2), Иртыш (5), Кама (15), Каспий (1), Каяла (2), Кемь (5), Кивач (1), Кола (1), Ладога (14), Лаче (5), Мезень (1), Молога (1), Мста (2), Обь (3), Ока (4), Онега (14), Онего (3), Оять (1), Печора (7), Селигер (2), Сиг (3), Суда (1).

3. **Края, области, острова России**: Беломорье (1), Вайгач (4), Валаам (2), Заозерье (6), Заонежье (10), Земля (1), Коневец (1), Крым (1), Кубань (1), Нарым (5), Обонежье (1), Барабинские шляхи (2), Поволжье (4), Поморье (6), Пошехонье (1), Рязанский край (1), Сахалин (1), Север (4), Сибирь (5), Урал (10), Якутия (1), Юг (4).

4. **Северные русские и финно-угорские топонимы**: Калевала (4), Карелия (4), Лапландия (8), Лекса (1), Лопский погост (3), Норвегия (6), Олонь (1), Олонец (28), Каргополь (7), Кемь (5), Великий Сиг (2), Верхотурье (1), Мегра (1), Мезень (1), Онега (14), Печеньга (1), Печора (7), Вычегодск (1), Угорские плиты (1), Унжа (1), Усть-Сысольск (2), Холмогорье (3), Красная Ягрема (1), Сия (1), Семиозерная (2).

5. **Славянские топонимы**: Белград (2), Брест (1), Буг (1), Волынец (1), Волынь (2), Дубровна (1), Косово поле (2), Краков (1), Лаба (1), Лодзь (1), Морава (2), Полоцк (3), Припять (3).

6. **Горы**: Арарат (4), Афон (5), Гималаи (6), Гора Соколина (1), Елеон (1), Жигули (4), Кавказ (3), Казбек (1), Карпаты (2), Кур-гора (1), Монблан (3), Памир (5), Пиренеи (1), Саяны (1), Секир-гора (3), Голгофа (5), Гора Медвежья (1), Урал (10), Фавор (2), Чертова гора (2).

7. **Исторические места сражений**: Калка (1), Косово поле (1), Куликово поле (4), Перекоп (2).

8. **Святые места**:

Библейские ветхозаветные: Египет (5), Вавилон (4), Иерихон (1), Иерусалим (1), Сарон (1), Саронские горы (2), Сион (3), Синай (2), Стена Плача (1), Маврикийский (дуб), Харон (6).

Евангельские: Вифлеем (2), Вифания (3), Генисарет (2), Голгофа (5), Елеон (2), Иерусалим (1), Иордан (1), Кана (1), Назарет (4), Палестина (2), Сиам (5), Фавор (2).

Раннехристианские: Александрия (3), Афон (5), Византия (2), Влахерна (1), Лидда (7), Солунь (3), Цареград (8).

Русские православные: Веркола (1), Горицы (3), Гора Соколина (1), Дивеево (2), Задонск (1), Звенигород (4), Ипатьев монастырь (1), Кашин (1), Киев (4), Кижи (4), Кириллов (2), Коломна (6), Коневец (1), Кострома (12), Кронштадт (2), Лавра (1), Маточкин Шар (2), Повенец (2), Почаев (2), Радонеж (4), Саров (7), Саровская пустынь (2), Секир-гора (3), Толга (1), Успенский собор (1), Соловки (25), София Новгородская и Киевская (16), Спас-на-Бору (1), Тихвин (2), Углич (7), Феодоровский собор (1), Хутынь (3).

Старообрядческие: Анзерский скит (1), Выгов (2), Керженец (7), Лекса (1), Палеостров (3), Пустозерск (4), Пустозерье (2).

9. **Древние восточные центры мировой культуры**: Азия (1), Александрия (3), Алжир (1), Аравия (4), Арал (4), Ассирия (1), Багдад (5), Бухара (7), Вавилон (5), Восток (3), Ганг (3), Гоби (1), Дагестан (1), Дамаск (4), Египет (5), Ефрат (7), Индия (20), Индостан (1), Кавказ (3), Каир (3), Карабах (1), Карфаген (2), Кашмир (2), Киргизы (4), Китай (11), Коканд (1), Корейцы (2), Коринф (2), Курды (1), Маврикий (1), Марокко (1), Медина (1), Мекка (2), Мемфис (4), Месопотамия (1), Мидийский (1), Моздокские степи (4), Нил (11), Нубия (6), Памир (5), Персия (1), Печенегский край (1), Половцы (2), Сахара (3), Скифы (1), Средиземноморье (1), Степи Великих Бухар (1), Таити (3), Тамерланов Золотой Сарай (1), Татария (17), Тибет (2), Тихий океан (1), Тунгузы (2), Тунис (2), Туран (1), Туркестан (1), Фергана (1), Финикия (1), Халдеи

(2), Хива (1), Хмеры (1), Хозары (2), Целебей (1), о. Чад (1), Черемисы (1), Шираз (3), Эллины (1), Эрзерум (1), Этруски (1), Эфиопы (1).

10. **Топонимы Западной Европы и Америки**: Амстердам (4), Атлантический (1), Балтийское (3), Берлин (1), Вашингтон (3), Вена (1), Ганзейские (1), Дерпт (1), Европа (6), Запад (1), Голландия (1), Ливерпуль (1), Ливан (?), Мадрид (1), Ниагара (2), Ницца (2), Оксфорд (1), Палермо (1), Парагвай (2), Париж (4), Рига (1), Рим (8), Рона (1), Чикаго (4), Чили (2).

11. **Топонимы, связанные с советской историей**: «Аврора» (1), Перекоп (2), Самара (1), Смольный (5), Петроград (3).

12. **Столичные топонимы**: Гранатный (1), Зимний (1), Красная Пресня (1), Кремль (3), Мойка (1), Москва (20), Нева (1), Невка (1), Невский (1), Петербург (1), Петроград (3), Питер (2), Святой Петроград (1), Царское Село (5).

13. **Места ссылки в Сибирь**: Нарым (5), Барабинский шлях (?), Сибирь (8).

14. **Топонимы-мифологемы**: Арахлин-град (1), Белая Индия (2), Божий Цареград (1), Ефратная Русь (1), Заозерье (6), Звездная Москва (1), Инония (1), Инония-град (1), Китеж (15), Китеж-град (6), Книжная Русь (1), Красная слободка (1), Красный Волок (1), Каяла (1), Лунные ворота (1), Материк желанной суши (1), Оленьи Ноги (1), Олимп (1), Отчие сады (1), Познания скала (2), Порог несказанного (1), Преисподняя (1), Привал комедиантов (1), Прохладный вертоград (1), Ржаной Град (1), Ржаной Назарет (1), Русь (1), Саваофово подножие (1),Светлояр (7), Светлый град (1), Скимен-град (1), Спасово поморье (1), Спасов рай (1), Стенькин курган (1), Цареград и Царьград (13), Четвертый Рим (1).

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ АНТРОПОНИМОВ

1. **Антропонимы Ветхого Завета Библии**: Бог, Адам, Гавриил, царь Давид, Даниил, Ева, пророк Иона, Левиафан, Саваоф, Саломея, Сатана, Саул.

2. **Антропонимы Евангелия**: Апостол Андрей, Богомать, Богородица, Креститель Иван (Иоанн), Христос, Иисус, Иродиада, Иродова дщерь, Иуда, Апостол Петр.

3. **Христианские святые**: Аверкий, Аграфена, Алексей («Олексий»), Андрей ап., Антроп, Власий («Влас»), Гермоген, Дмитрий Солунский («Митрий»), Дмитрий Донской, Дмитрий (царевич), Егорий (Георгий Победоносец), Елеазар, Ефросинья Полоцкая, Зосим (Изосим),

пр. Илья, Иринарх Соловецкий, Кирилл Челмогорский, Макарий на Желтых Водах, Михаил Тверской, Никита Новгородский, Николай (Святитель), («Микола»), Нил Столпник, Онорий, Парфений, Протасий, Савватий, Сисентий (Сесентий), Федосия, Федор (Феодор) Стратилат, Феодор Соловецкий, Фрол и Лавр, Феодосий, Филипп.

4. **Поэты, писатели, художники, композиторы и другие деятели русской культуры**: а) писатели и поэты — Ахматова, Бальмонт, Блок, П. Васильев, Гоголь, Достоевский, Есенин, С. Клычков, Кольцов, Никитин, Пушкин, И. Северянин, Л. Толстой, Фет; б) художники — Врубель, Б. Д. Григорьев, Рублев, Суслов, Феофан Грек, А. Н. Яр-Кравченко; в) композиторы и певцы — Скрябин, Н. Обухова.

5. **Известные лица русской истории**: Аввакум, царь Алексей, Андрей Денисов, Борис Годунов, Василько Теребовльский, Веспасиан, кн. Владимир, Гостомысл, Гермоген, кн. Даниил, царь Дмитрий («Митрий»), кн. Евдокия Донская, кн. Евпраксия, Ермак, царь Иван, Иван Филиппов, Иоанн (Грозный), Коловрат, Колчак, имп. Константин, Милюков, кн. Михаил Тверской, Мономах, Набоков, Петр Великий, Платов, Пржевальский, Пугачев, Разин, Распутин, Романов (Николай), Салтычиха, Тамерлан, Филарет (патриарх), Филипп (митрополит), Ярославна.

6. **Поэты, художники и другие деятели мировой культуры**: Бах, Верлен, Данте, Зороастр (Заратустра), Кардуччи, Кнут Гамсун, Матисс, Марк Аврелий, Маркони, Сесанн.

7. **Советские поэты и государственные деятели**: Бедный Демьян, Брики, Брюсов, Кириллов Владимир, Ленин, Мариенгоф.

8. **Антропонимы других религий**: Брама, Будда.

9. **Антропонимы-мифологемы**: Алконост, Барыба, Буслаев (Василий), Батырь-есаул, Ваал, Велес, Вольга, Гамаюн, Естрафиль, Китоврас, Купала, Лада, Левиафан, Лель, Микула, Молох, Царь Морской, Паскарага, Похитчик-Змей, Садко, Сирин, Святогор.

10. **Имена русских крестьян — персонажей Клюева**: а) имена мужчин — Аким Зяблецов, Акимушка, резчик Алеша (Олеха), Анисим, Архип, Вавила, Влас, Дорофей, Егорка, Ипат, Ипатушка, зограф Клим, рыбак Кондратий, Мирон-резчик, иконник Павел, Парфен, убогий Пафнутьюшко, (столикий) Пахом, Пров с Ветлуги, Пуд, Савелий, рыжий Фомка, Силиверст; б) имена женщин — Аленушка, блаженная Аринушка, Василиста (Василиха), Дарья, Любаша, Настя, Анастасия, Груня, Лукерья, Мамелфа, Проня, Романовна, Степанида; в) имена детей — Васятка, малец Вавила, отрок Митя, Савка, Сенька, Миколушка-свет, Федя.

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ — НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА

1. **Названия художественных произведений, книг, литературных персонажей**: «Богородицын Сон», Влас (некрасовский), «Братские Песни», «Голубень», «Индикт», «Лесные Были», Любаша (из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста»), Марфа (из той же оперы), «Мирские Думы», Парсифаль (герой одноименной оперы Вагнера), «Песнеслов», Светлана (Жуковского), «Сказание о Сифе», «Творение рая», «Трерядница», «Флейта-позвоночник» (Маяковского), «Шестоднев», Ярославна.

2. **Названия икон, фресок, скульптуры**: «Виденье Лица», «Дождевой Илья», «Георгий Победоносец» (Егорий), «Заклание», «Зачатия Образ» («Зачатие»), «Звезда на Востоке», «Змея и глава Иоанна» («Креститель Иоанн»), Мадонна, «Микола» («Святитель Николай»), «Митрий» («Дмитрий Солунский»), «Мокробрадый Христос», «Неопалимая Купина», «Обрадованное Небо», «Образ Суда» («Страшный суд»), «Одигитрия», «Пирогощая», «Сладкое лобзание», «Спас», «Споручница грешных», «Судилище Христово», «Троеручица», «Умягчение злых сердец», «Утоли моя печали», «Успение».

Наблюдения над составом имен собственных в поэтических парадигмах Н. Клюева и их употреблением в текстах показывают, что они обладают ярко выраженной композиционной и стилеобразующей функцией. Это проявляется в следующих закономерностях.

Поэтические парадигмы имен собственных образуют сложную образную систему, основной образующей оппозицией в которой является смысловое противопоставление «свое — чужое». Эта оппозиция актуализирует *аксиологический* аспект содержания имен собственных, тот аспект, который, как потенциальный, фоновый компонент содержания имен собственных, формируется в культурно-историческом контексте и нередко связан с традициями символизации называемых объектов и самих имен собственных в семиотической системе национальной или мировой культуры. Универсальный характер оппозиции «свое — чужое» в семиотической системе культуры отмечается многими исследователями. Однако конкретное содержание, то есть система ценностей и характер оценок компонентов этой оппозиции, меняется в зависимости от того, к какой объектной и концептуальной системе она применяется. По нашим наблюдениям, формообразовательную функцию в поэтической системе имен собственных в творчестве Н. Клюева имеют следующие смысловые противопоставления, являющиеся частными разновидностями ин-

вариантной аксиологической оппозиции «свое — чужое»: 1) близкое — далекое в географическом пространстве; 2) близкое — далекое и родное — чужое в историческом (только частично совпадающем с темпоральным) пространстве; 3) родное — чужое в этническом пространстве; 4) свое — чужое в культурном пространстве; 5) свое — чужое в сакральном пространстве; 6) свое — чужое, враждебное в духовном пространстве. Многие из этих оппозиций неразрывно связаны с отношением к норме и ее оппозициям; нормативное — ненормативное, выше нормы — ниже нормы. Далее на основе указанных формообразовательных оппозиций рассматривается образная семантика имен собственных в поэзии Н. Клюева.

2. 2. ОБРАЗ ГЕОГРАФИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Поэтический образ географического пространства создается по определенной модели, проективный характер которой определяется, во-первых, отношением к точке зрения наблюдателя, исходной точке поэтического созерцания, и во-вторых, шкалой модальных оценок этого пространства созерцателем-поэтом. Таким образом, данный вариант универсальной оппозиции «свое — чужое» связан и с другими вариантами этой оппозиции, в чем можно убедиться, рассмотрев, какие именно топонимы символизируют «свое» и «чужое» пространства в поэзии Н. Клюева.

«Свое географическое пространство» представлено иерархично и свидетельствует об изменении исходной точки поэтического созерцания и соответственном изменении шкалы оценок. Ключевыми понятиями здесь являются: Русь, Восток, Север, Поморье, Олонецкий край, Карелия, провинция.

Русь. «Свое» географическое пространство пересекается со «своим» культурным пространством, «своим» историческим пространством (будущим) и «своим» духовным пространством в стихотворении «Михаилу Соколовскому»:

Я знаю, родятся песни —	
Телки у пегих лосих,	
И не будет звезды чудесней,	
Чем *Россия* и *вятский* стих!	РОССИЯ, ВЯТКА
Города *Изюмец, Чернигов*	ИЗЮМЕЦ, ЧЕРНИГОВ
В сладкозвучьи сладость таят...	

Пусть в стихе запылает *Выгов,*	ВЫГОВ
Расцветет хороводный сад.	
По заставкам *Волга, Онега*	ВОЛГА, ОНЕГА
С парусами, с дымом костров!	
За морями стучит телега,	
Беспощадных мча седоков.	
Черный уголь, кудесный радий,	
Пар-возница, гулеха-сталь	
Едут к нам, чтобы в *Китеж-граде*	КИТЕЖ-ГРАД
Оборвать изюм и миндаль,	
Чтобы радужного *Рублева*	РУБЛЕВ
Усадить за хитрый букварь.	
На столетье замкнется снова	СТОЛЕТЬЕ
С драгоценной поклажей ларь.	
В девяносто девятое лето	В ДЕВЯНОСТО ДЕВЯТОЕ ЛЕТО
Заскрипит заклятый замок,	
И взбурлят рекой самоцветы	
Ослепительных вещих строк.	ВЕЩИЕ СТРОКИ
Захлестнет певучая пена	
Холмогорье и *Целебей.*	ХОЛМОГОРЬЕ, ЦЕЛЕБЕЙ
Решетом наловится *Вена*	ВЕНА
Серебристых слов-карасей!	
Я взгляну могильной березкой	МОГИЛЬНАЯ БЕРЕЗКА
На безбрежье песенных нив,	ПЕСЕННЫЕ НИВЫ
Благовонной зеленой слезкой	
Безымянный прах окропив. (1920, 1924)	

Географическое пространство Руси здесь символически обозначено названиями старинных русских городов и сел — центров древнерусской христианской культуры: Вятка, Изюмец, Чернигов, Выгов, Холмогорье, а также названиями великой русской реки Волги, метонимически символизирующей Русь, и реки Онеги — символа малой родины поэта — Олонецкого края. Уже в самом выборе топонимов-символов содержится обозначение и «своего» культурного и сакрального пространства, которое в тексте имеет специальное, особое символическое обозначение — именем великого древнерусского иконописца Рублева. «Свое» *историческое* пространство связано с будущим духовным и культурным возрождением христианской Руси, той Руси, которая уничтожается в «чужом» настоящем. Невидимый духовный мир также у Клюева соотносится с Русью, неразрывно связан с ней: это упоминаемый в стихотворении невидимый Китеж-град и душа поэта в ее неземном сущест-

вовании, созерцающая это возрождение Руси, символически обозначенная «могильной березкой», окропляющей «безымянный прах поэта» «благовонной зеленой слезкой».

Это глубоко пророческое стихотворение Н. Клюева имеет свой историко-культурный и философский контекст. По своему поэтическому содержанию оно созвучно с самой актуальной для русских философов конца XIX — начала XX в. мыслью — «русской идеей». Философскому осмыслению истории России, ее судьбы, предназначения, размышлениям над духовно-культурным феноменом русского народа посвящены труды наших русских философов (К. Леонтьева [25], В. С. Соловьева [49] , В. В. Розанова [46] , Г. В. Флоровского [58], Г. П. Федотова [53], Н. А. Бердяева [4; 5], С. Н. Булгакова [6], Л. П. Карсавина [21], И. В. Ильина [20] , П. А. Сорокина [50], Н. С. Трубецкого [52]). Не имея возможности подробно останавливаться на этом вопросе, ограничимся лишь выдержками из работы Н. А. Бердяева «Судьба России», которую можно рассматривать своеобразным философским контекстом к стихотворениям Клюева, к его поэтической системе имен собственных: «Великая Россия все еще оставалась уединенной провинцией в жизни мировой и европейской, ее духовная жизнь была обособлена и замкнута. России все еще не знает мир, искаженно воспринимает ее образ и ложно и поверхностно о нем судит. Духовные силы России не стали еще имманентны культурной жизни европейского человечества. Для западного культурного человечества Россия все еще остается трансцендентной, каким-то чуждым Востоком, то притя-гивающим своей тайной, то отталкивающим своим варварством [5, с. 1—2].

Так же, как и в поэзии Клюева, в философии русской национальной истории Н. А. Бердяева звучит мысль о единстве географического и са-крального пространства России: «Русская история явила исключительное зре-лище — полнейшую национализацию церкви Христовой, которая определяет себя как вселенскую ... Вселенский дух Христов, мужественный вселенский логос пленен женственной национальной стихией, русской землей в ее языческой первородности. Так образовалась религия растворения в матери-земле, коллективной национальной стихии, в животной теплоте [5, с. 10].

Вместе с тем следует подчеркнуть, что «свое» и «чужое» географическое пространство не находятся в поэтической системе Н. Клюева в антагонистических отношениях, что также соответствует мысли русских философов, начиная с Ф. М. Достоевского, о всемирной отзывчивости русской души, о ее открытости для других народов. Н. А. Бердяев пишет: « Таинственное противоречие есть в отношении России и рус-

ского сознания к национальности. Русскому народу совсем не свойственен агрессивный национализм, наклонности насильственной русификации. Русский не выдвигается, не выставляется, не презирает других. В русской стихии поистине есть какое-то национальное бескорыстие, жертвенность, неведомая западным народам... И славянофилы не были националистами в обычном смысле этого слова. Они хотели верить, что в русском народе живет всечеловеческий христианский дух, и они возвысили русский народ в его смирении. Достоевский прямо провозгласил, что русский человек — всечеловек, что дух России — вселенский дух, и миссию России он понимал не так, как ее понимают националисты [5, с. 7—8]. Это состояние национального сознания русских философы обозначили русским же термином «*всеединство*», который по своему духовному содержанию противоположен коммунистическому *интернационализму*. Однако именно в национальном ключе воспринималась эта коммунистическая идея некоторой частью русской интеллигенции. Этим, на наш взгляд, можно мотивировать состав и формообразующую функцию поэтической парадигмы топонимов в следующем стихотворении Н. Клюева:

По мне пролеткульт не заплачет,	
И *Смольный* не сварит кутью.	СМОЛЬНЫЙ
Лишь вечность крестом обозначит	
Предсмертную песню мою.	
Да где-нибудь в пестром *Судане*	СУДАН
Нубиец, свершивши намаз,	НУБИЕЦ
О раненом солнце-тимпане	
Причудливый сложит рассказ!	
И будет два солнца на небе —	
Две раны в гремящих веках,	
Пурпурное — в *ленинской* требе,	ЛЕНИН
Сермяжное — в хвойных стихах.	
Недаром мерещится *Мекка*	МЕККА
Олонецкой серой избе...	ОЛОНЕЦКАЯ ИЗБА
Горящий венец человека	ГОРЯЩИЙ ВЕНЕЦ ЧЕЛОВЕКА
Задуть ли самумной судьбе!	
От смертных песков есть притина —	
Узорный оазис-изба	ОАЗИС-ИЗБА
Грядущей *России* картины —	РОССИЯ
Арабская вязь и резьба,	АРАБСКАЯ ВЯЗЬ И РЕЗЬБА
В кряжистой тайге попугаи,	ТАЙГА — ПОПУГАИ

Горилла за вязкой лаптей...	ГОРИЛЛА — ЛАПТИ
Я грежу о северном рае	СЕВЕРНЫЙ РАЙ
Плодов и газельных очей!	

Та же антиномия русского национального сознания — сочетание чувства национальной индивидуальности и чувства всеединства — организует лекси-ко-семантическую структуру и других стихотворений Н. Клюева, например, стихотворения «Не хочу Коммуны без лежанки», которое заканчивается так:

За безмерною *зырянской* вьюгой	ЗЫРЯНСКАЯ ВЬЮГА
Купина горящего куста.	КУПИНА
То моя заветная *лежанка*,	ЛЕЖАНКА
Караванный *аравийский шлях*, —	АРАВИЙСКИЙ ШЛЯХ
Неспроста *нубийка* и *славянка*	НУБИЙКА, СЛАВЯНКА
Ворожат в *олонецких стихах*. (1918)	ОЛОНЕЦКИЙ СТИХ

Все выделенные слова этого фрагмента объединяются в поэтическую парадигму на основе общей символической функции, связанной с выражением чувства духовного всеединства разных этносов и культур.

Поморье. Олонецкий край. Карелия. Эти слова-топонимы символизируют уже иную точку отсчета «своего» географического пространства. В поэтическом пространстве Н. Клюева это центр Руси, о чем свидетельствует и состав ПП топонимов в формообразовании лирического сюжета многих произведений поэта. Приведем фрагменты из поэмы «Песнь о Великой Матери»:

(1) Эти гусли — глубь *Онега*,	ОНЕГА
Плеск волны *Палеостровской*,	ПАЛЕОСТРОВСКАЯ (ВОЛНА)
В час, как лунная телега	
С грузом жемчуга и воска	
Проезжает зыбью лоской,	
И томит лесная нега	
Ель с *карельскою* березкой.	КАРЕЛЬСКАЯ БЕРЕЗКА
Эти притчи — в день *Купалы*	КУПАЛА
Звон на *Кижах* многоглавых,	КИЖИ
Где в горящих покрывалах,	
В заревых и рыбьих славах	
Плещут ангелы крылами.	

(2) Эти вести — рыбья стая,	
Что плывет, резвясь, играя,	
Лосось с *Ваги*, язь из *Волды*,	ВАГА, ВОЛДА
Лещ с *Мегры*, где ставят мерды...	МЕГРА

«Свое» географическое пространство здесь также неразрывно соединено с культурным, сакральным и духовным пространством. Мифологемы-топонимы символизируют нравственный, эстетический и духовный Абсолют в поэтическом миропонимании Н. Клюева:

(3) Кто пречист и духом золот,
Злым безверьем не расколот,
Как береза острым клином,
И кто жребием единым
Связан с родиной-вдовицей,
Тот слезами на странице
Выжжет крест неопалимый
По тропинкам междустрочий,
Красоте заглянет в очи —
Светлой девушке с *Поморья*

(4) Нет премудрее народа,
У которого межбровье —
Голубых лосей зимовье,
Бор незнаемый кедровый,
Где надменным нет прохода
В наговорный терем слова! —
Человеческого рода,
Струн и крыльев там истоки <...>

Единство географического, культурного и сакрального пространства выражается и повторяющейся перифразой «звезды Поморья», и поэтическими образами икон, и поэтической легендой о том, как мастер Аким Зяблецов с товарищами срубили храм «Покров у Лебяжьих дорог»:

(5) А жили по *звездам*, где *Белое море*,
В ладонях избы, на лесном косогоре

(6) Ах, *звезды Поморья*, двенадцатый век
Вас черпал *иконой*, обильнее рек:
Полнеба глядится в речное окно,
Но только в *иконе лазурное дно*

(7) Ах, *звезды Поморья*, сладостно вас
Ловить по излучинам *дружеских* глаз,
Мережею губ, языка гарпуном,
И вдруг разрыдаться с любимым вдвоем!
Ах, *лебедь небесный*, *лазоревый крин*,
В *Архангельских* дебрях у синих долин!
Я вижу над кедрами *храма главу*
Бревенчатый сон предстает наяву:
Она разузорена в лемех и слань,
Цветет в сутеменки, пылает в зарань, —
С товарищи мастер Аким Зяблецов
Воздвигли акафист из рудых столпов,
И тепля ущербы — *Христова рука*
Крестом увенчала труды мужика.

Русская провинция, лесные первозданные края как «свое» географическое пространство противопоставлено «чужому» — *современным* столицам, Москве, Ленинграду. Символами лесной провинциальной (но истинной) России являются у Н. Клюева такие топонимы, как Вятка (чаще других, см. ПП на с. 34), Вологда, Валдай, Кострома и некоторые другие севернорусские и сибирские топонимы (см. ПП на с. 34). Вот несколько примеров:

(1) Кому бы сказку рассказать,	
Как лось матерый жил в подвале,	ЛОСЬ
Ведь прописным ославят вралей,	
Что есть в *Москве* тайга и гать,	МОСКВА, ТАЙГА, ГАТЬ
Где кедры осыпают шишки	КЕДРЫ
Смолистые лешачьи пышки!	
Заря полощет рушники	ЗАРЯ
В дремотной заводи строки,	ЗАВОДЬ
Что есть стихи — лосиный мык,	ЛОСИНЫЙ МЫК
Гусиный перелетный крик,	ГУСИНЫЙ КРИК
Чернильница — раздолье совам,	СОВА
Страницы с запахом ольховым	ОЛЬХА
И все, как сказка на *Гранатном*?	ГРАНАТНЫЙ
В пути житейском необъятном.	
Я лось, забредший через гать	ЛОСЬ, ГАТЬ
В подвал горбатый умирать.	ПОДВАЛ ГОРБАТЫЙ
Как тяжело ресницам хвойным,	ХВОЙНЫЕ РЕСНИЦЫ
Звериным легким — вьюгам знойным	ЗВЕРИНЫЕ ЛЕГКИЕ
Дышать мокрицами и прелью!	МОКРИЦЫ, ПРЕЛЬ
Уснуть бы под *вотяцкой* елью,	ВОТЯЦКАЯ ЕЛЬ
Сугроб пушистый — одеяло,	СУГРОБ ПУШИСТЫЙ
Чтобы не чуять над подвалом	ПОДВАЛ
Глухих ветвей — ворон носатых,	ВОРОНЫ НОСАТЫЕ
Что не купаются закаты	ЗАКАТЫ
В родимой *Оби* стадом лис	ОБЬ, СТАДО ЛИС
И на *Печоре* вечер сиз ...	ПЕЧОРА

(2) Поэту же — любить, любить	
И пихты черпать шляпой, ухом.	ПИХТЫ
По *вятским* турицам-краюхам	ВЯТСКИЕ ТУРИЦЫ-КРАЮХИ
Полесным рогом трубит печень.	ПОЛЕСНЫЙ РОГ
Теперь бы у матерой печи	МАТЕРАЯ ПЕЧЬ
Послушать, как бубнят поленья	

Про баснословные селенья.	БАСНОСЛОВНЫЕ СЕЛЕНЬЯ
Куда в алмазно-рудый бор	АЛМАЗНО-РУДЫЙ БОР
Не прокрадется волк-топор	ВОЛК-ТОПОР
Подрать ветвистого оленя...	ВЕТВИСТЫЙ ОЛЕНЬ
Но памятью не ту струну	
Я тронул на волшебной лютне!	
Под ветром, зайца бесприютней,	
А щедр лишь бедностью да песней,	
Теперь в *Москве*, на *Красной Пресне*,	МОСКВА, КРАСНАЯ ПРЕСНЯ
В подвальце, как в гнезде гусином...	ПОДВАЛЕЦ
Уж черный инок заступ точит	
На сердца россыпи и кочи,	
И веет свежестью речной,	РЕЧНАЯ СВЕЖЕСТЬ
Плотами, теплою сосной,	ПЛОТЫ, СОСНА
Как на влюбленной в сказку *Вятке*...	СКАЗКА, ВЯТКА

Образ лесных заповедных краев символизирует и самое сокровенное, личное в поэтической душе автора.

ВЫВОДЫ

Некоторые итоги наблюдений над поэтическим «географическим пространством» Н. Клюева отражены в следующей таблице.

	1	2	3
Исходные точки зрения на «свое» — «чужое» ГП	*Русь — остальной мир*	*Северная Русь* (Поморье, Олонецкий край) — *остальная Россия — остальной мир*	*Провинция* (лесные края) — *столицы*
Проективные особенности ГП	Великое, *безграничное* пространство и одновременно *сокращенное, замкнутое* пространство, включенное в условное мировое пространство. *Отношения включения. Изображение сверху.*	Север как центр Руси и ее символ, пространственный изоморфизм между ними; это сокращенные символические пространства. *Отношения включения. Изображение сверху.*	*Открытое*, безграничное пространство — *замкнутое*, ограниченное пространство. *Отношения контраста. Верх — низ.*

Имена собственные — символы ГП	1) Россия, Вятка, Изюмец, Выгов, Волга, Онега, Холмогорье — за морями, Целебей, Вена; 2) Шуя — Борнео; 3) лежанка, зыряне, славяне, олонецкие — Берлин, Аравия, нубийцы; 4) Русь, Унженские горы, Устюг, Москва, Валдай, Звенигород, Вологда, Переяславль, Новгород, Ладога, Ростов, Костома, Киев, Перунов холм, Валдай, Калужская старая дорога, Онега, Кола. Поволжье, Дон. Вятка, Украина, Кама, Андома, Лопский погост — «Погорельщина»; 5) Звенигород — Кама; Русь — Норвега, Лаба; 6) Волга — Рона.	1) Пудож — Чикаго; 2) Соловки — Багдад; 3) Ленский погост , Сиговец, Выг – Енисей, Мезень, Коломна; 4) Онега, Палеостровский, Кижи, Вага, Волда, Мегра, Поморье; 5) Белое море, Поморье, Архангельск — «Песнь о Великой Матери»; 6) Поморка — Русь; 7) Карелия — Сиам; 8) Арал, Украина, Саров, Керженец, Суздаль, Север, Лаче, Выгов, Заонежье, Медвежья гора, Данилово, Россия — Бомбей, Рим, Александрия, Париж; 9) Украина, Выгов, Данилово — Ветлуга, Повенец, Рыбья Соль, Россия от Арарата до Поморья, Азия, Дон	1) Вотяки, Обь, Печора, Брянские леса — Москва, Гранатный (подвал); 2) Вятка — Москва, Красная Пресня ; 3) Вятка, Карела — (лавка антикварная); 4) Вятка, черемиса – Москва, Кремль

Примечания к таблице. В каждой графе приведены внутритекстовые поэтические парадигмы имен собственных (топонимов и этнонимов), отражающих процессы символизации географического пространства, которые имеют, как мы покажем далее, темпоральное, культурное, этническое, сакральное и шире — духовное осмысление в поэтическом мире Н. Клюева.

Даже частичный фактический материал, данный в таблице, выявляет закономерности в составе поэтических парадигм имен собственных,

символизирующих условные поэтические пространства. Символами русских просторов являются названия древних русских городов (см. I графу таблицы, а также с. 27). Символами Русского Севера, Поморья и Карелии (см. II графу таблицы, а также с. 34) являются не столько названия городов, сколько названия рек, озер, морей, то есть гидронимы, что, безусловно, имеет свои пресуппозиции — мотивируется реальной географией; вместе с тем специфический состав рассматриваемых ПП имеет и определенную художественную установку, обусловленную также тем, что гидронимы называют водные пространства, а вода является символом-архетипом, связанным с выражением идеи первоосновы бытия, материнства, истоков, дома, первозданной мудрости [22, с. 117—119]. Названия городов как символы «своего» пространства также имеют соответственную архетипную мотивацию: «Юнг видит в городе материнский символ и символ женского начала вообще: то есть он интерпретирует Город как женщину, дающую приют своим обитателям, как если бы они были ее детьми» [22, с. 150]. И наконец, третье «свое» пространство — русская провинция, леса также имеют свои устойчивые поэтические парадигмы слов, символически обозначающих его. Архетипическая мотивация сводится к следующему. Устойчивый символ русской провинции *Вятка* в поэзии Клюева (см. III графу таблицы, а также с. 27) мотивируется не только фактами биографии поэта, то есть имеет не только биографические пресуппозиции [16; 34; 47], но и литературно-художественные, поскольку это традиционный символ русской провинции в русской литературе. Далее следует обратить внимание на то, что в текстах Н. Клюева топонимы провинциальных русских городов и гидронимы постоянно соседствуют со словами тематической группы «лес» и образуют с ними сквозные внутритекстовые парадигмы во многих произведениях поэта, что также мотивируется не только реалиями русского ландшафта, но и архетипически: «Сложная символика леса связана на всех уровнях с символикой женского начала, или Великой Матери. Лес — место изобилия растительной жизни, свободной от всякого контроля и воздействия» [22, с. 289]. Таким образом, все слова ПП, символизирующих «свое» пространство, имеют в своем содержании фоновый архетипический компонент — «свое, то есть родное, материнское».

2.3. ОБРАЗ ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Поэтическое историческое пространство отличается удивительным единством и постоянством на протяжении всего творчества Н. Клюева. Именно этим обусловлена четкая системная организация имен собственных, символически соотнесенных с тем или иным хронотопом (термин М.М.Бахтина [2]). Образное единство пространства и времени в поэтическом хронотопе, связанное также с культурным и сакральным единством, — отличительная черта поэтики древнерусской литературы [26, с. 228—231, 244, 104, 210—216], традиционно унаследованная в преобразованном виде классической русской литературой, ярко возродилась в поэзии Н. Клюева. Выявленные нами в процессе системного анализа ПТ поэтические парадигмы имен собственных являются формообразующим средством композиции лирического сюжета многих произведений поэта. Количество этих парадигм, а также их лексический состав функционально соотносительны с тем, что в поэтическом историческом пространстве Н. Клюева существует несколько замкнутых условно-художественных времен, которые обычно не имеют между собой последовательной, событийной связи. Отношения между этими историческими временами носят характер не синтагматический, не линейно-последовательный, а парадигматический, основанный на отношениях культурно-этической или сакрально-духовной близости, свойственности («свое» историческое пространство, свое время) или противоположности («чужое» время). Таким образом, поэтический образ исторического времени у Н. Клюева философичен и метафизичен, что позволяет находить соответствующие параллели в исследованиях, посвященных философии истории, в богословии и в Священной истории. Здесь не ставится задача дать развернутый философский комментарий поэтической картины истории в творчестве Н. Клюева, поэтому ограничимся лишь упоминанием некоторых философов, у которых мы находим близкое поэту видение и осмысление истории: это Шеллинг, Шпенглер, К. Леонтьев, Данилевский, С. Франк, С Н. Булгаков. Далее приводятся некоторые философские размышления С. Н. Булгакова о времени и вечности, которые помогут нам понять философскую глубину поэтики Н. Клюева: «Тайна тварности проявляется в противоречивом самосознаниии твари о вечности и временности своего бытия. Время есть актуальный синтез бытия и небытия <...> Самое сознание временности, с его жгучестью и остротой, порождено чувством сверхвременности, не-временности жизни, оно родится лишь при взгляде во время из вечности» [6, с. 175]. «Время и вечность соотносительны: время не

осуществилось бы в течении своем, не суммировалось бы из отдельных разрозненных моментов, если бы этого не совершал сверхвременный субъект времени. Время сополагается вечности» [6, с. 176]. «Вечность лежит не *за* временем или *после* времени, но *наряду* с ним, *над* временем, как для него идеал, и *под* временем, как его основа, которая ощущается временем лишь через призму ничто, небытия... Вертикальное сечение времени проникает в вечность, поэтому-то ничто из того, что однажды мелькнуло во времени, не может уже исчезнуть, обратиться в небытие, ибо имеет какую-то проекцию в вечность, есть сама она в одном из бесчисленных ликов своих» [6, с. 177].

Именно такое осмысление времени лежит в основе образной структуры исторического пространства Н. Клюева. *Прошлое* Руси (древнерусское христианское время) нерасторжимо с *будущим* Руси, поскольку в них осуществляется *истинное* ее бытие, то есть вечное ее существование в вечности. Прошедшее и будущее, освященное вечностью, противопоставлены преходящему, всеразрушительному настоящему. Такова модель этого соотношения в структуре поэтического образа Н. Клюева:

ВЕЧНОЕ	ПРОШЛОЕ = БУДУЩЕЕ	Истинное бытие Руси
ВРЕМЕННОЕ	НАСТОЯЩЕЕ	Мнимое бытие Руси

Этот образ «вертикального сечения времени, проникающего в вечность» (см. выше), составляет основу лирического сюжета первого стихотворения из цикла «Земля и железо»:

Есть горькая супесь, глухой чернозем,	СУПЕСЬ, ЧЕРНОЗЕМ
Смиренная глина и щебень с песком,	ГЛИНА, ЩЕБЕНЬ, ПЕСОК
Окунья земля, травяная медынь	ЗЕМЛЯ
И пегая охра, жилица пустынь.	ОХРА, ПУСТЫНЯ
Меж тучных, глухих и скудельных земель	
Есть Матерь-земля, бытия колыбель,	ЗЕМЛЯ — КОЛЫБЕЛЬ БЫТИЯ
Ей пестун — Судьба, вертоградарь же — Бог,	СУДЬБА, БОГ
И в сумерках жизни к ней нету дорог.	СУМЕРКИ ЖИЗНИ, ДОРОГИ
Лишь дочь ее, Нива, в часы бороньбы	ДОЧЬ, НИВА
Как свиток являет глаголы Судьбы, —	ГЛАГОЛЫ СУДЬБЫ
Читает их пахарь, с ним некто Другой,	ПАХАРЬ, НЕКТО ДРУГОЙ
Кто правит огнем и мужицкой душой.	ОГОНЬ, МУЖИЦКАЯ ДУША
Мы внуки земли и огню родичи,	ВНУКИ ЗЕМЛИ, ОГНЮ РОДИЧИ
Нам радостны зори и пламя свечи,	ЗОРИ, ПЛАМЯ СВЕЧИ
Язвит нас железо, одежд чернота,	ЖЕЛЕЗО, ЧЕРНОТА
И в памяти нашей лишь радуг цвета.	ПАМЯТЬ, РАДУГ ЦВЕТА

В кручине по крыльям пригожих лицом	КРЫЛЬЯ
Мы «соколом ясным» и «павой» зовем.	СОКОЛ, ПАВА
Узнайте же ныне: на кровле конек	КРОВЛЯ, КОНЕК
Есть знак молчаливый, что *путь наш далек*.	ПУТЬ
Изба-колесница, колеса-углы,	ИЗБА-КОЛЕСНИЦА
Слетят серафимы из облачной мглы,	СЕРАФИМЫ, ОБЛАЧНАЯ
И Русь избяная — несметный обоз! —	РУСЬ ИЗБЯНАЯ, ОБОЗ
Вспарит на распутье взывающих гроз ...	РАСПУТЬЕ, ГРОЗЫ
Сметутся народы, иссякнут моря,	НАРОДЫ, МОРЯ
Но будет шелками расшита заря, —	ЗАРЯ
То девушки наши, в поминок векам,	ДЕВУШКИ НАШИ, ВЕКА
Расстелют ширинки по райским лугам.	РАЙСКИЕ ЛУГА

Как уже говорилось, данная концептуальная система образа времени и определила лексико-семантическую систему имен собственных, символизирующих разные исторические сферы в ПТ Н. Клюева. Поэтический хронотоп «Прошедшего — Будущего — Вечного» символически обозначен: 1) поэтической парадигмой, включающей в свой состав названия древнерусских городов и севернорусские топонимы (см. ПП на с. 34—35); 2) поэтической парадигмой антропонимов имен известных деятелей русской истории и культуры, именами христианских святых, чаще русских православных; 3) библейскими именами собственными; 4) названиями икон; 5) именами собственными, связанными с произведениями русской литературы; 6) именами-мифологемами из народной поэзии (см. с. 36—37).

Далее приводятся фрагменты ПТ Н. Клюева, в которых наблюдаются процессы символизиции имен собственных и образование на их основе внутритекстовых и межтекстовых парадигм, формирующих образ «своего» исторического пространства-времени, то есть хронотопа «Прошедшее — Будущее — Вечное на Руси», противопоставленного как два разных культурных и духовных пространства «чужому» историческому пространству — «Настоящему — времени смерти и уничтожения»:

Эти гусли –глубь *Онега*,	ОНЕГА, ГУСЛИ
Плеск волны *Палеостровской*,	ПАЛЕОСТРОВ
В час, как лунная телега	
С грузом жемчуга и воска	ЖЕМЧУГ, ВОСК
Проезжает зыбью лоской,	ЗЫБЬ
И томит лесная нега	ЛЕСНАЯ НЕГА
Ель с *карельскою* березкой.	ЕЛЬ, КАРЕЛЬСКАЯ БЕРЕЗКА

Эти притчи — в день *Купалы*	ПРИТЧИ, КУПАЛА
Звон на *Кижах* многоглавых,	КИЖИ
Где в горящих покрывалах,	
В зоревых и рыбьих славах	ЗАРЯ, РЫБЫ, СЛАВА
Плещут ангелы крылами.	АНГЕЛЫ
Эти тайны — парусами	ТАЙНА, ПАРУСА
Убаюкивал шелоник,	ШЕЛОНИК
В келье кожаный часовник,	КЕЛЬЯ, ЧАСОВНИК
Как совят в дупле смолистом,	СОВА, ДУПЛО
Их кормил душистой взяткой	ДУШИСТАЯ ВЗЯТКА
От берестяной лампадки	БЕРЕСТЯНАЯ ЛАМПАДКА
Перед образом пречистым.	ОБРАЗ ПРЕЧИСТЫЙ
Эти вести — рыбья стая,	ВЕСТИ, РЫБЬЯ СТАЯ
Что плывет, резвясь, играя,	
Лосось — с *Ваги*, язь из *Волды*,	ЛОСОСЬ, ЯЗЬ, ВАГА, ВОЛДА
Лещ с *Мегры*, где ставят мерды,	МЕГРА, МЕРДЫ
Бок изодран в лютой драке	
За лазурную плотицу,	ПЛОТИЦА
Но испить до дна не всякий	ДНО
Может глыбкую страницу	ГЛЫБКАЯ СТРАНИЦА
.Кто пречист и духом золот,	ПРЕЧИСТЫЙ, ДУХОМ ЗОЛОТ
Злым безверьем не расколот,	БЕЗВЕРЬЕ
Как береза острым клином,	БЕРЕЗА, КЛИН
И кто жребием единым	ЖРЕБИЙ
Связан с родиной-вдовицей,	РОДИНА-ВДОВИЦА
Тот слезами на странице	СЛЕЗЫ
Выжжет крест неопалимый	КРЕСТ НЕОПАЛИМЫЙ
И, таинственно водимый	
По тропинкам междустрочий,	
Красоте заглянет в очи —	КРАСОТА, ОЧИ
Светлой девушке с *Поморья*.	ПОМОРЬЕ
«Песнь о Великой Матери»	

Итак, здесь поэтический хронотоп — лесной и озерный русский Север, Поморье, Соловки со своей христианской и древней мифопоэтической культурой крестьян и рыбаков; для автора это «свое» историческое, географическое и культурно-духовное пространство, вечное, идеальное.

В поэме «Деревня» этой древней и вечной Святой Руси противопоставлена «Рассея» современная, хронотоп которой изображается как инфернальная сфера всеобщего уничтожения и кощунства:

Ты, *Рассея, Рассея* матка,	РАССЕЯ, МАТКА
Чаровая, заклятая кадка,	ЧАРОВАЯ, ЗАКЛЯТАЯ КАДКА
Что там, кровь или жемчуга,	КРОВЬ, ЖЕМЧУГА
Или лысого черта рога?	ЛЫСОГО ЧЕРТА РОГА
Рогатиной иль каноном	РОГАТИНА, КАНОН
Открыть наговорный чан?...	НАГОВОРНЫЙ ЧАН
Мы расстались с *Саровским* звоном —	САРОВСКИЙ ЗВОН
Утолением плача и ран.	ПЛАЧ, РАНЫ
Мы новгородскому *Никите*	НОВГОРОДСКИЙ НИКИТА
Оголили трухлявый срам, —	СРАМ
Отчего же на белой раките	БЕЛАЯ РАКИТА
Не поют щеглы по утрам?	ЩЕГЛЫ, УТРО
Мы тонули в крови до пуза,	КРОВЬ, ПУЗО
В огонь бросали детей.	ОГОНЬ, ДЕТИ
Отчего же небесный кузов	НЕБО
На лучи и зори скупей?	ЗОРИ, ЛУЧИ
Маета, как змея, одолела,	МАЕТА, ЗМЕЯ
Голову бы под топор...	ГОЛОВА, ТОПОР
И *Сибирь*, и *Земля Карела*	СИБИРЬ, ЗЕМЛЯ КАРЕЛА
Чутко слушают вьюжный хор.	ВЬЮЖНЫЙ ХОР
А вьюга скрипит заслонкой,	ВЬЮГА, ЗАСЛОНКА
Чернит сажей горшки...	САЖА, ГОРШКИ
Знаем, бешеной самогонкой	САМОГОНКА
Не насытить волчьей тоски!	ВОЛЧЬЯ ТОСКА
Ты, *Рассея, Рассея* матка,	РАССЕЯ, МАТКА
На мирской смилосердись гам:	МИРСКОЙ ГАМ
С жемчугами иль с кровью кадка,	ЖЕМЧУГА, КРОВЬ
Окаянным поведай нам!	

Однако начинается и заканчивается поэма «Деревня» описанием «своего» исторического времени, так что и композиция этого произведения подчинена концепции поэтического времени, рассмотренной выше:

Будет, будет стократы	
Изба с матицей пузатой,	ИЗБА
С лежанкой-единорогом,	ЛЕЖАНКА

В углу с урожайным *Богом:*	УРОЖАЙ, БОГ
У *Бога* по блину глазище —	БОГ
И под лавкой грешника сыщет!	ГРЕШНИК
Писан *Бог* зографом *Климом*	БОГ, ЗОГРАФ КЛИМ
Киноварью да златым дымом.	КИНОВАРЬ, ЗЛАТНЫЙ ДЫМ
Лавицы — сидеть *Святогорам,...*	СВЯТОГОР
Нам любы *Бухары, Алтаи,*	БУХАРЫ, АЛТАИ
Не тесно в родимом крае.	РОДИМЫЙ КРАЙ
Шумит *Куликово поле*	КУЛИКОВО ПОЛЕ
Ковыльной залетной долей!	КОВЫЛЬ, ДОЛЯ
По *Волге*, по ясной *Оби,*	ВОЛГА, ОБЬ
На всяком лазе, сугробе <...>	ЛАЗ, СУГРОБ
Ах, девки — калина с малиной:	ДЕВКИ
Вон *полоцкая Ефросинья,*	ПОЛОЦКАЯ ЕФРОСИНЬЯ
Ярославна — зегзица с *Путивля,*	ЯРОСЛАВНА, ЗЕГЗИЦА, ПУТИВЛЬ
Евдокию — донского ладу	ЕВДОКИЯ, ДОНСКОЙ, ЛАД
Узнаю по тихому взгляду!	ТИХИЙ ВЗГЛЯД
Ах, парни — *Буслаевы Васьки* <...>	ПАРНИ, БУСЛАЕВЫ ВАСЬКИ
Ты, *Рассея, Рассея* теща,	РАССЕЯ, ТЕЩА
Насолила ты лихо во щи,	
Намаслила кровушкой кашу...	КРОВУШКА
Только будут, будут стократы	
На *Дону* вишневые хаты,	ДОН, ВИШНЯ, ХАТЫ
По *Сибири* лодки из кедра,	СИБИРЬ, ЛОДКИ, КЕДР
Олончане песнями щедры <...>	ОЛОНЧАНЕ

Если хронотоп Жизни Вечной — Древняя, Будущая и Вечная Русь — имеет сложную систему поэтической номинации, состоящую из нескольких поэтических парадигм имен собственных (см. выше), то хронотоп всеобщего разрушения и смерти — современная поэту Россия почти не имеет имен собственных, кроме нескольких номинаций: *Перекоп, Смольный, Самара, Беломорский смерть-канал, Чертова гора.* Историческое небытие России, хронотоп исторического Ничто не имеет своих имен собственных, так как любое отрицание не имеет своего индивидуального качества, своего уникального бытия — это ложное бытие. Эта закономерность формирования ПП имен собственных характерна для многих произведений Н. Клюева. Она была отмечена и в примерах, приведенных выше (см. с. 39—40, 42—46 и ранее), наблюдается она и в поэме «Разруха», фрагменты которой приводятся ниже:

ПЕСНЯ ГАМАЮНА

(1) К нам вести горькие пришли,	ГОРЬКИЕ ВЕСТИ
Что зыбь *Арала* в мертвой тине,	АРАЛ, МЕРТВАЯ ТИНА
Что редки аисты на *Украине*,	АИСТЫ, УКРАИНА
Моздокские не звонки ковыли.	МОЗДОКСКИЕ КОВЫЛИ
И в *Светлой Саровской* пустыне	САРОВСКАЯ ПУСТЫНЯ
Скрипят подземные рули!	ПОДЗЕМНЫЕ РУЛИ
Нам тучи вести нанесли.	ТУЧИ, ВЕСТИ
Что *Волга* синяя мелеет.	ВОЛГА
И жгут по *Керженцу* злодеи	КЕРЖЕНЕЦ, ЗЛОДЕИ
Зеленохвойные кремли,	КРЕМЛИ
Что нивы *суздальские*, тлея,	СУЗДАЛЬ
Родят лишайник да комли! <...>	ЛИШАЙНИК, КОМЛИ
К нам вести черные пришли,	ВЕСТИ ЧЕРНЫЕ
Что больше нет родной земли, <...>	РОДНАЯ ЗЕМЛЯ
Ах, страшно песню распинать!	
Нам вести душу обожгли,	
Что больше нет родной земли, <...>	РОДНАЯ ЗЕМЛЯ
И *Север*–лебедь ледяной	СЕВЕР, ЛЕБЕДЬ
Истек бездомною волной,	БЕЗДОМНАЯ ВОЛНА
Оповещая корабли,	
Что больше нет родной земли!	РОДНАЯ ЗЕМЛЯ

(2) А *Выго* сукровицей плещет	ВЫГО, СУКРОВИЦА
О пленный берег, где медведь	ПЛЕННЫЙ БЕРЕГ, МЕДВЕДЬ
В недавнем милом ладил сеть,	НЕДАВНЕЕ МИЛОЕ
Чтобы словить луну на ужин!	
Данилово — котел жемчужин.	ДАНИЛОВО, ЖЕМЧУЖИНЫ
Дамасских перлов, слезных смазней,	ДАМАСК, ПЕРЛЫ, СЛЕЗНЫЕ СМАЗНИ
От поругания и казни	ПОРУГАНИЯ, КАЗНИ
Укрылося под зыбкой схимой, —	СХИМА
То *Китеж* новый и незримый,	КИТЕЖ
То *беломорский смерть-канал*,	БЕЛОМОРСКИЙ СМЕРТЬ-КАНАЛ
Его *Акимушка* копал,	АКИМУШКА
С *Ветлуги Пров* да тетка *Фекла*,	ВЕТЛУГА, ПРОВ, ФЕКЛА
Великороссия промокла	ВЕЛИКОРОССИЯ
Под красным ливнем до костей	КРАСНЫЙ ЛИВЕНЬ, КОСТИ
И слезы скрыла от людей,	СЛЕЗЫ
От глаз чужих в глухие топи<...>	ГЛАЗА ЧУЖИЕ, ГЛУХИЕ ТОПИ
Не лен цветет, и конь *Егорья*	ЕГОРИЙ, ЛЕН, КОНЬ

Меж туч сквозит голубизной	ТУЧИ, ГОЛУБИЗНА
И веще ржет... Чу, волчий вой!	ВОЛЧИЙ ВОЙ
Я брел проклятою тропой	ПРОКЛЯТАЯ ТРОПА
От *Дона* мертвого до *Лаче*.	ДОН, ЛАЧЕ

Отмеченная особенность формирования поэтических парадигм имен собственных, символизирующих «свое» и «чужое» историческое пространство, является, на наш взгляд, не стихийно сложившейся чертой поэтики Н. Клюева, а вполне осознанной его философско-поэтической установкой, о чем свидетельствует стихотворение:

Поле, усеянное костями,
Черепами с беззубой зевотой.
И над ним — гремящий маховиками,
Безымянный и безликий кто-то.

Кружусь вороном над страшным полем,
Узнаю чужих и милых скелеты,
И в железных тучах демонов с дрекольем,
Провожающих в тартар серные кареты.

Над мертвою стенью *безликое что-то*
Родило безумие, тьму, пустоту...
Глядь, в черепе утлом — осиные соты,
И кости ветвятся, как вербы в цвету.

Светила слезятся запястьем перловым,
Ручей норовит облобзаться с лозой,
И *Бог зеленеет побегом ветловым*
Под новою твердью, над красной землей!

? (1920. 1924) (с. 115—116)?

Время исторического небытия России — это «чужое» безликое, безымянное пространство, оно представляется в конце стихотворения как время конца мировой истории — как время Апокалипсиса, за которым последуют новое время и новая земля. Чтобы показать своеобразие философско-поэтической картины русского безвременья начала XX века у Н. Клюева, сравним ее с соответствующей философско-поэтической картиной современного Н. Клюеву философа и публициста Н. Бердяева, у которого она имеет совершенно иное концептуально-художественное наполнение. В статье «Темное вино», написанной перед началом революции, автор называет «темным вином русской земли» иррациональные, стихийные проявления русской национальной истории, то есть, по его мнению, хронотоп всеобщего бессмысленного уничтожения — это «свой», собственно русский хронотоп, это «свое» историческое время. Он пишет: «В русской политической жизни, в русской государственности скрыто темное иррациональное начало, и оно опрокидывает все

теории политического рационализма, оно не поддается никаким рациональным объяснениям. Действие этого иррационального начала создает непредвиденное и неожиданное в нашей политике, превращает нашу историю в фантастику, в неправдоподобный роман <...> Самое правое, консервативное направление может защищать *известный тип культуры. В самом консервативном типе культуры темная стихия проходит через работу и преодоление человеческого духа и сознания.* Но в России почти нет такого культурного консерватизма. Русская реакция по существу всегда враждебна всякой духовности, за ней всегда стоит что-то темностихийное, хаотическое, дикое, пьяное... В России трагическое столкновение культуры с темной стихией. В русской земле, в русском народе есть темная, в дурном смысле иррациональная, непросветленная и не поддающаяся просветлению стихия» [5, с. 50—52].

От клюевского «своего» исторического пространства контрастно отличается по своему концептуально-поэтическому воплощению и хронотоп России в стихотворении другого поэта с непростой судьбой в России 60—70-х годов — А. Галича:

Горькой горечью мечены
Наши беды и плачи —
От Петровской неметчины
До нагайки казачьей, <...>

Что ни год — лихолетье,
Что ни враль — то мессия.
Плачет тысячелетия
По России Россия.

Плачет в бунте и скучности...
А попробуй спроси —
Да была ль она в сущности,
Эта Русь на Руси? <...>

Уродилась проказницей –
Все громить да крушить,
Согрешивши — покаяться
И опять согрешить.

Барам в ноженьки кланяться,
Бить челом палачу...
Не хочу с тобой каяться
И грешить на хочу!

Переполнена скверною
От покрышки до дна,
Но ведь где-то, наверное,
Существует она < ...>

Попутно заметим, что речь не идет об идеологических аспектах поставленной проблемы, хотя они очень чувствительны и очевидны. Здесь рассматриваются различные проективные возможности поэтического хронотопа России, концептуально-художественные типы «своего»и «чужого» исторического пространства. Были выявлены два противоположных способа символизации «своего» и «чужого» исторического пространства: 1) у Н. Клюева — «свое» историческое пространство — «Древняя, Будущая и Вечная Россия» — символизируется сложной сис-

темой: поэтическими парадигмами русских топонимов, антропонимов, личных имен различных объектов русской культуры и религии, в то время как «чужое» историческое пространство — «Современное историческое небытие России как апокалиптическое время» — представлено как нечто безликое, безымянное, не имеющее своей системы личных имен, за редким исключением; 2) у Н. Бердяева (в упомянутой статье) и у А. Галича (в указанном стихотворении) «свое» историческое пространство России — это хронотоп проявления непредсказуемых иррациональных сил, безликих и безымянных, а потому не имеющих своей номинативной системы, своего символического языка имен собственных. Эти два типа поэтических хронотопов отличаются своей семиотической структурой, своим проективным фокусом — характером соотношения исторического хронотопа России и авторского хронотопа. Авторское время как точка отсчета в проектировании поэтической картины мира занимает здесь различное положение. В условном историческом пространстве Н. Бердяева (то же и у А. Галича) авторский хронотоп как субъект времени находится *вне* объекта времени — хронотопа России. Это соответствует аналитическому способу мышления и стремлению автора взглянуть на историю России со стороны, то есть «объективно». Иначе проектируется условное историческое пространство у Н. Клюева. В поэтическом историческом пространстве Н. Клюева авторский хронотоп погружен в хронотоп России, пронизывает его, органически соединен с ним — субъект времени находится в каждой точке объекта времени. Подобный образ исторического времени отражает тот тип древнего «круглого» мышления, свойственного пророкам и поэтам, о котором писал в свое время П. А. Флоренский, ссылаясь на Платона (об этом мы уже упоминали ранее в связи с размышлениями о символической природе лирического сюжета, см.: гл. I, с. 5). Глубокую философскую созерцательную основу поэтического исторического пространства Н. Клюева нам помогут осмыслить параллели, извлеченные из трудов русских мыслителей — современников Н. Клюева. С. Л. Франк в трактате «Непостижимое» писал: «Несмотря на все расхождения и всю разнородность между *непосредственным самобытием* и *предметным бытием* — несмотря на то, что мы обречены жить одновременно в этих двух враждебно сталкивающихся мирах, мы все же чуем, испытываем *последнее непостижимое единство обоих этих миров*, обладаем этим единством, хотя это достояние как-то удалено от нас и лишь с трудом поддается полному осуществлению. Это единство есть, следовательно, *истинная, лежащая в бесконечной глубине точка схождения, конвер-*

генции этих двух разнообразных слоев бытия, составляющих бытие вообще» [59, с. 38]. Ср. у Н. Клюева в его «Песне о Великой Матери»:

Мои стихи не от перины
И не от прели самоварной
С грошовой выкладкой базарной,
А от *видения Мемфиса*
И *золотого кипариса*,
Чьи ветви пестуют *созвездия*.
В самосожженческом уезде
Глядятся *звезды в Светлояр* –
От них *мой сон и певчий дар*.

Поэт предостерегает от этнографического и социологического толкования своих стихов. Но, увы, ему до сих пор не внемлют некоторые критики, хотя в современной теоретической поэтике, начиная с трудов В. В. Виноградова, который впервые рассмотрел проблему образа автора (а вместе с ним и проблему авторского времени) как ключевую в композиционной структуре художественного текста [9, с. 155], активно используется в процессе анализа художественного текста понятие исходной точки зрения, понятие авторского хронотопа.

Далее, снова обращаясь к концептуальным и проективным особенностям авторского хронотопа в текстах Н. Клюева, определим его словами С. Л. Франка как «последнее первоединство бытия», которое «как таковое властвует над всем бытием и проникает его, объемлет его и проходит через него». Первооснова не только, как говорил Николай Кузанский о Боге, имеет свой *центр везде и свою периферию нигде*, но она есть некоторого рода *вездесущая атмосфера*, которая так же неотделима от первоосновы как центра, как от солнца неотделим свет, объемлющий, наполняющий и пронизывающий пространство. Поэтому первооснова есть всеединство или всеединое» [57, с. 445]. Итак, авторский хронотоп Н. Клюева связан с этим «перво-единством бытия», поэтому первооснова поэтического времени автора "«имеет свой центр везде и свою периферию нигде"». Это мы наблюдали, например, в приведенном выше стихотворении «Я знаю, родятся песни...» (см. с. 39—40), в котором космическая первооснова поэтического времени автора преодолевает все условно-социальные поверхностные пространственно-временные барьеры и объединяет в одном поэтическом историческом пространстве и древнюю, и будущую Россию, и мировую историю как разные временные лики единой вечности. Ключевым формообразующим средством этого сложного образа в тексте является

поэтическая парадигма имен собственных (см. состав этой парадигмы, вынесенный на поля, с. 39—40). Такую же композиционную и концептуальную функции выполняет авторский хронотоп — «вездесущая атмосфера» ощущения мировой реальности — и в стихотворении «Я посвященный от народа...»:

Я — посвященный от народа,	ПОСВЯЩЕННЫЙ
На мне великая печать,	ВЕЛИКАЯ ПЕЧАТЬ
И на чело свое природа	ЧЕЛО, ПРИРОДА
Мою прияла благодать.	БЛАГОДАТЬ
Вот почему на речке ряби,	РЯБИ, РЕЧКА
В ракитах ветер — *Алконост*	ВЕТЕР-АЛКОНОСТ
Поет о *Мекке* и арабе,	МЕККА, АРАБ
Прозревших лик карельских звезд.	ЛИК, КАРЕЛЬСКИЕ ЗВЕЗДЫ
Все племена в едином слиты:	ВСЕ ПЛЕМЕНА. ЕДИНОЕ
Алжир, оранжевый *Бомбей*	АЛЖИР, БОМБЕЙ
В кисете дедовском зашиты	ДЕДОВСКИЙ КИСЕТ
До золотых, воскресных дней,	ЗОЛОТЫЕ ВОСКРЕСНЫЕ ДНИ
Есть в сивке доброе, слоновье,	СИВКА, СЛОН, ДОБРОЕ
А в елях — финиковый шум, —	ЕЛИ, ФИНИКИ
Как гость, в *зырянское* зимовье	ГОСТЬ, ЗЫРЯНСКОЕ ЗИМОВЬЕ
Приходит пестрый Эрзерум.	ЭРЗЕРУМ
Китай за чайником мурлычет,	КИТАЙ, ЧАЙНИК
Чикаго смотрит чугуном...	ЧИКАГО, ЧУГУН
Не *Ярославна* рано кычет	ЯРОСЛАВНА
На забороле городском, —	
То *богоносный дух поэта*	БОГОНОСНЫЙ ДУХ ПОЭТА
Над бурной родиной парит:	РОДИНА
Она в громовый плащ одета,	ГРОМОВЫЙ ПЛАЩ
Перековав луну на щит.	ЛУНА, ЩИТ
Левиафан, Молох с Ваалом —	ЛЕВИАФАН, МОЛОХ, ВААЛ
Ее враги. Смертельный бой.	ВРАГИ, БОЙ
Но кроток луч над *Валаамом,*	ЛУЧ, ВАЛААМ
Целуясь с ладожской волной.	ЛАДОЖСКАЯ ВОЛНА
А там, где снежную *Печору*	СНЕЖНАЯ ПЕЧОРА
Полою застит небосклон,	ПОЛА, НЕБОСКЛОН
В окно к тресковому помору	ОКНО, ТРЕСКА, ПОМОР
Стучится дед — пурговый сон.	ДЕД — ПУРГОВЫЙ СОН
Пусть кладенечные изломы	КЛАДЕНЕЦ, ИЗЛОМЫ
Врагов, как молнии, разят —	ВРАГИ, МОЛНИИ
Есть *на Руси* живые дремы —	РУСЬ. ЖИВЫЕ ДРЕМЫ

Невозмутимый, светлый сад.	СВЕТЛЫЙ САД
Он в вербной слезке, в думе бабьей,	ВЕРБНАЯ СЛЕЗКА, ДУМА БАБЬЯ
В *Богоявленье* наяву,	БОГОЯВЛЕНЬЕ
И в дудке ветра об арабе,	ДУДКА ВЕТРА, АРАБ
Прозревшем *Звездную Москву*.	ЗВЕЗДНАЯ МОСКВА

См. также стихотворения «Не хочу Коммуны без лежанки...», «По мне пролеткульт не заплачет» и др., а также поэмы.

Авторский хронотоп, наполненный пророческим ощущением мировой реальности, обладает особыми художественными проективными особенностями. Об этом неоднократно писал другой современник Н. Клюева — П. А. Флоренский. В частности, он отмечал: «Когда нет ощущения мировой реальности, тогда распадается и единство вселенского сознания, а затем — и единство самосознающей личности... Перспектива в изобразительности и схематизм в словесности — последствия этого отрыва от реальности [55, с. 341]. Это приводит к рассудочности в поэзии, к абсолютизации точки-мгновения «я». Всего этого нет в поэтике Н. Клюева.

С пронзительной силой запечатлен образ авторского времени (хронотопа поэта) в предсмертном стихотворении Н. Клюева:

(1) Есть две страны: одна — *Больница*,	ДВЕ СТРАНЫ, БОЛЬНИЦА
Другая — *Кладбище*, меж них	КЛАДБИЩЕ
Печальных сосен вереница,	СОСЕН ВЕРЕНИЦА
Угрюмых пихт и верб седых!	ПИХТА, ВЕРБА
(2) Блуждая пасмурной опушкой,	ПАСМУРНАЯ ОПУШКА
Я обронил свою клюку,	КЛЮКА
И заунывною кукушкой	КУКУШКА
Стучусь в окно к гробовщику:	ГРОБОВЩИК, ОКНО
(3) «Ку-ку! Откройте двери, люди!»	ДВЕРИ, ЛЮДИ
«Будь проклят, полуночный пес!	ПЕС
Куда ты *в глиняном сосуде*	ГЛИНЯНЫЙ СОСУД
Несешь *зарю апрельских роз*?!	ЗАРЯ АПРЕЛЬСКИХ РОЗ
(4) Весна погибла, в космы сосен	ВЕСНА, КОСМЫ СОСЕН
Вплетает вьюга седину...»	ВЬЮГА, СЕДИНА
Но, слыша скрежет ткацких кросен,	ТКАЦКИЕ КРОСНА
Тянусь к зловещему окну.	ЗЛОВЕЩЕЕ ОКНО
(5) И вижу: тетушка *Могила*	ТЕТУШКА МОГИЛА
Ткет желтый саван, и челнок,	САВАН, ЧЕЛНОК
Мелькает птицей чернокрылой,	ПТИЦА ЧЕРНОКРЫЛАЯ
Рождая ткань, как мерность строк.	ТКАНЬ, МЕРНОСТЬ СТРОК

(6) В вершинах пляска ветродуев,	ВЕРШИНЫ, ПЛЯСКА ВЕТРОДУЕВ
Под хрип волчицыной трубы	ХРИП, ВОЛЧИЦЫНА ТРУБА
Читаю нити: «*Н. А. Клюев*, —	НИТИ, Н. А. КЛЮЕВ
Певец *олонецкой* избы!»	ПЕВЕЦ, ОЛОНЕЦКАЯ ИЗБА
(7) Я умер! Господи, ужели?!	
Но где же койка, добрый врач?	КОЙКА, ВРАЧ
И слышу: «В *розовом апреле*	РОЗОВЫЙ АПРЕЛЬ
Оборван твой предсмертный плач!	ПРЕДСМЕРТНЫЙ ПЛАЧ
(8) Вот почему в кувшине розы,	КУВШИН, РОЗЫ
И сам ты — мальчик в синем льне!	МАЛЬЧИК В СИНЕМ ЛЬНЕ
Скрипят житейские обозы	ЖИТЕЙСКИЕ ОБОЗЫ
В далекой бренной стороне.	ДАЛЕКАЯ БРЕННАЯ СТОРОНА
(9) К ним *нет возвратного проселка.*	ВОЗВРАТНЫЙ ПРОСЕЛОК
Там мрак, изгнание, *Нарым.*	МРАК, ИЗГНАНИЕ, НАРЫМ
Не бойся савана и волка, —	САВАН, ВОЛК
За ними с лютней серафим!» —	ЛЮТНЯ, СЕРАФИМ
(10) «Приди, дитя мое, приди!» —	ДИТЯ МОЕ
Так пела лютня неземная,	ЛЮТНЯ НЕЗЕМНАЯ
И сердце птичкой из груди	ПТИЧКА, СЕРДЦЕ, ГРУДЬ
Перепорхнуло в кущи рая.	КУЩИ РАЯ
(11) И первой песенкой моей,	ПЕСЕНКА
Где брачной чашею лилея,	БРАЧНАЯ ЧАША, ЛИЛЕЯ
Была: «Люблю тебя, *Рассея,*	РАССЕЯ
Страна грачиных озимей!»	СТРАНА ГРАЧИНЫХ ОЗИМЕЙ
(12) И ангел вторил: «Буди, буди!	АНГЕЛ
Благословен родной овсень!	РОДНОЙ ОВСЕНЬ
Его, как розаны в сосуде,	РОЗАНЫ В СОСУДЕ
Блюдет *Христос* на *Оный День*!»	ХРИСТОС, ОНЫЙ ДЕНЬ

Лирический сюжет этого стихотворения, как и других стихотворений Н. А. Клюева, символичен, но отличается от них сочетанием элементов повествования и диалога. Это рассказ о посмертных видениях поэта. Однако главное в композиции ЛС не повествование, а музыкальная организация системы поэтических символов: символов-прототипов, символов-мифологем, символов-архетипов, символов-олицетворений, символов-метонимических ассоциаций. Все эти символы организованы в поэтические парадигмы, выражающие четыре поэтических мотива философско-созерцательного плана и соответственно четыре хронотопа. Это мотивы *Смерти* и *Вечной Жизни, Души поэта* и *Родины-России.* Символы-прототипы, очерчивающие географическое и историческое пространство земного бытия умирающего поэта, — *это Больница,*

Кладбище, Могила, Нарым. Общей фоновой семой всех этих символов является сема «*конец*» во временном и пространственном значении. Мотив конца земного пути поэта передается и ПП символов-архетипов: это названия деревьев (*сосны, пихты, вербы*) — символы границы земной жизни и смертной памяти (1 строфа); «*пасмурная опушка*», то есть *лес* как символ пограничной зоны (2 строфа); символы смерти — *зима, вьюга, волчий вой, мрак, «чернокрылая птица»* (4—9 строфы); тематическая группа слов, ассоциативно (и предметно) связанных со смертью — *«желтый саван», «гробовщик», «предсмертный плач»* (2—5 строфы); и наконец, символ-мифологема *«тетушки Могилы»*, ткущей саван, разворачивается в целое видение (5—6 строфы). По контрасту с холодной, хриплой, темной и злой музыкой смерти звучит радостный светлый гимн Вечной жизни, к которой стремится душа поэта, одиноко умирающего среди мрака земной жизни (3, 7, 9—12 строфы). Этот поэтический мотив воплощен в поэтическую парадигму, контрастную по лексико-семантическому содержанию первой ПП, рассмотренной выше. В нее входят символы-прототипы — *«Н. А. Клюев — поэт олонецкой избы», «Рассея», «Христос»*, символы-мифологемы (библеизмы) — *кущи рая, серафим* (9—10 строфы), *брачная чаша, лилея* (11 строфа), *Ангел, Оный День* (12 строфа), символы-архетипы — *заря, весна, апрель* (это символы духовного света и воскресения и соответствующего им времени), *розы* (символы священного божественного начала в христианской традиции), *«лютня неземная»* (3, 7, 8—12 строфы). Третью поэтическую парадигму образуют в тексте символы души поэта — *«заря апрельских роз»*, которая в *«глиняном сосуде»*, то есть в земном теле (3 строфа), *«мальчик в синем льне»* (8 строфа), *«дитя»* (10 строфа), *«птичка»* (10 строфа). Интересно отметить, что образ мальчика является устойчивым символом вечно юной души (или сердца) у Н. Клюева.

И наконец, четвертый поэтический мотив — *Родина, «Рассея»*. Поэтическая парадигма, связанная с этим мотивом, занимает особое место в структуре стихотворения и по своему лексическому составу, и по символической и композиционной функции. Слова-символы этой парадигмы — *«страна грачиных озимей», «родной овсень»* (11—12 строфы) — включают в свое содержание два архетипа: 1) связаны с семенами, зернами, сеянием как древнейшими символами умирающей и воскресающей души, Вечной Жизни; 2) грачи — вестники Весны.

Наблюдения над поэтическими парадигмами данного текста как композиционными единицами позволяют сделать вывод, что лирический сюжет стихотворения имеет композиционное построение по принципу *мандалы*:

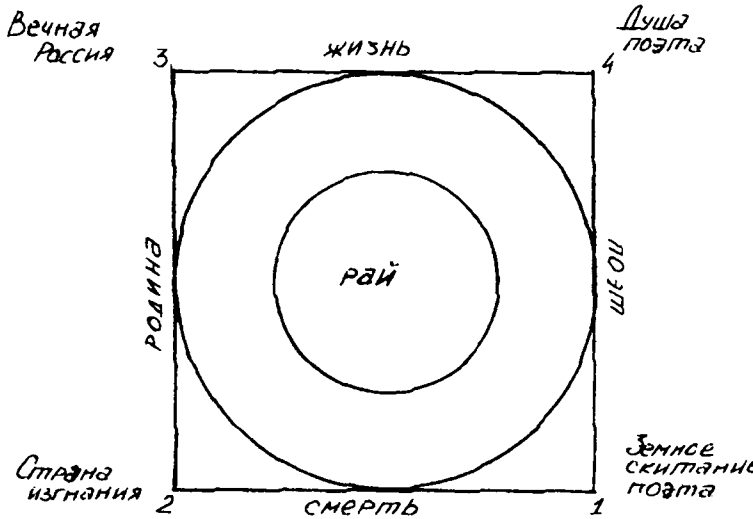


Рис. 1.

Поскольку это понятие редко используется в современной русской поэтике, следует дать небольшую справку. *Мандала* — по происхождению индуистский термин для обозначения круга и соответственно «круглого» мышления, о котором уже шла речь выше (см. с. 5). Как форма созерцательного мышления, мандала обладает структурой особого типа (в индийской и тибетской традиции это культовые знаки — различные геометрические фигуры, оформляющие круг [22, с. 305]). Она является «средством достижения созерцания и концентрации — как помощь в вызывании определенных ментальных состояний и в поддержании духа при движении вперед по пути эволюции ... от сферы материальной к духовному»[22, с. 35]. «Мандала всегда облекает круг в форму. По сути совпадают с мандалой такие фигуры, как колесо мира, ... цветок лотоса, роза и т. п. Если коротко, то мандала является прежде всего образом и синтезом двойственных моментов дифференциации и объединения, разнообразия и однообразия, внешнего и внутреннего, диффузии и концентрации [22, с. 306]. «Мирче Элиаде, рассуждающий как историк религии, а не как психолог, рассматривает мандалу не столько как проекцию ума, сколько как объективный символ imago mundi (образ мира) [22, с. 307].

Лексико-семантическая структура стихотворения, организованная в поэтические парадигмы, подчинена композиции мандалы. Это проявля-

ется в принципах соотношения и между парадигмами текста, и между проективными особенностями авторского хронотопа. Хронотоп Смерти и хронотоп Жизни пересекаются с хронотопом Поэта и хронотопом Родины — в символическом обозначении композиции ЛС это прямоугольник, противопоставленные стороны которого соответственно Жизнь — Смерть, Родина — Поэт (см. изображение мандалы, приведенное выше). Авторский хронотоп как центр этого поэтического созерцания включается во все другие хронотопы, проходит через них, прикасается к ним — поэтому в мандале оно символизируется кругом, вписанным в квадрат. Божественной первоосновой, точкой опоры поэтического созерцания и авторского хронотопа является дом Христа, Рай:

«Приди, дитя мое, приди!» —
Так пела лютня неземная,
И сердце птичкой из груди
Перепорхнуло в кущи рая.

И ангел вторил: «Буди, буди!
Благослови родной овсень!
Его, как розаны в сосуде,
Блюдет Христос на Оный День!»

В мандале Рай как внутренняя опора всей композиции символизируется внутренним кругом. Таким образом, построенная нами мандала является наглядным символом композиции лирического сюжета рассматриваемого стихотворения.

2.4. ОБРАЗ КУЛЬТУРНОГО И САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Внутритекстовые и межтекстовые поэтические парадигмы имен собственных, объединенных на основе культурного и сакрального символических векторов в композиционные единицы лирического сюжета, служат средством обозначения поэтического культурного и сакрального пространства.

КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Поэтическое культурное пространство Н. Клюева распадается на несколько сфер, которые, как рассмотренные выше географические и истори-ческие пространства, находятся в отношениях или включения, как «свое» в «своем», или в отношениях противопоставления, как «свое» — «чужое».

Отношения включения. В отношениях включения, как «свое» в «своем», находятся: традиционная крестьянская культура Северной Руси — традиционная русская культура — традиционная мировая культура. Композиционным фокусом, исходной позицией художественной проекции «своего» культурного пространства является авторский культурный хронотоп, который имеет свою систему поэтических номинаций в творчестве Н. Клюева: *«Н. Клюев — поэт олонецкой избы»*, *«стих — черпак на родной соловецкой барже, Где премудрость глубин, торжество парусов...»*; *«избяные крюки допеть»*, *«мужицкая лира»*, *«пестрядинный клюевский стих»*, *«олонецкий ведун»*, *« Я кукушка времен и сроков, И коврига — мое гнездо»*, *«вятский стих»*, *«тундровый стих»*, *«Пегас русский»*, *«гумно, где Пушкин и Кольцов, С Есениным в венке из васильков»*, *«мужицкое слово»*, *«Я из ста миллионов первый Гуртовщик златорогих слов...»*, *«Но ядрен мой рай и чудесен — В чаще солнца рассветный гусь, И бадьею омуты песен Расплескала поморка-Русь!»*, *«Стих — дымок над берестяным чумом»* и др. Однако за авторским культурным хронотопом всегда стоит сакральная первооснова бытия — мир православных святынь.

Таким образом, композиционная формула «своего» культурного пространства, если оно не противопоставляется «чужому», имеет форму мандалы:

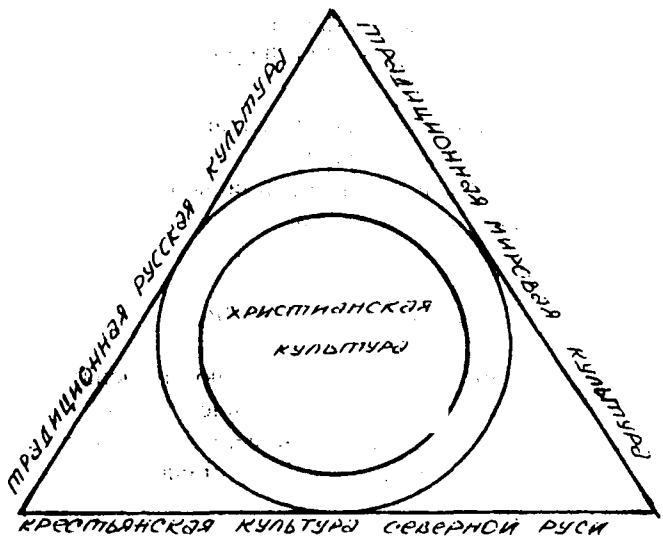


Рис. 2

Именно такое композиционное построение имеет лирический сюжет в следующем стихотворении Н. Клюева.

Солнце избу взнуздало —	СОЛНЦЕ, ИЗБА
Бревенчатого жеребца:	ЖЕРЕБЕЦ
Умчимся в *экскуриалы*,	ЭКСКУРИАЛЫ
В глагол *мирового Отца*.	ГЛАГОЛ, ОТЕЦ
С Богами станем богами,	БОГИ
Виссонами шелестя!...	ВИССОНЫ
Над *олонецкими* полями	ОЛОНЕЦКИЕ ПОЛЯ
Взыграло утро-дитя —	УТРО-ДИТЯ
Сиамских шелков сорочка,	СИАМ, ШЕЛК, СОРОЧКА
Карельские сапожки...	КАРЕЛЬСКИЕ САПОЖКИ
Истекла глухая отсрочка	ОТСРОЧКА
Забубенной русской тоски:	РУССКАЯ ТОСКА
На покосе *индус* в тюрбане,	ПОКОС, ИНДУС, ТЮРБАН
Эфиоп — Вавилин приймак!...	ЭФИОП, ВАВИЛА
Провидит сердце заране	СЕРДЦЕ
Живой смоковничий мрак.	СМОКОВНИЧИЙ МРАК
И когда огневой возница	ОГНЕВОЙ ВОЗНИЦА
Взнуздает избу,	ИЗБА
Каргопольским говором *Ницца*	КАРГОПОЛЬ, НИЦЦА
Провещает *Руси* судьбу:	РУСЬ, СУДЬБА
Пустозерье кличет *Хараном*,	ПУСТОЗЕРЬЕ, ХАРАН
Казуарами — журавлей...	КАЗУАРЫ, ЖУРАВЛИ
Плывут по народным ранам	НАРОД, РАНЫ
Караваны солнц-кораблей.	СОЛНЦА-КОРАБЛИ
И внимая плескам великим,	ПЛЕСКИ
Улыбается мать-изба.	МАТЬ-ИЗБА
А за печью лебяжьим криком	ПЕЧЬ, ЛЕБЕДЬ, КРИК
Замирает миров борьба.	МИРЫ, БОРЬБА

В философско-созерцательном образе, образующем лирический сюжет этого стихотворения, соединены ***три культурных пространства***: 1) крестьянская культура Северной Руси (ПП — *олонецкие поля, Карельские сапожки, Каргополь, Пустозерье*); 2) русская культура: *русская тоска, судьба России, Вавила, изба*; 3) мировая культура (*Сиам, индус, тюрбан, эфиоп, Ницца, Харан*). Духовная вертикаль, сакральное пространство, соединяющее три культурных пространства в целостный образ, намечена поэтической парадигмой, включающей в свой состав имена древнейших символов духовного мира, небесной сферы или пу-

тей туда: *солнце, огненные кони, изба-жеребец, солнце-корабль, журавли.* Возникает символическая картина восхода солнца над избой как процесс духовного преображения и восхождения крестьянской северной Руси в единстве со всем миром.

Философское звучание этого стихотворения, как и других стихотворений Н. Клюева с близким лирическим сюжетом, усиливается, если включить его в контекст философских размышлений современников поэта о своеобразии русского культурного сознания. Так, Н. Бердяев, рассматривая значительные различия в содержании идеи мессианства в культуре различных народов (например, еврейского, германского, польского и русского), отмечает следующие особенности русского культурного сознания: «В христианском человечестве мессианское сознание может быть обращено лишь вперед, лишь к Христу Грядущему, ибо по существу это сознание пророческое. И чисто религиозный, чисто христианский мессианизм всегда приобретает апокалиптическую окраску. Христианский народ может сознать себя народом богоносным, христианским, народом-Мессией среди народов, может ощутить свое особое призвание религиозное для разрешения судеб мировой истории, нимало не отрицая этим другие христианские народы. Мессианизм русский, если выделить в нем стихию чисто мессианскую, — по преимуществу апокалиптический, обращенный к явлению Христа Грядущего и его антипода — антихриста. Это было в нашем расколе, в мистическом сектантстве и у такого русского национального гения, как Достоевский, и этим окрашены наши религиозно-философские искания» [5, с. 103—104]. Далее, рассматривая различие национализма и мессианского христианского сознания, Н. Бердяев подчеркивает: «Национальность входит в *иерархию ступеней бытия* и должна занимать свое определенное место, она иерархи-чески соподчинена человечеству и космосу. И необходимо строго различать национализм и мессианство. Мессианство принадлежит к совершенно другому духовному порядку... Национальное бытие есть природное бытие... Но мессианское призвание лежит уже вне линии природного процесса развития, это блеск молнии с неба, божественный огонь, в котором сгорает всякое земное устроение... Сама мессианская идея идет из иного мира, и стихия ее — стихия огня, а не земли» [5, 105—106]. Образное воплощение русского мессианского сознания вплетается в лирический сюжет многих стихотворений Н. Клюева. (см., например, приведенные выше стихотворения на с. 49, 55), поэмы «Погорельщина», «Песнь о Великой Матери». Вера в Святую Русь, ее судьбоносную роль в мировой истории и культуре была той

силой, которая поддерживала и питала жизнь поэта в катастрофические послереволюционные времена, была его Великой Матерью:

Нерукотворную Россию
Я, песнопевец Николай,
Свидетельствую, братья, вам!
<...>
Я бормотал: «Святая Русь,
Тебе и каторжной молюсь!
Ау, мой ангел пестрядинный,
Явися хоть на миг единый!»
(«Песнь о Великой Матери»)

Следует отметить, что «свое» культурное пространство, не противопоставленное «чужому», может быть организовано и по несколько иной композиционой схеме, которая может быть символизирована мандалой:

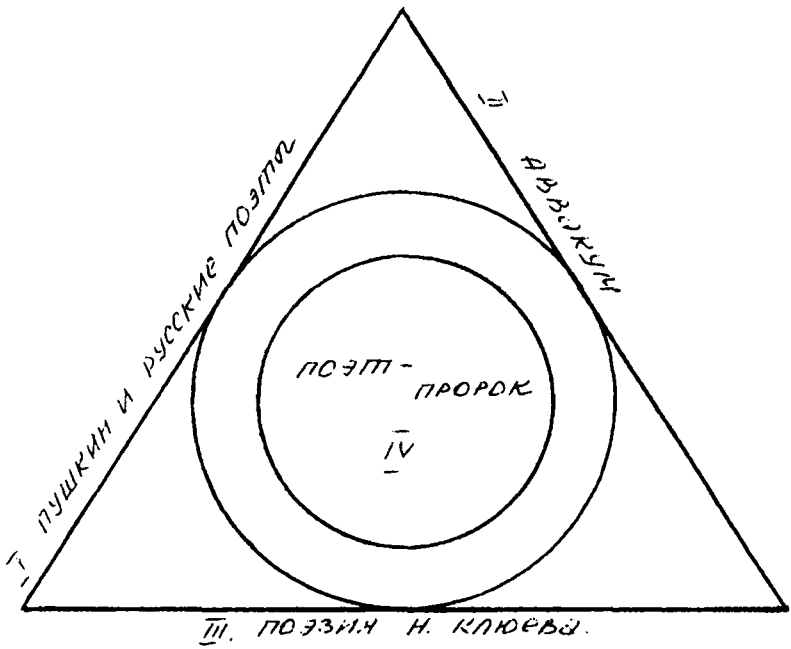


Рис. 3.

Подобная композиционная форма характерна для лирического сюжета следующего стихотворения Н. Клюева:

Где *рай* финифтяный и *Сирин*	РАЙ, СИРИН
Поет на ветке расписной,	ВЕТКА РАСПИСНАЯ
Где *Пушкин* говором просвирен	ПРОСВИРНЯ, ПУШКИН
Питает дух высокий свой,	ДУХ ВЫСОКИЙ
Где *Мей* яровчатый, *Никитин*,	МЕЙ, НИКИТИН
Велесов первенец Кольцов,	ВЕЛЕСОВ ПЕРВЕНЕЦ, КОЛЬЦОВ
Туда бреду я, ликом скрытен,	СКРЫТЫЙ ЛИК
Под ношей варварских стихов.	ВАРВАРСКИЕ СТИХИ, НОША
Когда сложу свою вязанку	ВЯЗАНКА
Сосновых слов, медвежьих дум?	СОСНОВЫЕ СЛОВА, МЕДВЕЖЬИ ДУМЫ
«К костру готовьтесь спозаранку», —	КОСТЕР
Гремел мой прадед Аввакум.	АВВАКУМ
Сгореть в метельном *Пустозерске*	ПУСТОЗЕРСК
Или в чернилах утонуть?	ЧЕРНИЛА
Словопоклонник богомерзкий,	СЛОВОПОКЛОННИК БОГОМЕРЗКИЙ
Не знаю я, где орлий путь.	ОРЛИЙ ПУТЬ
Поет мне *Сирин* издалеча:	СИРИН
«Люби, и звезды над тобой	ЗВЕЗДЫ
Заполыхают красным вечем,	КРАСНОЕ ВЕЧЕ
Где сердце — колокол живой».	СЕРДЦЕ, КОЛОКОЛ
Набат сердечный чует Пушкин —	НАБАТ СЕРДЕЧНЫЙ, ПУШКИН
Предвечных сладостей поэт...	ПРЕДВЕЧНЫЕ СЛАДОСТИ, ПОЭТ
Как яблоновые макушки,	ЯБЛОНОВЫЕ МАКУШКИ
Благоухает звукоцвет.	ЗВУКОЦВЕТ
Он в белой букве, в алой строчке,	БЕЛАЯ БУКВА, АЛАЯ СТРОЧКА
В фазаньи-пестрой запятой.	ФАЗАНЬИ-ПЕСТРАЯ ЗАПЯТАЯ
Моя душа, как мох на кочке,	ДУША, МОХ, КОЧКА
Пригрета *Пушкинской* весной.	ПУШКИН, ВЕСНА
И под лучом кудряво-смуглым	ЛУЧ, КУДРЯВО-СМУГЛЫЙ
Дремуча глубь торфяников.	ГЛУБЬ ТОРФЯНИКОВ
В мозгу же, росчерком округлым,	МОЗГ, РОСЧЕРК ОКРУГЛЫЙ
Страницы тянутся стихов.	СТРАНИЦЫ СТИХОВ
(1916 или 1917) (с. 93)	

В соответствии с композиционной формой лирического сюжета данного стихотворения (см. КФ на с. 69) его лексико-семантическая структура состоит из четырех поэтических парадигм: 1) ПП, обозначающая хронотоп русской поэзии (*Пушкин, Мей, Никитин, Велесов первенец, Кольцов*); 2) ПП, обозначающая хронотоп старообрядческой культуры (*Аввакум, Пустозерье*); 3) ПП, обозначающая хронотоп поэзии Н. Клюева (*бреду, вязанка сосновых слов, медвежьих дум, мох на*

кочке, глубь торфяников); 4) ПП, обозначающая хронотоп духовной сферы пророка (*рай финифтяный, Сирин, ветка расписная, дух высокий, скрытый лик, костер, орлий путь, люби, звезды, красное вече, сердце, колокол живой, набат сердечный, предвечные сладости, яблоновые макушки, звукоцвет, белая буква, алая строчка, душа, весна, луч, станицы стихов*). Указанные поэтические парадигмы обладают различной семиотической и композиционной значимостью (см. мандалу, то есть композиционную форму ЛС на с. 69). Первые две парадигмы, состоящие из имен собственных, являются парадигмами прототипов, выявляющих поэтические пресуппозиции текста (на символической фигуре они обозначены боковыми сторонами треугольника, с. 69). Третья парадигма включает в свой состав слова с общей фоновой семой — «*лес*». Как и во многих других стихотворениях и поэмах, которые мы рассматривали ранее, хронотоп поэзии Н. Клюева обозначен символически образом первозданного леса, по которому странствует поэт и который является для него «своим» сокровенным пространством. Этот образ имеет не только биографическую мотивацию, которую прежде всего и замечают при чтении как наиболее очевидную. Образ *леса* — это сложный символ-архетип, имеющий древнейшие культурно-исторические традиции, мифопоэтические и литературно-художественные традиции употребления [22, с. 289]. «Сложная символика леса связана на всех уровнях с символикой женского начала или Великой Матери ... он также противопоставляется власти солнца и считается символом земли. В мифологии друидов лес и солнце вступают в брачные отношения... Лес также рассматривается как символ бессознательного» [22, с. 289]. И наконец, четвертая поэтическая парадигма включает в свой состав слова — символы-мифологемы и символы-архетипы, имеющие однонаправленный вектор символизации — указание на духовный, сакральный мир, пронизывающий «свое» культурное пространство, обозначенное первыми тремя парадигмами слов-символов. Поэтому как символический и композиционный центр лирического сюжета он обозначен в мандале (с. 69) внутренним кругом, определяющим исходную точку поэтического созерцания автора стихотворения. Последнее состояние обозначено кругом, вписанным в треугольник.

У Н. Клюева есть и другие разновидности композиционных форм организации «своего» культурного пространства в лирическом сюжете текста (см., например, стихотворение «Я потомок лапландского князя», однако и они также связаны с единой системой символизации культурной сферы и ее составляющих. Именно поэтому следует остерегаться интерпретации этнонимов, топонимов и антропонимов в прямом их

значении, то есть отождествлять их значение с прототипами, что иногда делают исследователи творчества Н. Клюева. Так, ключевой в лирическом сюжете упомянутого выше стихотворения является финно-угорская ономастика, однако это не значит, что истоком своей поэзии Н. Клюев считал культуру вепсов и лопарей. Их поэтический смысл соотносится не с этнографической сферой, а с духовно-символической. К такому выводу мы пришли в результате наблюдений над поэтическими парадигмами этого текста:

Я потомок *лапландского* князя,	ЛАПЛАНДСКИЙ КНЯЗЬ
Калевалов волхвующий внук,	КАЛЕВАЛА, ВОЛХВУЮЩИЙ ВНУК
Утолю без настоек и мази	НАСТОЙКИ, МАЗИ
Зуд томлений и пролежни скук.	ЗУД, ТОМЛЕНИЯ, ПРОЛЕЖНИ, СКУКА
Клуб земной — с солодягой корчагу	КЛУБ ЗЕМНОЙ, СОЛОДЯГА, КОРЧАГА
Сторожит Саваофов ухват,	САВАОФ, УХВАТ
Но, покорствуя хвойному магу,	ХВОЙНЫЙ МАГ
Недвижим златорогий закат.	ЗЛАТОРОГИЙ ЗАКАТ
И скуластое солнце *лопарье*,	СОЛНЦЕ, ЛОПАРЬ
Как олений послушный телок,	ОЛЕНЬ, ТЕЛОК
Тянет желтой морошковой гарью	МОРОШКОВАЯ ГАРЬ
От колдующих тундровых строк.	ТУНДРОВЫЕ СТРОКИ
Стих — дымок над берестовым чумом,	СТИХ, ДЫМОК, БЕРЕСТОВЫЙ ЧУМ
Где уплыла окунья уха	ОКУНЬЯ УХА
Кто прочтет, станет гагачьим кумом	ГАГАЧИЙ КУМ
И провидцем полночного мха.	ПРОВИДЕЦ, НОЧНОЙ МОХ
Льдяный *Врубель*, горючий *Григорьев*	ВРУБЕЛЬ, ГРИГОРЬЕВ
Разгадали сонник ягелей;	СОННИК, ЯГЕЛЬ
Их тоска — кашалоты в *поморье* —	КАШАЛОТЫ, ПОМОРЬЕ, ТОСКА
Стала грузом моих кораблей.	ГРУЗ, КАШАЛОТ, КОРАБЛЬ
Не с того ль тянет ворванью книга,	ВОРВАНЬ, КНИГА
И смолой — запятых табуны?	СМОЛА, ЗАПЯТЫЕ, ТАБУНЫ
Вашингтон, черепичная *Рига*	ВАШИНГТОН, РИГА
Не вместят кашалотной волны.	КАШАЛОТ, ВОЛНА
Уплывем же, собратья, к *Поволжью*,	ПОВОЛЖЬЕ, СОБРАТЬЯ
В папирусно-тигриный *Памир*!	ПАМИР
Калевала сродни желтокожью,	КАЛЕВАЛА СРОДНИ ЖЕЛТОКОЖЬЮ
В чьем венце ледовитый *Сапфир*.	ВЕНЕЦ, ЛЕД, САПФИР
В *русском* коробе, в эллинской *вазе*,	РУССКИЙ КОРОБ, ЭЛЛИНСКАЯ ВАЗА
Брезжат сполохи, полюсный щит,	СПОЛОХИ, ПОЛЮСНЫЙ ЩИТ
И сапфир *самоедского* князя	САПФИР, САМОЕДСКИЙ КНЯЗЬ
На *халдейском* тюрбане горит.	ХАЛЖЕЙСКИЙ ТЮРБАН

Лексико-семантическая структура этого текста состоит из шести поэтических парадигм: 1) ПП, обозначающая хронотоп финно-угорской

культуры народов Северной Руси, Поморья (*лапландский князь, Калевала, лопари, олень, морошковая гарь, тундра, берестовый чум, окунья уха, гагачий кум, мох, ягель, кашалоты, поморье, корабль, ворвань, смола, волна, табуны, Поволжье, самоедский князь*); 2) ПП, обозначающая хронотоп русской культуры (*Врубель, Григорьев, русский короб*); 3) ПП, обозначающая хронотоп традиционной мировой культуры (*клуб земной, Саваоф, Памир, желтокожье, эллинская ваза, халдейский тюрбан*); 4) ПП, обозначающая хронотоп западной цивилизации (*настойки, мази, Вашингтон, черепичная Рига*); 5) ПП, обозначающая хронотоп поэзии Н. Клюева (*Калевалов волхвующий внук, хвойный маг, тундровые строки, стих-дымок над березовым чумом, книга, табуны запятых, кашалоты поморья, груз кораблей, кашалотная волна*); 6) ПП, обозначающая хронотоп духовной сферы поэтов и художников (*златорогий закат, солнце, как олений послушный телок, гага, полночный мох, сонник, тоска, кашалоты, корабли, папирус, Сапфир, короб, ваза, сполохи, полюсный щит*). Соотношение поэтических мотивов организует композиционную форму лирического стихотворения в виде следующей фигуры:

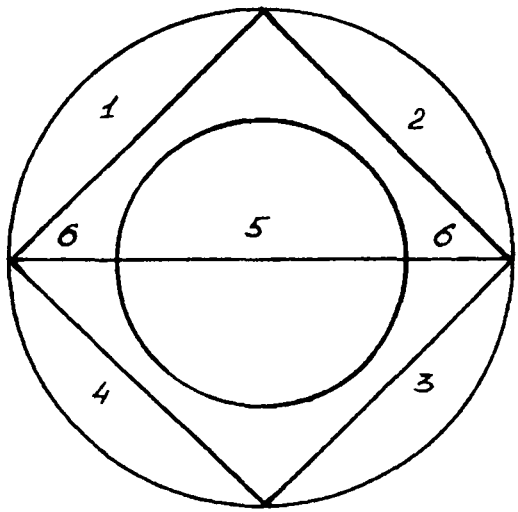


Рис. 4.

ОТНОШЕНИЯ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ХРОНОТОПОВ

Выше были рассмотрены отношения включения культурных хронотопов, то есть отношения «свое» в «своем», отражающих в поэзии Н. Клюева особенности русского национального сознания. Однако в поэтических текстах Н. Клюева постоянно встречается и другой вид отношений «свое» — «чужое» — отношения противопоставления, противоположности контраста и даже взаимоисключения. Это следующие оппозиции, нашедшие свое выражение в лексико-семантической структуре поэтических текстов: 1) мировая культура — варварство; 2) традиционная русская культура — западная цивилизация; 3) традиционная русская культура — советская «культура»; 4) крестьянская культура — промышленная цивилизация; 5) народная крестьянская культура — официальная культура. Как легко заметить, указанные оппозиции частично пересекаются.

Рассмотрим тексты, лексико-семантическая структура которых организована на основе этих оппозиций.

МИРОВАЯ КУЛЬТУРА — ВАРВАРСТВО

Эта оппозиция лежит в основе лирического сюжета всех последних поэм Н. Клюева, другие оппозиции ей подчиняются. Так, в заключительной части поэмы «Погорельщина» (1928 г.) она выражается в системе ПП имен собственных и слов, связанных с ними в тексте:

Лидда с храмом белым,	ЛИДДА, БЕЛЫЙ ХРАМ
Страстотерпным телом	СТРАСТОТЕРПНОЕ ТЕЛО
Не войти в тебя!	
С кровью на ланитах,	КРОВЬ, ЛАНИТЫ
Сгибнувших, убитых	СГИБНУВШИЕУБИТЫЕ
Не исчесть, любя.	
Только нежный розан,	РОЗАН
Из слезинок создан,	СЛЕЗИНКИ
На твоей груди.	ГРУДЬ
Бровью синеватой	БРОВЬ
Да улыбкой сжатой	УЛЫБКА
Гибель упреди!	ГИБЕЛЬ

Радонеж, Самара,	РАДОНЕЖ, САМАРА
Пьяная гитара	ПЬЯНАЯ ГИТАРА
Свилися в одно...	
Мы на четвереньках,	НА ЧЕТВЕРЕНЬКАХ
Нам мычать да тренькать	МЫЧАТЬ, ТРЕНЬКАТЬ
В мутное окно!	МУТНОЕ ОКНО
За окном рябина,	ОКНО, РЯБИНА
Словно мать без сына,	МАТЬ, СЫН
Тянет рук сучье.	РУКИ, СУЧЬЕ
И скулит трезором	ТРЕЗОР
Мглица под забором —	МГЛИЦА, ЗАБОР
Темное зверье.	ТЕМНОЕ ЗВЕРЬЕ
Где ты, город-розан —	ГОРОД-РОЗАН
Волжская береза,	ВОЛЖСКАЯ БЕРЕЗА
Лебединый крик.	ЛЕБЕДИНЫЙ КРИК
И ордой иссечен,	ОРДА
Оссиянно вечен,	
Материнский лик?!	МАТЕРИНСКИЙ ЛИК
Цветик мой дитячий,	ЦВЕТИК МОЙ ДИТЯЧИЙ
Над тобой поплачет	
Темень да трезор!	ТЕМЕНЬ, ТРЕЗОР
Может, им под тыном	ТЫН
И пахнёт жасмином	ЖАСМИН
От саронских гор!	САРОНСКИЕ ГОРЫ

Лирический сюжет этой части поэмы строится на основе трех поэтических парадигм: 1) Мировая культура, освященная христианскими святынями (*Лидда, Белый храм, розан, Радонеж, город-розан, роза, лебедь, Материнский лик, цветик дитячий, жасмин, Саронские горы*); 2) гибельное варварство (*гибель, Самара, пьяная гитара, на четвереньках, мычать, тренькать, мутное окно, скулить, трезор, мглица, забор, темное зверье, орда, иссечь, тын*); 3) Родина, погибающая от нашествия варваров (*кровь на ланитах, сгибнувшие, убитые, слезинки, грудь, бровь, улыбка, рябина, мать без сына, сучья рук, волжская береза*). Все эти поэтические парадигмы, несмотря на кажущуюся тематическую неоднородность, обладают внутренним функциональным единством — имеют общий вектор символизации значений входящих в парадигму

слов. Так, первая ПП включает в свой состав символы-прототипы *Лидда, Радонеж, Саронские горы*, реальные хронотопы которых не пересекаются в физическом пространстве и времени, однако, употребляясь в одном тексте, они совместно обозначают единый хронотоп мировой христианской культуры. В эту же парадигму входят символы-архетипы, являющиеся устойчивыми образными знаками чистоты, святости (*роза, жасмин, лебедь*) [22, 19], а также символы-архетипы материнского творческого созидательного начала как сакрального основания любой культуры (*мать, город*) [22, с. 149-150]. Вторая ПП включает в свой состав один символ-прототип (*Самара*), символическая функция которого мотивируется оппозицией — *Радонеж*, и символы-архетипы внекультурного хронотопа-варварства (а) тематическая группа «животные»: *на четвереньках, мычать, скулить, трезор, темное зверье*; б) тематическая группа «отсутствие света»: *мутное окно, мглица*; в) символы бездомности: *забор, тын*; г) символы разрушительной злой силы: *орда, гибель, иссечь*; д) символ пьянства: *пьяная гитара*). В третью ПП включаются слова, прямые и фоновые значения которых создают образ жертвенного страдания.

В еще более трагической контрастной форме мотив «мировая культура — смертоносное варварство» звучит в «Песне о Великой Матери». Далее приводится фрагмент, лексико-семантическая структура которого подчинена этой оппозиции:

«О горе, горе! Вижу я	ГОРЕ
В огне родимые поля, —	ОГОНЬ, РОДИМЫЕ ПОЛЯ
Душа гумна, душа избы,	ДУША, ГУМНО, ИЗБА
Посева, жатвы, бороньбы,	ПОСЕВЫ, ЖАТВЫ, БОРОНЬБЫ
Отлетным стонет журавлем!...	ЖУРАВЛЬ
Убита мать, разграблен дом.	МАТЬ, ДОМ
И сын злодей на пепелище	СЫН-ЗЛОДЕЙ, ПЕПЕЛИЩЕ
Приюта милого не сыщет,	ПРИЮТ
Как зачумленный волк без стаи!...	ВОЛК, ЧУМА, СТАЯ
Но нерушимы *Гималаи* —	ГИМАЛАИ
Блаженных сеней покрывало.	БЛАЖЕННЫЕ СЕНИ, ПОКРЫВАЛО
Под океан, тропинкой малой,	ОКЕАН, ТРОПИНКА
Отбудем мы в алмазный город,	АЛМАЗНЫЙ ГОРОД
Где роковой не слышен молот,	МОЛОТ
Не полыхает саван злой,	САВАН
Туда жемчужною тропой	ЖЕМЧУЖНАЯ ТРОПА
К святым собратиям в соседи	СВЯТЫЕ СОБРАТЬЯ
Нас поведут отцы-медведи!»	ОТЦЫ-МЕДВЕДИ

Собор ответствовал: аминь! —	СОБОР
Макарию, с *Алтая* лосю,	МАКАРИЙ, АЛТАЙ, ЛОСЬ
Абаз поднялся, смугл, как осень	АБАЗ, ОСЕНЬ
В тигриных зарослях *Памира*,	ПАМИРА ЗАРОСЛИ, ТИГР
В его руках сияла лира,	РУКИ, ЛИРА
И цвет одежд был снежно синь.	ЦВЕТ, ОДЕЖДЫ, СНЕГ
Как полевой тысячецвет	ПОЛЕ, ТЫСЯЧЕЦВЕТ
Звенит, подругу опыляя,	ПОДРУГА
Так лира чарая, чужая,	ЛИРА
Запела горлицей из рая	ГОРЛИЦА, РАЙ
Медвежьей мудрости в ответ:	МЕДВЕЖЬЯ МУДРОСТЬ
«От розы и змеи рожден,	РОЗА, ЗМЕЯ
Я помню сладостный *Сарон*	САРОН
И голубой *Генисарет*,	ГЕНИСАРЕТ
Где несмываем легкий след	ЛЕГКИЙ СЛЕД
Стопы прекраснейшего мужа —	СТОПА ПРЕКРАСНЕЙШЕГО МУЖА
По нем струна рыдать досужа!	СТРУНА
Ему в пастушеском *Харране*	ХАРРАН
Передо мной дано заране	
Горящим тернием цвести, —	ГОРЯЩЕЕ ТЕРНИЕ
Не потому ли у *Абаза*	АБАЗ
Сосцы — две розы из *Шираза*	ШИРАЗ
И пламя терпкое в кости?!	ПЛАМЯ, КОСТЬ
Велик *Сиам* и древни *Хмеры*,	СИАМ, ХМЕРЫ
Порфирный *Сива* пьет луну	СИВА, ЛУНА
И видит *Пермскую* весну	ПЕРМСКАЯ ВЕСНА
Из глубины своей пещеры.	ГЛУБИНА, ПЕЩЕРА
Цветет береста, лыко, прель,	БЕРЕСТА, ЛЫКО, ПРЕЛЬ
В смолистых иглах муравейник,	СМОЛА, ИГЛЫ, МУРАВЕЙНИК
И внуку дедушка-затейник	ВНУК, ДЕДУШКА-ЗАТЕЙНИК
Из древесины свил свирель.	ДРЕВЕСИНА,СВИРЕЛЬ
Туру-ру-ру! Пасись, олень,	ОЛЕНЬ
Рядись, земля, в янтарь и ситцы.	ЗЕМЛЯ, ЯНТАРЬ, СИТЦЫ
Но не в березовый златень	БЕРЕЗОВЫЙ ЗЛАТЕНЬ
Родятся матереубийцы!	МАТЕРЕУБИЙЦЫ

Есть месяц жадных волчьих стай,	МЕСЯЦ ВОЛЧЬИХ СТАЙ
Погонь и хохотов совиных,	ПОГОНИ, ХОХОТ СОВИНЫЙ
Когда на пастбищах ослиных	ОСЛИНЫЕ ПАСТБИЩА
С бодягой пляшет молочай.	БОДЯГА, МОЛОЧАЙ
Тогда у матери родящей	МАТЬ РОДЯЩАЯ
Змея вселяется в приплод	ЗМЕЯ, ПРИПЛОД
И в светлый мир приходит кот,	СВЕТЛЫЙ МИР, КОТ
Лобато-рыжий и смердящий.	
На роженичное мяу	
Ад вышлет нянюшку-змею	НЯНЮШКА-ЗМЕЯ
Питать дитя полынным жалом,	ДИТЯ, ПОЛЫННОЕ ЖАЛО
И под неслышным покрывалом	НЕСЛЫШНОЕ ПОКРЫВАЛО
Котенка выходит рогатый...	КОТЕНОК, РОГАТЫЙ
Он народился вороватый.	
С нетопырем заместо сердца,	НЕТОПЫРЬ, СЕРДЦЕ
Железо — ребра, сталь — коленцы,	ЖЕЛЕЗО, РЕБРА, СТАЛЬ, КОЛЕНЦА
Убийца матери великой!...»	ВЕЛИКАЯ МАТЕРЬ

Лексико-семантическая структура этого фрагмента состоит из двенадцати тематических парадигм. Одиннадцать из них включают в себя две контрастные части, с помощью которых противопоставляются два хронотопа — хронотоп мировой культуры как животворящего сакрального мира и хронотоп варварства как смертоносного инфернального пространства. Это следующие тематические парадигмы: 1) лексика, обозначающая место, пространство: крестьянский мир (*родимые поля, душа гумна, душа избы, дом, милый приют*) — разрушенный крестьянский мир (*ослиные пастбища, бодяга, молочай, саван злой, пепелище*); 2) топонимика высокогорных краев и Востока (в основном библейского) (*Гималаи, Алтай, Памир, Сарон, Генисарет, Харран, Шираз, Сиам, Хмеры*) — Ад; 3) названия закрытых, сокровенных, скрытых мест (*блаженные сени, алмазный город, глубина пещеры, пермский лес, береста, лыко, прель, в смолистых иглах муравейник*) — дикие пространства, обозначенные как места, где «жадные волчьи стаи», «погони, хохот совиный», «пастбища ослиные», на которых «с бодягой пляшет молочай» — всего 3 парадигмы; 4) названия птиц (*журавль, горлица из рая — сова*); 5) названия животных (*лось, медведь, олень — волк, осел, змея, кот*); 6) звуковая лексика (*лира, свирель, струна, горлица из рая — хохот совиный, роковой молот*); 7) слова с общим значением «огонь» *(горящее терние, пламя терпкое — огонь*); 8) названия явлений духовной сферы, сакральных и инфернальных (*святые собратия, соседи, собор, Макарий, Абаз, прекрасный муж — рогатый, нетопырь, кот, змея*);

9) названия веществ *(алмаз, жемчуг, янтарь, береста, лыко, древесина, ситец — железо, сталь)*; 10) термины родства (*мать, мать родящая, мать великая, дедушка-затейник, дитя, внук — сын-злодей, матереубийца, нянюшка-змея*); 11) темпоральная лексика (*березовый златень, Пермская весна — месяц жадных волчьих стай*). Не имеет контрастного членения 12-я парадигма, включающая слова с общим значением «путь» (*тропинка малая, жемчужная тропа, легкий след стопы прекраснейшего мужа*).

2.5. ОТРАЖЕНИЕ В СИСТЕМЕ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ И САМОПОЗНАНИЯ Н. КЛЮЕВА

Наблюдения над процессами символизации в указанных выше поэтических парадигмах приводят к выводу, что в структуре лирического сюжета данного текста (как и многих других у Н. Клюева) в своеобразной форме используются архетипы, восходящие к праславянской культуре. Речь идет о концептуальной структуре центрального понятия культуры — *мир*. В поэме «Песнь о Великой Матери» это сквозной образ, причем на глубинное осознание этого образа настраивает уже начало поэмы:

Эти гусли — глубь Онега,
Плеск волны палеостровской... <...>

Эти притчи — в день Купалы
Звон на Кижах многоглавых,
Где в горящих покрывалах,
В заревых и рыбьих славах
Плещут ангелы крылами.
Эти тайны парусами
Убаюкивал шелоник. <...>

Эти вести — рыбья стая,
Что плывет, резвясь, играя,
Лосось с Ваги, язь из Волды
Лещ с Мегры, где ставят мерды,
Бок изодран в лютой драке
За лазурную плотицу,
Но испить до дна не всякий
Может глыбкую страницу.

И далее поэт говорит о том, что погрузиться в эту глубину сможет только тот, кто сохранил в душе родовую память, родные святыни:

Кто пречист и духом золот,
Злым неверьем не расколот,
Как береза острым клином,
И кто жребием единым

Связан с родиной-вдовицей
И, таинственно водимый
По тропинкам междустрочий,
Красоте заглянет в очи —
Светлой девушке с поморья.

И затем поэт указывает на древние священные истоки мира русской культуры:

Нет прекраснее народа,
У которого в глазницах,
Бороздя раздумий воды,
Лебедей плывет станица!
Нет премудрее народа,
У которого межбровье —
Голубых лосей зимовье,
Бор незнаемый кедровый,
Где надменным нет прохода
В наговорный терем слова! —
Человеческого рода,
Струн и крыльев там истоки...

1) Итак, обратимся к этим «истокам струн и крыльев», к истокам русской культуры, которые питают поэзию Н. Клюева и раскрывают смысл его сложной поэтической символики. Эти истоки связаны с праславянским культурным хронотопом, реконструкцией которого занимались выдающиеся слависты Н. И. Толстой, В. Н. Топоров, В. В. Иванов и другие современные ученые. Для целей лингвистического комментария приведенного выше фрагмента из поэмы «Песнь о Великой Матери» используются результаты исследований В. Н. Топорова [51]. Кроме собственно этимологических и культурологических задач, автор ставит и более широкую проблему: «Но пора оценить мир (речь идет о русском крестьянском мире. — *Л. Я.*) во всей его противоречивости и сложности, воздать должное ему по крайней мере в том, в чем он в течение определенного времени успешно решал возникавшие перед ним задачи, и восстановить его честь, защитить его от презрения и ненависти «внешних» миру и чужих ему, которые сопровождали мир до конца его гибельного пути. Как оригинальная форма социальной жизни крестьянский мир стоит в том же почетном ряду, что и древневосточные теократии, греческий полис, Римская республика, а потом и Империя, средневековые города-коммуны, английский парламентаризм или современное «открытое» общество на Западе [51, с. 115]. Именно такая задача стоит и перед исследователями поэтики Н. Клюева, воссоздавшего светлый мир крестьянской культуры. Опираясь на этимологические исследования древнейших имен собственных в славянских языках, включающих в свой состав элемент *-mir-* (Казимир, Тихомир, Владимир и др. — всего более пятисот), а также на изучение культурно-

исторических традиций употребления слова *мир* в фольклорных, литературно-художественных и других текстах, В. Н. Топоров делает реконструкцию концептуальной структуры слова *мир*. В целом *мир* осознается «как нечто усвоенное и потому уже свое и, следовательно, положительное в силу укорененности в пространственно-временном бытии своей родовой общности. Отсюда акцент на своем, моем, нашем мире (**Svojь-mirъ, *Moiь-mirъ, *Wasь-mirъ*) и внимание к его границам-пределам, в нем открываемым ... которые должны быть взяты под контроль и охрану» [51, с. 68]. Для изучения устойчивых поэтических символов «своего» культурного пространства в текстах Н. Клюева важным представляется вывод В. Н. Топорова о том, что еще в праславянскую эпоху образовалось «особое относительно самостоятельное проективное пространство идеи мира» [51, с. 8], «это mir- образует как бы некую рамку, охватывающую пространство с особой mir-геометрией. Все языковые элементы, попавшие в это пространство, так или иначе оказываются определенным образом ориентированы на соответствующие представления, и поскольку элемент mir- знаково отмечен, а стоящая за ним реалия сакрализована, все, что соединяется с ним, окрашивается в соответствующие цвета» [51, с. 70]. Существенно, что все основные смысловые комплексы, связанные с темой и идеей мира в праславянском культурном сознании и реконструированные В. Н. Топоровым, находят отражение в лексико-семантической структуре поэтических текстов Н. Клюева. Это следующие устойчивые мотивы, связанные с темой «мир».

1. Мотив единства-единения и как цель и результат единения — мотивы любви, дружбы, милости [51, с. 78]; см. у Н.Клюева соответственно термины родства и духовной близости (ПП — 8, 10 на с. 78—79), см. также ПП на с. 76.

2. «Изоморфизм большого мира (космоса, земли) и малого мира (социума, общины), осознающих себя как образ, отражение, фрагмент большого мира» [51, 78]. Эту черту поэтики Н. Клюева мы уже отмечали ранее, рассматривая особенности его поэтического географического, исторического и культурного пространства (см. выше). На этом изоморфизме построена лексико-семантическая структура образа избы — сквозного образа в поэзии Н. Клюева:

Изба — криница без дна и выси —
Семью питает сосцами рыси.
Поет ли бахарь, орда ли мчится,
Звериным пойлом полна криница...

Извечно-мерно скрипит черпуга,
Душа кукует, иль ноет вьюга,
Но сладко, сладко к сосцам родимым
Припасть и плакать по долгим зимам!
(«Погорельщина»)

Или:

А жили по звездам, где Белое море,
В *ладонях избы*, на лесном косогоре.
В бору же кукушка, всех сказок залог,
Серебряным клювом клевала горох,
Чтоб в нижнем селе пахло сытой мучной,
А в горней светелке проталой вербой <...>
(«Песнь о Великой Матери»)

3. Идея центра мира [51, с. 103], воплощенная в различных символах-архетипах в поэтических текстах Н. Клюева — *дерева, огня, воды, дома, храма, гор, города*; в указанном фрагменте из поэмы (с. 76—78) это или вознесенные к небу (*Гималаи, Памир, Алтай*), или сокровенные в глубине (под океаном), недоступные чужим места. С этим древнейшим образом связан у Н. Клюева и христианский образ «*узкого пути*» (в Царство Божие), традиционный для народного духовного стиха, — «*тропинка малая, жемчужная тропа*» (см. с. 76).

Образ *мирского дома, мирской избы* в поэзии Н. Клюева восходит к праславянскому символу *центра мира*. Реконструируя этот символ на основе этимологических и культурно-исторических данных, В. Н. Топоров отмечает: «По сути дела, перед нами *мирской дом*, дом мира-общины (ср. **Doma-mirъ*, **Dome-mirъ*) как еще один отмеченный знак центра мира в его простран-ственном и ценностном значении. Этот центр не может не быть *высоким* (в физическом смысле — часто, но и в некоем идеальном плане). С этой высоты виден весь мир (образ мира, самого себя озирающего), и на ней же хранятся высшие его ценности» [51, с. 105]. Далее В. Н. Топоров обращается к индо-иранским фактам, которые «как бы восполняют то, что было известно чаще всего в виде разбросанных деталей и не вполне ясных намеков — о «доме» — жилище мира в русской традиции. Ведийские и авестийские описания жилища Митры напоминают сооружение «дворцового» типа и восходят к общему фрагменту индо-иранского митраического текста» [51, с. 106]. Тем более поразительным представляется целостный поэтический образ дома мира, созданный Н. Клюевым и сохранивший и воскресивший в себе праславянскую концептуальную структуру. Этот образ лежит в основе лирического сюжета в следующем стихотворении:

Где пахнет кумачом — там бабьи посиделки,
Медынью и сурьмой — девичий городок...
Как пряжа мерен день, и солнечные белки,
Покинув *райский бор*, уселись на *шесток*.
Беседная изба — подобие *вселенной*:
В ней *шолом-небеса, полати - Млечный Путь*,
Где *кормчему уму, душе многоплачевной*
Под *веретенный клир* усладно отдохнуть.

Неизреченен Дух и несказанна тайна
Двух чаш, двух свеч, шести очей и крыл!
Беседная изба на свете *не случайна* –
Она *Судьбы лицо, преддверие могил.*

Мужицкая душа, как *кедр* зелено-темный,
Причастие Божьих рос неутолимо пьет:
О, *радость* быть простым, носить кафтан посконный
И тельник на груди, сладимей диких сот!

Индийская земля, Египет, Палестина —
Как олово в сосуд, отлились в наши сны,
Мы братья облаков, и савана холстина —
Наш верный поводырь в обитель тишины.

В последней строфе содержится прямое указание на древний хронотоп родового представления о мирской избе: «Индийская земля, Египет. Палестина — как олово в сосуд, отлились в наши сны...». Поэт предвосхитил и результаты этимологических изысканий, и семиотические обоснования, и парапсихологические исследования (например, теорию Юнга об архетипах-символах, мотивирующих сновидения[60]). Но этим не исчерпывается смысл лирического сюжета данного стихотворения, как и других из цикла «Земля и Железо». Мифопоэтическая концепция Н. Клюева не просто воспроизводит в новой индивидуально-авторской образной системе архаичный mir-текст (термин В. Н. Топорова [51]), она рождает его заново, самостоятельно, в новом качестве. Это новое качество mir-текста, особого концептуального комплекса, определяется тем, что это уже не просто дохристианский языческий мир, а *мир крестьянской культуры, не отказавшийся* на протяжении всей своей трагической истории *от своих святынь* — будь то святыни дохристианские, святыни православной Киевской и Московской Руси, затем охраняемые старообрядцами, или это православные святыни новой, послепетровской России — древние и новые монастыри (Оптина, Саров и их старцы-святые). Таким образом, мирской дом как древний символ центра мира наполнился новым содержанием. Крестьянская изба — дом мира, «свой» культурный мир, жилище вечных святынь, в котором сохраняются и охраняются мировые святыни от тьмы кромешной. Понимание крестьянской культуры как мирового центра лежит в основе поэтической аксиологии Н. Клюева, организует лексико-семантическую структуру его поэтического словаря. В связи с этим следует подчеркнуть, что неправомерно называть поэта то язычником, то старообрядцем, то представителем финно-угорской культуры. Представляется неправомерным также считать Н. Клюева последователем Л. Толстого, Н. Федорова, В. Розанова [33; 48], поскольку он не представитель книжной философской традиции, а создатель собственной мифопоэтической системы, отразившей традиционное крестьянское миропонима-

ние, которое не предает своих святынь, не меняет их, а лишь хоронит в глубине в случае опасности, как Китеж-град. Весть о крестьянском мире как оплоте святынь мира прозвучит в русской литературе как Благая Весть (Н. Рубцов, В. Белов, В. Распутин, В. Крупин) среди шума, визга и стона неоязыческой и антихристианской литературы XX века.

Н. Клюев мог ошибаться в оценке современных событий и своих современников (например, революции, Николая II, Г. Распутина, Ленина) и затем осознавать свои заблуждения, но при этом он всегда оставался верен своему поэтическому миропониманию, о чем свидетельствуют даже те стихотворения, которые были написаны сразу после революции, например: «Меня Распутиным назвали...» (1917), «Солнце Осьмнадцатого года...» (1918), цикл «Ленин». Поэт всегда оставался верен правде крестьянского мира:

Меня Распутиным назвали,
В стихах расстригой, без вины,
За то, что я из хвойной дали
Моей бревенчатой страны <...>.

Но мастера небесных матриц
Воздвигли вещему Царьград. <...>

В тысячестолпную Софию
Стекутся зверь и человек.
Я Алконостную Россию
Запрятал в дедовский сусек.

Потомок бога Китовраса,
Сермяжных Пудов и Вавил,
Угнал с Олимпа я Пегаса
И в конокрады угодил.

Итак, и здесь мировой центр проходит через крестьянскую избу, и здесь просвечивает крестьянский архетип миростроения — тот мировой дом, оплот святыни, та высокая гора, с которой оценивается все остальное пространство.

Обращение к другим устойчивым символам в поэтической системе Клюева, связанным с концептуальным комплексом идеи мира, восходящим к праславянскому и индо-иранскому хронотопу, свидетельствует, что эта связь осознавалась поэтом и была не стихийно-традиционной, а являлась поэтическим принципом, имеющим философско-теоретическую базу. Приведем подтверждение этому из различных текстов. Это прежде всего устойчивый в поэзии Н. Клюева символ-архетип *Солнце*:

Солнце Осьмнадцатого года,
Не забудь наши песни, дерзновенные кудри!

Славяно-персидская природа
Взрастила злаки и розы в тундре.

Устойчивый символ *огня*:

(1) Меж тучных, глухих и скудельных земель
Есть Матерь-земля, бытия колыбель <...>
Лишь дочь ее, Нива, в часы бороньбы
Как свиток, являет глаголы Судьбы, —

Читает их пахарь, с ним некто Другой,
Кто правит огнем и мужицкой душой.
Мы *внуки земли и огню родичи,*
Нам радостны *зори* и *пламя* свечи...

(2) В *русском* коробе, в *эллинской* вазе
Брезжат сполохи, полюсный щит,
И сапфир *самоедского* князя
На *халдейском* тюрбане горит.

(3) Как *перс священному огню*,
Я отдал *дедовским иконам*
Поклон до печени земной,
Микула с мудрою сохой...

Устойчивый символ *воды*:

Моленна в селе — семискатный навес:
До горнего неба семь нижних небес,
Ступенчаты крыльца, что час, то ступень.
Всех двадцать четыре — заутренний день.

Озерная схима и куколь лесов
Хоронят село от людских голосов.
По пятничным зорям на *хартии вод*
Всевышние притчи читает народ:

Рундук запорожный –пречудный Фавор,
Где плоть убелится, как пена *озер*,
Бревенчатый короб — утроба *кита*,
Где спасся Иона двуперстием креста.

«Сладчайшего Гостя готовьтесь принять!
Грядет он в нощи, яко скимен и тать;
Будь парнем женатый, а парень как дед...»
Полощется в *озере* маковый *свет*,

В пеганые *глуби* уходит столбом
До *сердца земного*, где *праотцев дом*...

Антропоморфный образ *избы* как символа мироздания:

Родина, я умираю, —
Кедр без влаги в корнях,
Возношусь к *ковригжному раю*,
Где калач — засов на дверях,
Где *изба* — пеклеванный шолом,

Толоконная городьба!...
Сарафанным алым подолом
Обернулась небес губа,
Сапожки — сафьянные тучи,
И *зенит — бахромчатый плат*...

4. «Тема мира и правды, их соотношение, безусловно, ключевое для некоторых периодов развития русской духовной традиции» [51, с. 109]. У Н. Клюева эта тема постоянно звучит как ключевая:

...Чтоб под крышкой гробовою
Улыбнулись дед и мама,
Что возлюбленное чадо,
Лебеденок их роженый,
Из железного полона

Черных истин, злого срама
Светит тихою лампадой,--
Светит их *крестам, криницам,*
Домовищам и колодам...
(«Песнь о Великой Матери»)

Мотив правды мира и крестьянской правды как неразрывного единства звучит во многих произведениях Н. Клюева:

Мы — ржаные, толоконные,
Пестрядинные, запечные,
Вы — чугунные, бетонные,
Электрические, млечные.

Мы — *огонь, вода и пажити,*
Озимь, солнца пеклеванные,
Вы же *таин не расскажете*
Про сады благоуханные.

Ваши песни — стоны *молота,*
В них созвучья — *шлак и олово,* —
Жизни дерево расколото,
Не *плоды* на нем, а *головы...* <...>

Там *изба свирельным шоломом*
Множит *отзвуки павлинные...*
Не глухим, бездушным *оловом*
Мир связать в снопы овинные.

Мы — ржаные, толоконные,
Знаем *Слово алатырное,*
Чтобы *крылья громобойные*
Вас умчали во *всемирное.*

Воск с медынью яблоневою, —
Адамант в *словостроении,*
И цвести над Русью новою
Будут *гречневые гении.*

Думается, что Н. Клюев строит свой образ по праславянскому архетипу мира — правды, когда пишет:

Вы обошли моря и сушу,
К созвездьям взвили корабли,
И лишь меня — мирскую душу,
Как жалкий сор, пренебрегли.

Поэтому мы не можем согласиться со следующей трактовкой этих стихотворений в статье А. И. Михайлова: «В своем неприятии науки, углубляющейся в несущественные стороны бытия, Клюев *во многом идет от Толстого...* Под этими написанными еще в самом начале создания «избяного космоса» строками вполне ощутимо пульсируют такие, например, слова Толстого: «Проходят века: люди узнают расстояния от светил, определяют их вес, узнают состав солнца и звезд, а вопрос о том, как согласить требования *личного блага с жизнью мира, исключающего возможность этого блага*, остается для большинства людей таким же нерешенным вопросом, каким он был для людей за 5000 лет назад [33, с.98]. На наш взгляд, это сопоставление свидетельствует не о

близости мировосприятия Клюева и Толстого, не о следовании Клюева за Толстым, как считает А. И. Михайлов, а о *противоположности* их представления о правде мира. Для Клюева никогда не существовало проблемы трагического разлада между личностью и миром-обществом, несмотря на трагические обстоятельства его личной судьбы, душа поэта никогда не испытывала тоски одиночества, того мистического уныния, которое все более и более охватывало душу русского интеллигента, постепенно теряющего родовую память, погружающегося в темноту душевного смятения, которое так гениально и отразил Л. Н. Толстой в своем позднем творчестве, в философских изысканиях и в предсмертных событиях своей личной жизни. Душа Клюева не знала этого уныния одиночества, так как это была «мирская душа», живой силой которой было чувство *соборности*, той соборности, которая пронизывает всю православную этику и эстетику русского крестьянства, определяет и поэтическую аксиологию Клюева. Свет этой соборности, тихой радости христианской души пронизывает и трагическую поэму «Песнь о Великой Матери», фрагменты из которой мы цитировали выше (см. с. XX). Таким символом *мирской души* (не путать с омонимом) как соборной христианской души является храм, возведенный крестьянским миром:

Ах, звезды Поморья, как *сладостно* вас
Ловить по излучинам *дружеских глаз*
Мережею губ, языка гарпуном,
И вдруг разрыдаться с *любимым* вдвоем!
Ах, *лебедь небесный*, лазоревый крин,
В Архангельских дебрях у синих долин!
Бревенчатый сон предстает наяву:
Я вижу над кедрами *храма главу*,
Она разузорена в лемех и слань,
Цветет в сутеменки, пылает в зарань, —
С *товарищи* мастер Аким Зяблецов
Воздвигли *акафист из рудых столпов*,
И тепля ущербы — *Христова рука*
Крестом увенчала труды мужика.

Если искать отражение чувства соборности мирской христианской души как правды мира в произведениях современников Н. Клюева, то здесь можно было бы назвать И. А. Бунина и Н. С. Гумилева.

У Бунина:

В горах.
Поэзия темна, в словах невыразима:
Как взволновал меня вот этот дикий скат,
Пустой кремнистый дол, загон овечьих стад,
Пастушеский костер и горький запах дыма!
Тревогой странною и радостью томимо,
Мне сердце говорит: «*Вернись, вернись назад!*»

У Гумилева:

Есть Бог. Есть Мир. Они живут вовек.
А жизнь людей мгновенна и убога.
Но *все в себя вмещает человек*,
Который любит мир и верит в Бога.

Дым на меня пахнул, *как сладкий аромат*,
И с завистью, с тоской я проезжаю мимо.
Поэзия не в том, совсем не в том, что свет
Поэзией зовет. *Она в моем наследстве.*
Чем я богаче им, тем больше я поэт.
Я говорю себе, почуяв *темный след*
Того, что *пращур мой воспринял в древнем детстве:*
— Нет в мире разных душ и времени в нем нет!

Праславянский архетип *правды-мира* обнаруживается и в учении о св. Софии — премудрости Божией в трудах русских богословов С. Булгакова и П. Флоренского. С. Булгаков писал: «София есть мировая душа... Она есть та сверхсознательная душа мира, которая обнаруживается в целесообразности строения организмов, бессознательных функциях, инстинктах родового начала» [6, с. 43]. П. Флоренский, рассуждая о «синкретизме духовного и природного, исторического и типологического, библейски откровенного и общечеловечески религиозного», так определяет отношение к мифам: «...В них надлежит видеть предчувствие, сонные видения об *Истине*, которая в *горнем мире всегда есть*, как была и будет. Язычество есть частью память об истине, частью гребни передовых волн *Истины, грядущей в мир*... И, следовательно, если бы в Церкви Христовой момент язычества просто отсутствовал, то это-то и доказывало бы неполноту, несовершенство и, значит, неистинность Церкви. Моралистическое усечение из Церкви всего «языческого» не только есть дело сектантов, но и по последствиям своим имело бы неминуемо обращение Церкви в секту, если бы удалось. *Но по вере нашей, — вся жизнь, не только человеческая, но и всей твари, управляется идеями мира горнего*, воплощенного четко в ликах святых...» [55, с. 242].

Поэтические образы Н. Клюева говорят о том же, что и философемы С. Булгакова и П. Флоренского, но говорят более красноречиво и убедительно:

С товарищи мастер Аким Зяблецов.
Учились у кедров порядку венцов,
А рубке у капли, что камень долбит,
Узорности крылец у белых ракит:
Когда над рекою плывет синева,
И вербы плетут из нее кружева,
Кувшинами крылец стволы их глядят,
И легкою кровлей кокошников скат,
С товарищи мастер предвидный Аким
Срубили акафист и слышен и зрим,
Чтоб многие годы на страх сатане
Саронская роза цвела в тишине. <...>
Соборная клеть — восковое дупло
Здесь *горлицам душам* добро и тепло, —
Столпов осетры на резных плавниках
Взыграли горе, где молчания страх.
Там *белке* пушистой и *глуби озер*
Печальница твари виет омофор.
(«Песнь о Великой Матери»)

5. Тема мира и воли, восходящая к праславянскому и индо-иранскому хронотопу [51, с. 110—118], является концептуальным архетипом русской культуры и устойчивым мотивом русской поэзии. В. Н. Топоров отмечает: «За образно-неопределенным и современным в них просвечивают терминологические и архетипические сгущения. Мир и воля как раз и находятся в центре таких ситуаций ... В таких условиях тексты «мира и воли как бы выявляют следы своего мифопоэтического подслоя» [51, с. 113]. В лирическом сюжете некоторых стихотворений Н. Клюева, написанных сразу после революции, этот мифопоэтический подслой актуализируется и становится ключевым образом в лексико-семантической структуре текста. Показательно в этом отношении следующее стихотворение:

ФЕВРАЛЬ

Двенадцать месяцев в году ...
Посланец бурь — Февраль;
Он полуночную звезду
Перековал на сталь.

И сталь поет, остра,
Как половодный лед.
Не самоцветов ли гора
Из сумрака встает?

То *огнепальное чело*,
Очей *грозовый пыл*
Того, кто адское жерло
Слезою угасил.

Чей крестный пот и серый кус
Лучистей купины.
Он воскрешенный Иисус,
Народ родной страны.

Трепещет ад гвоздиных ран,
Тернового чела...
В глухой степи, где синь-туман,
Пылают купола.

То *кровью выкупленный рай,*
Земли и Воли град.
Многоплеменный каравай
Поделят с братом брат:

Литва с кряжистым Пермяком,
С карелою — Туркмен;
Не сломят штык, чугунный гром
Ржаного Града стен.

Не осквернят палящий лик
Свободы буревой...
Красноголосый вечевик,
Ликуй, народ родной!

Алмазный плуг подымет ярь
Волхвующих борозд.
Овин — пшеничный государь
В венце из хлебных звезд.

Его сермяжный манифест –
Предвечности строка...
Кто пал, неся кровавый крест,
Земля тому легка.

Тому *овинная свеча.*
Как Спасу, зажжена...
Моря *мирского калача*
Без берега и дна.

В них погибают корабли:
Неволя, Лихо, Сглаз, —
То Царь Морской — Душа Земли –
Свершает брачный пляс.

Лирический сюжет строится на основе семи поэтических парадигм, которые находятся между собой в сложных отношениях. Это следующие ПП: 1) «народ»: *народ родной страны, народ родной, многоплеменный каравай*; 2) «хлеб»: *стены Ржаного Града, многоплеменный каравай, овин — пшеничный государь, венец из хлебных звезд, овинная свеча, мирской калач, ярь волхвующих борозд;* 3) «огонь», «свет»: *огнепальное чело, очей грозовый пыл, лучистей купины, пылают купола, палящий лик, алмазный плуг*; 4) «жертва», «искупление»: *слеза, крестный пот, гвоздильные раны, терновое чело, кровью выкупленный рай, кровавый крест, Спас, воскрешенный Иисус;* 5) «Земля и Воля»: *Земли и Воли град, свобода буревая, красноголосый вечевик, земля легка, моря мирского калача без берега и дна, Царь Морской — Душа Земли, брачный пляс;* 6) «силы зла»: *адское жерло, ад, штык, чугунный гром, корабли – Неволя, Лихо, Сглаз;* 7) «правда мира»: *сермяжный манифест — предвечности строка.* Все парадигмы в основном построены на основе символов-мифологем, связанных как с христианской, так и дохристианской, языческой, традицией. Так, ПП, связанная с темой «хлеб»,имеет три вектора символизации: символизирует крестьянский мир, восходит к древнейшим земледельческим культам, в которых хлеб сакрализуется, соотносится с символикой хлеба в Евангелии. Ср.: в Евангелии от Иоанна: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня имеет жизнь вечную. Я есть хлеб жизни» [Гл. 6, 47—48]. «Хлеб же, сходящий с небес таков, что ядущий его не умрет. Я — хлеб живый, сшедший с небес: ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который я дам, есть Плоть Моя, которую я отдам за жизнь мира» [Гл. 6, 50—51] (см. также далее: 32—35). Итак, символический смысл четырех ПП пересекается: *народ — хлеб — жертва — Иисус*. В границах этого фрагмента лирического сюжета стихотворения аксиологические основы евангельских образов еще не затронуты изменением, однако эта цепочка ПП соотносится в образной структуре текста с ПП «Земля и Воля» и «Правда мира», которые воплощают иную концептуальную и аксиологическую системы, те системы, которые, согласно реконструкции В. Н. Топорова, восходят к праславянскому хронотопу и имеют устойчивое бытование в крестьянском мире [51]. Крестьянские социальные утопии воплощают мечты о *своей воле* (т.е. о *своеволии*), воле крестьянского мира, а также о воцарении *правды мира*, создании Царства Божия на земле. Однако этот праславянский концептуальный архетип противоречит тому, о чем гласит Евангелие. Ср. в Евангелии от Иоанна: «И познайте истину, и она сделает вас свободными» [Гл. 8, 32]. «Иисус сказал ему (Фоме. — *Л. Я.*): «Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу как

только через меня» [Гл. 14, 6]. «Духа истины, которого мир не может принять, потому что не видит Его и не знает Его; а вы знаете Его, ибо Он с вами пребывает и в вас будет» [Гл. 14, 17]. «Если мир вас ненавидит, знайте, что Меня прежде вас возненавидел. Если бы вы были от мира, то мир любил бы свое; а как вы не от мира, я избрал вас от мира, потому ненавидит вас мир» [Гл. 15, 18—19] (см. также: Гл. 17, 9—15). То, как вначале воспринял крестьянский мир (а с ним и Н. Клюев) революцию и лозунги большевиков, свидетельствует о том, что он не смог выдержать три искушения дьявола, о которых предостерегало Евангелие. В Евангелии от Луки: «Иисус, исполненный Духа Святого, возвратился от Иордана и поведен был Духом в пустыню. Там сорок дней Он был искушаем от диавола и ничего не ел в эти дни; а по прошествии их, напоследок взалкал. И сказал ему диавол: если Ты Сын Божий, то вели этому камню сделаться хлебом. Иисус сказал ему в ответ: написано, что не хлебом единым будет жить человек, но всяким словом Божиим. И возвед Его на высокую гору, диавол показал Ему все царства вселенной во мгновение времени. И сказал ему диавол: Тебе дам власть над всеми сими царствами и славу их, ибо она предана мне, и я, кому хочу, даю ее. Итак, если Ты преклонишься мне, то все будет Твое. Иисус сказал ему в ответ: отойди от меня, сатана; написано: «Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи». И повел Его в Иерусалим, и поставил Его на крыле храма, и сказал Ему: если Ты Сын Божий, бросься отсюда вниз; Ибо написано: «Ангелам Своим заповедает о Тебе сохранить Тебя; И на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею». Иисус сказал ему в ответ: сказано: «не искушай Господа Бога твоего» [Гл. 4, 1—12].

ЛИТЕРАТУРА (к I и II главам)

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. — Л.: Музыка, 1971.

2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1986.

3. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вст. ст. и прим. Л. А. Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с.

4. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского Зарубежья. — М.: Наука, 1990. — С. 43—272.

5. Бердяев Н. Судьба России. — М.: Изд. МГУ, 1990. — 256 с.

6. Булгаков С. Н. Свет Невечерний. — М., 1994.

7. Василевская Л. И. Синтаксические возможности имени собственного (метонимический перенос у антропонимов) // Проблемы структурной лингвистики. — М.: Наука, 1983. — С. 156—166.

8. Веселовский А. Историческая поэтика. — М., 1989.

9. Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М., 1971.

10. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976.

11. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. — М., 1981.

12. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. — М., 1991.

13. Гаспаров М. Л. Художественный мир писателя: Тезаурус формальный и тезаурус функциональный (М. Кузмин. «Сети», ч. III) // Проблемы структурной лингвистики. — М., 1988. — С. 125—136.

14. Гинзбург Л. О лирике. — М., 1974.

15. Григорьев В. П. Поэтика слова. — М., 1976.

16. Долгушев В. «Я лето зорил на Вятке...» // Кировская правда. — 1990. — № 238.

17. Достоевский Ф. М. Идиот // Собрание сочинений. — Т. 6. — М.: Изд. худ. лит-ры, 1957.

18. Захаров А. Н. Контуры поэтического мира Николая Клюева // Николай Клюев: Исследования и материалы / Редактор-составитель С. И. Субботин.– М.: Наследие, 1997. — С. 102—118.

19. Золотницкий Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях. — М., 1991. — 297 с.

20. Ильин И. А. Путь к очевидности. — М.: Республика, 1993. — 431 с.

21. Карсавин Л. П. Философия истории. — СПб., 1993.

22. Керлот Х. Э. Словарь символов. — Reef book, 1994.

23. Киселева Л. А. Семантические поля Клюевской топонимики (К постановке вопроса) // Вытегорский вестник. — № 1. — Вытегра, 1994. — С. 10.

24. Леонтьев К. О всемирной любви // Леонтьев К., наш современник / Сост. Б. Андрианов, Н. Мальчевский. — СПб., 1993. — С. 169—200.

25. Леонтьев К. О национализме политическом и культурном (письма к Вл. Соловьеву) // Леонтьев К., наш современник / Сост. Б. Андрианов, Н. Мальчевский. — СПб., 1993. — С. 40—120.

26. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — М.: Наука, 1979. — 359 с.

27. Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. — М.: Наука, 1970. — 180 с.

28. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1974.

29. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф.: Труды по языкознанию. — М.: Изд. МГУ, 1982. — 479 с.

30. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.

31. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста: Статьи и исследования. — СПб., 1996.

32. Мандельштам О. Э. Слово и культура. — М.: Советский писатель, 1987. — 319 с.

33. Михайлов А. И. Поэтический космос Николая Клюева // Вытегорский вестник. — № 1. — Вытегра, 1994.

34. Михайлов А. «И Россия, и вятский стих» (Друг Есенина в ...рской деревне) // Кировская правда. — 1992. — № 22.

35. Ницше Ф. Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1990.

36. Овсянико-Куликовский Д. Н. Лирика как особый вид творчества // Соб. соч. в 9 т. — Т. 4. — СПб., 1914.

37. Павлович Н. В. Образование поэтических парадигм // Проблемы структурной лингвистики. 1983. — М, 1986.

38. Павлович Н. В. Значение слова и поэтические парадигмы // Проблемы структурной лингвистики. 1984. — М., 1988.

39. Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. — М, 1995.

40. Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды отделения древнерусской литературы. — Т. XXVI. — М., 1971. — С. 33—44.

41. Пастернак Б. Соч. в двух томах: Т. 2. — Тула, 1994. — 380 с.

42. Петрова З. А. Ключевые слова в поэтическом идиолекте // Словоупотребление и стиль писателя. — СПб., 1995.

43. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. — М., 1976.

44. Потебня А. А. Теоретическая поэтика. — М., 1990.

45. Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. — СПб.: Изд. СПбГУ, 1997. — 262 с.

46. Розанов В. В. Сумерки просвещения // Розанов В. В. Сумерки просвещения / Сост. В. Н. Щербаков. — М.: Педагогика, 1990. — С. 3—255.

47. Семибратов В. «На влюбленной в сказку Вятке...» // Кировская правда. — 1991. — № 118.

48. Семенова С. Г. Поэт «поддонной» России (Религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева) // Николай Клюев: Материалы и исследования / Редактор-составитель С. И. Субботин. — М.: Наследие, 1997. — С. 21—52.

49. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. –М.: Искусство, 1991.

50. Сорокин П. А. Основные черты русской нации в двадцатом столетии (пер. с англ. М. А. Маслина) // О России и русской философской культуре. — М.: Наука, 1990. — С. 463—490.

51. Топоров В. Н. Праславянская культура в зеркале собственных имен (элемент mir-) // История культуры, этнография и фольклор славянских народов. XI Международный съезд славистов. Братислава, сентябрь 1993. Доклады российской делегации. — М., 1998. — С. 3—118.

52. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. — М., 1994. — 431 с.

53. Федотов Г. П. Национальное и вселенское // О России и русской философской культуре. — М.: Наука, 1990. — С. 444—450.

54. Флоренский П. А. Simbolarum // Священник Павел Флоренский. Сочинения.: В 4 томах. — Т. 2. — М.: Мысль, 1996. — С. 564—591.

55. Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Соч.: в 2 т. — Т. 2. — М.: Правда. 1990.

56. Флоровский Г. Пути русского богословия. — Париж, 1937 (репринтное издание). — Вильнюс, 1991.

57. Франк С. Л. О непостижимом // Франк С. Л. Сочинения. — М., 1993.

58. Шопенгауэр А. Лучи света, его философия. Извлечения из полного собрания творений Шопенгауэра. — М., 1886.

59. Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1992—1993.

60. Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991.

61. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 272—316.

ГЛАВА III

СЕМИОТИЧЕСКАЯ И ГРАММАТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА КОМПОЗИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

1. МЕТОДИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ. ГРАММАТИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТАТУСЫ ЕДИНИЦ ГРАММАТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

И замыкаю я в *клетку холодную*
Легкую, добрую *птицу свободную*,
Птицу, хотевшую смерть унести,
Птицу, летевшую душу спасти.
Вот моя *клетка* — *стальная, тяжелая*,
Как золотая, в вечернем огне.
Вот моя *птица*, когда-то веселая,
Обруч качает, поет на окне.

А. Блок

Дай запру я твою *красоту*
В темном тереме стихотворенья.

Б. Пастернак

Уловил я чудо-флейту
По пятнадцатому лету
В грозовой озимый срок, —
Птицу вещую в силок,
Самоцветного павлина
В дымной *пазухе овина*!

Н. Клюев

Творческий акт — создание поэтического произведения — поэты представляют в процитированных выше стихах как соединение бесконечного и свободного с конечным и ограниченным. Действительно, поэтический текст как целостный сложный знак имеет особую грамматическую структуру — грамматическую композицию. Она не совпадает с синтаксической структурой текста, если ее описывать в категориях и единицах обычного синтаксиса. Во-первых, это обусловлено тем, что поэтический текст имеет несколько уровней композиционного членения. Поэтому линейный синтаксис текста, как последовательность сле-

дующих друг за другом синтаксических конструкций, в разных частях текста или даже одновременно в одной части, функционально может быть ориентирован на разные уровни композиционного членения. Кроме того, различные преобразования и деформации синтаксических единиц в ПТ говорят о том, что это лишь строительный материал, а не сама художественная конструкция и не ее части. Таким образом, возникает задача определения конструктивных частей ПТ как целостной семиотической единицы.

Поскольку речь идет о грамматических закономерностях построения ПТ, то единицы *грамматической* композиции ПТ должны соответствовать, с одной стороны, тем требованиям, которые обычно предъявляются к *грамматическим* единицам в лингвистике, а с другой стороны, отражают специфику *художественного* текста, то есть свое *функциональное* своеобразие. Этим требованиям, на наш взгляд, соответствуют такие единицы грамматической композиции поэтического текста (ГКПТ), как *композиционные фазы, периоды и циклы*, которые будут рассмотрены далее. Предварительно же необходимо кратко охарактеризовать оба аспекта этих единиц — их грамматический и художественный статусы.

ГРАММАТИЧЕСКИЙ СТАТУС ЕДИНИЦ ГКПТ

1. Единицы ГКПТ имеют формальное выражение, то есть определенную *формальную структуру*, иначе — обладают *грамматической оформленностью*. Именно поэтому их можно назвать *композиционными формами* ПТ.

2. Как и любые грамматические формы, единицы ГКПТ — композиционные формы — характеризуются *облигаторностью*, то есть обязательностью. Вне композиционных форм содержание ПТ не может существовать.

3. Единицы ГКПТ, несмотря на свое многообразие, обладают *воспроизводимостью*, то есть повторяются, используются в бесконечном количестве ПТ. Это их свойство иначе называется *потенциальностью*.

4. Единицы ГКПТ не просто выражают определенное содержание, а его *интерпретируют*, объясняют, мотивируют с определенной точки зрения. Таким образом, они подчиняются *принципу коммуникативной целесообразности*. Правда, речь здесь идет о художественной коммуникации.

5. Как и грамматический строй языка (например, русского), грамматический строй ПТ как целостного семиотического знака имеет свою

иерархическую структуру, то есть несколько уровней построения. Схема иерархического построения ГКПТ сводится к следующему:

IV. Композиционные парадигмы и композиционные цепи определенного проективного типа.
III. Композиционные циклы.
II. Композиционные периоды.
I. Композиционные фазы.

Динамический характер иерархического построения ГКПТ проявляется в гибком соотношении композиционных единиц различного уровня. Это выражается в следующем. *Композиционные фазы* могут включаться в структуру текста по-разному: 1) каждая композиционная фаза ПТ, или одна из них, может совпадать с периодом и даже циклом; 2) фазы могут быть оформлены с различной степенью конструктивной сложности и поэтому играют различную роль в композиционном развитии текста; 3) несколько фаз слитно объединяются в одном периоде или цикле.

Композиционный период в ПТ может быть: 1) равен или тексту в целом, или циклу, или нескольким фазам, или одной фазе, или слитному соединению фаз; 2) включен в систему периодов; 3) включен в систему циклов.

Композиционный цикл в ПТ может быть: 1) равен тексту в целом; 2) включен в систему циклов текста; 3) слитно соединен с другими циклами в целом тексте или в одной из его композиционных частей. От характера соотношения композиционных единиц различного уровня членения зависит смысловое движение текста, его внутренняя форма, *внутренний ритм*.

Особого изучения требуют также *внутриуровневые* и *межуровневые* композиционные отношения.

Все перечисленные выше показатели грамматического статуса единиц ПТ будут учитываться при последующем описании этих единиц.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТАТУС ЕДИНИЦ ГКПТ

1. ГКПТ имеет композиционный фокус (один или несколько), то есть исходную точку зрения, определяющую направление смыслового движения ПТ, характер процесса формообразования художественной композиции.

2. ГКПТ — как форма поэтического мышления — имеет круговой, завершенный характер, имеет геометрию риманова пространства, о чем писал в свое время П. А. Флоренский [55].

3. ГКПТ обеспечивает смысловое и формальное напряжение в ПТ, то есть его парадигматичность.

4. Повторяемость компонентов ГКПТ и их вариативность создают внешний и внутренний ритм текста.

5. Наличие в тексте оппозиций и контрастов создают движение композиционной формы.

6. Иерархическая структура ГКПТ соотносится с семиотическими уровнями лирического сюжета текста.

7. Закономерная и неповторимая вариативность ГКПТ и ее компонентов определяет индивидуальность, уникальность каждого текста.

Данные тезисы также являются основой для последующего описания ГКПТ и его единиц.

2. ЕДИНИЦЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

(на материале поэзии А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Бунина, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, С. А. Есенина, Н. М. Рубцова)

Неизмеримость гасит луны,
Закон крушится о закон.
Но мы *найдем* такие струны,
Которым в мире нет имен.

А. Блок

Есть тонкие властительные связи
Меж *контуром* и *запахом* цветка.
Так бриллиант *невидим* нам, пока
Под *гранями* не *оживет* в алмазе.
Так образы *изменчивых* фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

В. Брюсов

Таинственна и неуловима связь между формой и содержанием поэтического произведения! Тонкость и одухотворенность строения поэтического текста поэт сравнивает со световой игрой прекрасного

бриллианта, с ароматом красоты, которым окружен чудесный цветок. И хотя тайны поэзии так же до конца не познаваемы, как и тайны природы, однако мы можем изучать и морфологию кристалла, и морфологию цветка, и морфологию поэтического произведения. Морфология, как наука о формах, имеет дело с единицами членения целостного образования на отдельные составляющие ее компоненты. Как уже отмечалось, единицы композиционного членения ПТ образуют иерархию, то есть систему взаимозависимых, взаимосвязанных единиц. Такими единицами являются композиционные фазы, композиционные периоды и композиционные циклы.

Композиция ПТ отражает *процесс* поэтического мышления, поэтому композиционное формообразование — тоже процесс. Единицы композиционного членения связаны со структурированием этого процесса, с выделением его этапов, стадий, уровней. Именно процессуальным характером грамматической композиции ПТ обусловлена специфика ее единиц, что нашло, в свою очередь, отражение в их терминологическом обозначении. Все предлагаемые нами термины — композиционные фазы, композиционные периоды и композиционные циклы — по своему концептуальному содержанию связаны с понятием *закономерного движения,* то есть процесса, имеющего свои этапы, стадии, свои разнообразные аспекты протекания. Чтобы убедиться в этом, рассмотрим общенаучное значение этих терминов, зафиксированное в толковых словарях [72].

ФАЗА. 1. Отдельная стадия, момент в ходе *развития и изменения* чего-либо, какого-либо явления, *процесса* и т. п. 2. Положение, определенная форма, состояние, характеризующее ту или иную стадию чего-либо [< гр. *phasis* — появление].

ПЕРИОД. 1. Промежуток времени в *развитии* чего-либо, характеризующийся теми или иными признаками, особенностями. 2. Спец. Промежуток времени, в течение которого заканчивается какой-либо повторяющийся *процесс* [< гр. *periodos* — обход, круговращение].

ЦИКЛ. 1. Совокупность каких-либо явлений, *процессов,* работ, составляющих законченный круг *действия, развития* чего-либо. 2. Совокупность связанных между собой явлений, последовательный ряд чего-либо // Группа наук, дисциплин, объединенных по какому-либо общему принципу // Ряд художественных произведений, музыкальных произведений одного жанра, объединенных общей темой, действующими лицами т.п. [< гр. *kiklos* — круг].

Итак, общим в содержании этих терминов является то, что они обозначают формы осуществления какого-либо процесса во времени, а раз-

личия в этих значениях сводятся к аспектуальным различиям. В термине ФАЗА смысловым центром значения является понятие о *моменте* или *стадии* какого-либо процесса как части целого. Таким образом, процесс мыслится в *развитии и нецелостно, расчлененно.* В значении термина ПЕРИОД подчеркивается *завершенность* и *целостность* процесса, который тем не менее может быть частью более сложного и длительного процесса или повторяться. В термине ЦИКЛ важными компонентами содержания являются такие понятия, как совокупность явлений, их *последовательность* и *целостное единство.* Общим компонентом значений терминов ЦИКЛ и ПЕРИОД является понятие о завершенности и целостность, хотя это разная завершенность и целостность. В ПЕРИОДЕ — это автономность части по отношению к целому, в ЦИКЛЕ — это единство совокупных частей последовательных явлений.

Общенаучное содержание слов ФАЗА, ПЕРИОД и ЦИКЛ было рассмотрено так подробно потому, что в данной работе они употребляются как новые термины лингвистической науки, причем их новое специальное значение не противоречит их общенаучному смыслу, а лишь отражает специфику тех процессов, которые связаны с композиционным формообразованием в ПТ.

2.1. КОМПОЗИЦИОНЫЕ ФАЗЫ

Ты прими-ка, матушка Планида,
Во персты отмычки золотые,
Пробудившись, райскими ключами
Отомкни синь-камень несекомый,
Вызволь ты из каменной неволи
Паскарагу, ангельскую птицу...
Н. Клюев

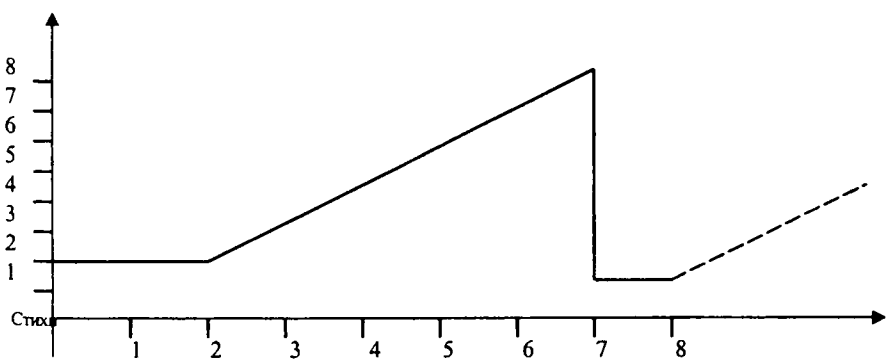
Композиционные фазы — это отдельные стадии, моменты в ходе развития поэтического мотива лирического сюжета. Его развитие обычно предполагает две *фазы: композиционную тему и композиционную рему. Композиционная тема* — это данное в поэтическом созерцании, это то, что привлекло поэта в процессе поэтического созерцания, это *объект созерцания. Композиционная рема* — это то новое, которое освещает данную тему новым светом, новым пониманием, это оценка и характеристика *объекта* созерцания *субъектом* созерцания. (См. предварительное рассмотрение этих вопросов на с. 15—24 I главы.) Так, в следующем стихотворении И. А. Бунина ГКПТ связана только с одним по-

этическим мотивом, темой которого является море в звездную ночь, а ремой — эмоциональная оценка наблюдаемой картины, мысли и чувства созерцателя:

	Ст.	Ф	П	Ц
И вновь морская гладь бледна	1	I		
Под звездным благостным сияньем,	2			
И полночь теплая полна	3		I	
Очарованием, молчанием —	4	II		
Как, Господи, благодарить	5			I
Тебя за все, что в мире этом	6			
Ты дал мне видеть и любить	7		II	
В морскую ночь, под звездным светом!	8	I		

(Бунин И. А.)

Композиционное развитие в этом тексте получает вторая композиционная фаза (КФII) — рема. Она занимает половину первого периода (1—2) и почти весь второй период (3—7). Таким образом, она объединяет два композиционных периода в цикл, а первая композиционная фаза — тема начинает и заканчивает цикл. Так создается кольцевая композиция с перспективным и ретроспективным развитием поэтического образа: вариативный повтор темы в конце стихотворения усиливает кульминацию в развитии ремы (7 стих). Мелодическая структура поэтического мотива здесь такова:



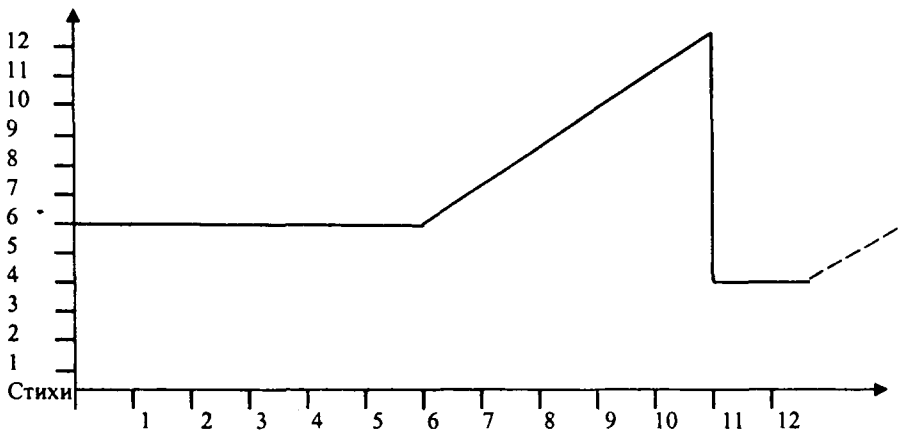
ГКПТ подобной структуры создает эффект смыслового резонанса. Он заключается в том, что тема, первая композиционная фаза, в конце текста не только повторяется, а ведет за собой и рему, которая теперь от

нее неотделима. Границы словесного текста (вводимой информации) не совпадают за счет смыслового резонанса.

Похожую грамматическую композицию можно наблюдать и в следующем стихотворении М. Цветаевой, хотя в нем есть и существенное отличие от композиции предыдущего стихотворения: если в стихотворении И. А. Бунина композиционное развитие получает только вторая фаза — рема, то в стихотворении М. Цветаевой, наоборот, 1 фаза развита более второй.

	Ст.	Ф	П	Ц
Над синевою подмосковных рощ	1			
Накрапывает колокольный дождь.	2			
Бредут слепцы Калужскою дорогой, —	3	I		
Калужской — песенной — привычной, и она	4		I	
Смывает и смывает имена	5			
Смиренных странников, во тьме поющих Бога.	6			I
И думаю: когда-нибудь и я,	7			
Устав от вас, враги, от вас, друзья,	8			
И от уступчивости речи русской, —	9	II		
Надену крест серебряный на грудь,	10		II	
Перекрещусь — и тихо тронусь в путь	11			
По старой по дороге по Калужской.	12	I		

В результате мелодическая структура поэтического мотива здесь иная:



Таким образом, семиотическая контрастность двух фаз композиционного развития ПТ создает особое лирическое напряжение, поднимающее образное содержание ПТ на новый семиотический уровень. С этой контрастностью связан и внутренний ритм ПТ, и его мелодический рисунок.

Поскольку существуют тексты как с одним, так и с несколькими поэтическими мотивами, то количество композиционных переходов от одной фазы к другой неодинаково в различных текстах. Чем больше в тексте поэтических мотивов, тем больше фазовых переходов, тем более сложен внутренний ритм и мелодика поэтического содержания, тем больше возможностей для гармонизации поэтического текста. В этом отношении очень интересным представляется стихотворение Н. Рубцова «Зимняя песня».

	Ст.	М	Ф	П	Ц
В этой деревне огни не погашены.	1	I	I		
Ты мне тоску не пророчь!	2		II	I	
Светлыми звездами нежно украшена	3	II			
Тихая зимняя ночь!	4		I(II)		I
Светятся, тихие, светятся, чудные,	5				
Слышится шум полыньи...	6	III	I	II	
Были пути мои трудные, трудные.	7	IV	I(II)		
Где ж вы, печали мои?	8		II		
Скромная девушка мне улыбается	9	V	I		
Сам я улыбчив и рад!	10		II	III	
Трудное, трудное — все забывается,	11				II
Светлые звезды горят!	12	II	I(II)		
Кто мне сказал, что во мгле замелеленной	13		I		
Глохнет покинутый луг?	14	VI		IY	
Кто мне сказал, что надежды потеряны?	15		II		III
Кто это выдумал, друг?	16				
В этой деревне огни не погашены.	17	I	I		
Ты мне тоску не пророчь!	18		II	V	
Светлыми звездами нежно украшена	19	II	I(II)		IV
Тихая зимняя ночь...	20				

Эти стихи Н. Рубцова стали народной песней. Музыкальной является не только звуковая структура текста, акустический образ которого прежде всего воспринимается ухом, но и грамматическая композиция текста.

Стихотворение состоит из десяти ритмико-интонационных периодов. Каждый такой период-двустишие, состоящее из четырехстопного дактиля первого стиха и трехстопного дактиля — второго, причем третья стопа является неполной и представлена только ударным слогом. Именно эта незавершенность последней стопы периода создает многозначительную каденцию, такую завершающую паузу, которая наполнена смыслом, «звучит», расширяет образное пространство периода. В периоде наблюдается чередование дактилической и мужской клаузулы. Однако симметрия урегулированного чередования разностопного дактиля, с одной стороны, и дактилических и мужских ритмических окончаний, с другой стороны, в строфической структуре стихотворения нарушается наличием трех переносов. Это вносит разнообразие в ритмико-интонационную организацию и удлиняет во времени ведущие мотивы стихотворения (см. схемы 1, 2 на с. 105 и 106).

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

Схема № 1

	Размер	К	$П_1$	$П_2$	$М_1$	Ф	$М_2$	Ц
1	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	1		1, 2 /—6	I	I	I
2	–⏑⏑–⏑⏑–	М		1	$С_1С_2$—5	II		
3	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	2		3 / 2, 3			
4	–⏑⏑–⏑⏑–	М			4,6 / 3	I(II)	II	
5	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	3		(3) /2, 3			
6	–⏑⏑–⏑⏑–	М		2	7 / 7	I	III	
7	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	4		8 / 8	I(II)	IV	II
8	–⏑⏑–⏑⏑–	М			$С_1$ / 5	II		
9	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	5		$С_2$ / 3, 4	I	V	
10	–⏑⏑–⏑⏑–	М		3	$С_1$ / 4	II		
11	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	6		— / 8			
12	–⏑⏑–⏑⏑–	М			3 / 2	II	II	
13	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	7		(6) / 6	I	VI	III
14	–⏑⏑–⏑⏑–	М		4	5 / 5			
15	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	8		$С_1С_4$ / 1 (5)	II		
16	–⏑⏑–⏑⏑–	М			$С_4С_2$ / —			
17	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	9		1, 2 /— 6	I	I	IV
18	–⏑⏑–⏑⏑–	М		5	$С_1С_2$ / — 5	II		
19	–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑	Д	10		3 / 2, 3	I(II)	II	
20	–⏑⏑–⏑⏑–	М			4,6 / 3			

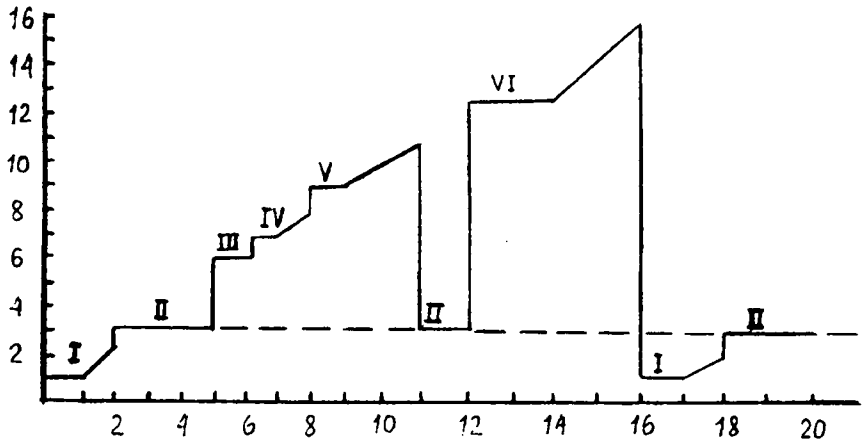
Условные обозначения: С — стих (строка), $П_1$ — интонационно-ритмические периоды, $П_2$ — композиционно-смысловые периоды, $М_1$ — фазовые поэтические мотивы, $М_2$ — поэтические мотивы как смысловые комплексы, Ц — композиционные циклы, К — клаузула: Д — дактилическая, М — мужская.

Обращаясь к данным схемы № 1 и к тексту, рассмотрим далее деление текста на композиционные фазы. Обращает на себя внимание большое количество фазовых переходов в тексте и их несоответствие (асимметрия) во многих частях текста периодам. Таким образом, можно сделать вывод о различной функциональной нагрузке симметричных ритмико-интонационных периодов, об их коммуникативной неоднородности. Так, 1 период состоит из I и II фаз I мотива, а II период — соответствует только части I фазы II мотива, который синкретически совмещает в себе I и II фазы (см. далее). Рассматривая данные схемы, можно убедиться в асимметрии и всех остальных периодов. Для наглядности указанный тип асимметрии отражен на схеме № 2, в которой со-

поставлены ритмико-интонационное равномерное движение текста и неравномерное смысловое движение композиции лирического сюжета стихотворения.

Схема № 2

СМЫСЛОВОЕ ДВИЖЕНИЕ ГКПТ



Пояснение к схеме № 2.

Цифры на горизонтальной оси указывают порядок следования стихов и их количество в тексте.

Цифры на вертикальной оси указывают границы фазовых периодов в последовательности стихов текста.

Горизонтальная линия графика обозначает I фазу, восходящая — II фазу, вертикальная — границу между разными поэтическими мотивами.

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

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

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

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

Таким образом, II поэтический мотив — свет звезд в тихую зимнюю ночь — является смысловым центром и ведущим мотивом в ГКПТ.

Композиционная значимость третьего поэтического мотива, который выражен одним стихом (причем не 4-стопным, а 3-стопным с неполной третьей стопой, то есть коротким стихом), заключается в его резкой контрастности II поэтическому мотиву: «Слышится шум полыньи...» Так обозначена 6 стихом первая фаза III ПМ, а вторая фаза — рема — заключена в символическом подтексте — это шум бездны, хаоса, отголоски тьмы кромешной — это мотив смерти. Итак, II и III поэтические мотивы связаны с двумя противоположными направлениями в поэтическом мире стихотворения, обоим этим направлениям противопоставлено третье, связанное с остальными ПМ — I, IV, V, VI:

1. ВЕРХ: *звезды, свет, тишина* (II ПМ).

2. ЗЕМЛЯ : *деревня, огни, пути, девушка, мгла заметеленная, покинутый луг, ночь, зима* (I, IV, V, VI ПМ).

3. НИЗ: *шум полыньи* (III ПМ).

Поэтические мотивы группируются вокруг трех смысловых центров. Однако группировка второго смыслового центра с общим направлением «земля» имеет композиционно неоднородный состав ПМ: I ПМ объединяется тематически с VI ПМ, VI — с V. Ведущим в этой системе является I мотив — «деревня зимней ночью» (1—2 стихи и 17—18 стихи). С него начинается стихотворение, его первый период, и с него начинается последний, заключительный период. Кроме того, VI ПМ является смысловым вариантом, его новой образной разработкой (13—16 стихи, IV период). Особый смысловой центр образуют IV и V ПМ с общей темой «жизненные пути лирического героя», поэтому они объединены в один — II цикл. По своей композиционной значимости эти ПМ противоположны всем остальным ПМ: они связаны с субъектом созерцания и в I, и во II фазе развития, а все остальные ПМ соотносятся с субъектом созерцания только во второй фазе. Следовательно, эти ПМ, более всего связанные с точкой зрения созерцателя, являются композиционным фокусом в смысловой структуре текста. Композиционный фокус — существенный компонент композиционно-смысловой композиции текста. Композиционные фазы ПМ всегда формируются относительно фокуса, то есть поэтической точки зрения, которая и определяет характер отношения между субъектом и объектом поэтического созерцания.

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

I уровень: 6 ПМ и их линейные конфигурации в тексте.

II уровень: группировка шести ПМ вокруг трех смысловых центров.

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

IV уровень: функциональное расслоение указанных смысловых центров (на субъектные и объектные).

Переходим к рассмотрению частных (фазовых) поэтических мотивов. Это своеобразный компонентный анализ содержания ведущих поэтических мотивов. Дело в том, что каждый ведущий поэтический мотив является семантическим комплексом и включает и на уровне I фазы, и на уровне II фазы развития несколько исходных слов-символов, которые можно назвать вслед за Ю. М. Лотманом «генами сюжета» [1996, с. 115]. Предварительный лексико-семантический анализ внутритекстовых парадигм слов на уровне I и II фаз позволил нам выделить восемь фазовых мотивов, которые образуют нелинейную систему оппозиций и соположений в смысловом содержании стихотворений. Для наглядного представления этих нелинейных систем мы использовали древний способ функционального моделирования поэтического мышления — мандалы (см. схему № 3).

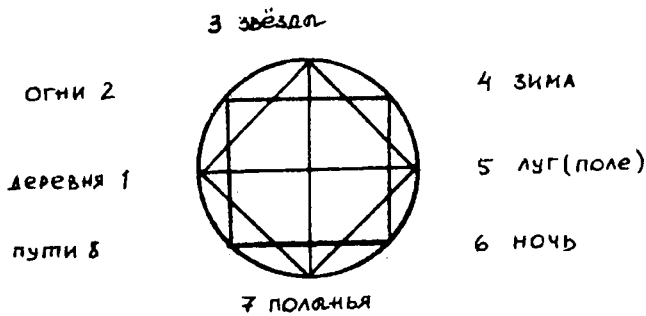
Подобный принцип моделирования образного мышления способен отразить схематично основные черты ЛС как содержательной формы, как единство, из которого рождается все множество поэтических мотивов. Если исходить из понимания ЛС как целостного знака, то он не является суммой ПМ, его составляющих. Не является ЛС и результатом непрерывных субъективных изменений семантики слов, составляющих текст, их индивидуальных преобразований, как нередко об этом пишут. ЛС — это прежде всего *содержательная форма*, и как форма он имеет свою внутреннюю меру, схему целого, «в силу соотношения и взаимной связи его частей и элементов, полагающей границы его изменениям» [82, с. 633]. Далее П. А. Флоренский, которого мы процитировали, отмечает: «Иначе говоря, непрерывность изменений имеет предпосылкою отсутствие формы: такое явление, не будучи стягиваемо в единую сущность изнутри, не выделено из окружающей среды, а потому способно

неопределенно, без меры, растекаться в этой среде и принимать всевозможные промежуточные значения. Эволюционизм, как учение о непрерывности, существенно подразумевает и отрицание формы, а следовательно — индивидуальности явления» [82, 633]. Далее автор вводит понятие о целом, «которое прежде своих частей» — которым, следовательно, определяется сложение его элементов. А это есть форма.

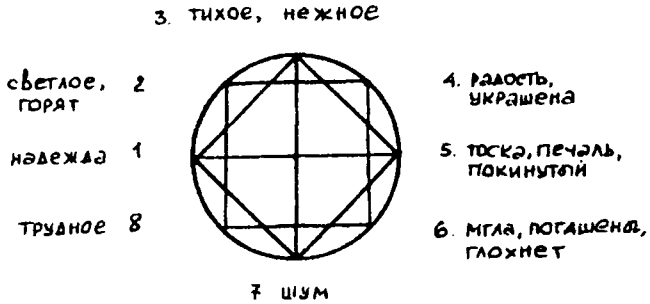
На схеме № 3 последовательно даются три типа лирического сюжета, отражающие его различные семиотические уровни как целостной формы: 1) тематическая модель ЛС, в которой отражены семантические противопоставления и соположения частных ПМ; 2) рематическая модель ЛС, в которой отражены семантические противопоставления и соположения частных ПМ на II фазе развития ведущих ПМ; 3) символическая модель ЛС, в которой отражается интерпретация фазовых ПМ в системе поэтических пресуппозиций, с которыми они связаны через символы-архетипы.

Схема № 3

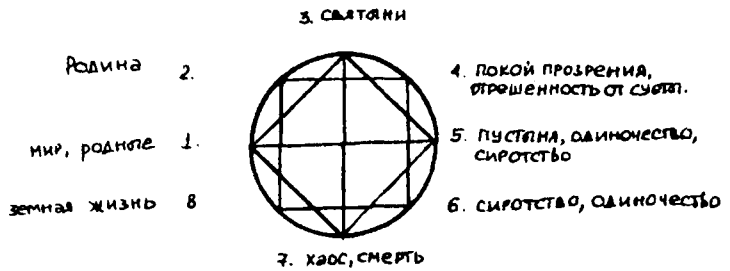
А. Тематическая модель лирического сюжета
(I фаза композиционного движения)



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



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



Все модели формы ЛС стихотворения «Зимняя ночь» симметричны друг другу (см. схему № 3). В этом обнаруживается отличительная стилистическая особенность ЛС стихотворений Н. Рубцова — их неразмытость, определенность, кристаллическая четкость, а следовательно, и формообразующая прочность. Восьмичленная смысловая парадигма, положенная в основу формообразования ЛС рассматриваемого стихотворения, является потенциальной формой многих ЛС стихотворений Н. Рубцова, однако в своих реализациях имеет различную степень полноты. Но и компоненты не реализованной в полном составе парадигмы несут на себе семантику всей этой парадигмы. Приведем отдельные примеры.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Часто встречаются как компоненты ЛС и лермонтовские «дрожащие огни печальных деревень». Это, прежде всего, «Русский огонек», в лирическом сюжете которого указанный мотив — ведущий; это и многие

другие стихотворения, где этот мотив включен в ЛС. Вот отдельные примеры:

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

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

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

ВЫВОДЫ

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

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

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

2.2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПЕРИОДЫ

Рождается внезапная строка,
За ней встает немедленно другая,
Мелькает третья ей издалека,
Четвертая смеется, набегая.
И пятая, и после, и потом,
Откуда, сколько, я и сам не знаю,
Но я не размышляю над стихом
И, право, никогда — не сочиняю.
К. Бальмонт. Как я пишу стихи.

Правда, конструкция, план, равносильность, сжатость и точность.
В трезвом, тугом ремесле — вдохновенье и честность поэта:
В глухонемом веществе заострять запредельную зоркость.
М. Волошин. Доблесть поэта.

Поэтическая речь характеризуется периодичностью, то есть строится как период или цепь периодов. Термин *период* (< греч. *periodos* — обход, круговращение) в лингвистике и стилистике употребляется в различных смыслах. Однако в различных толкованиях этого понятия есть и общие черты, которые сводятся к следующему.

1. Период — сложное синтаксическое построение, грамматической базой которого является осложненное простое предложение, или, чаще, различные типы сложных предложений, или цепь простых или сложных предложений, объединенных в одну конструкцию.

2. Период характеризуется конструктивной, смысловой, коммуникативной и интонационной целостностью и завершенностью.

3. Как стилистическая фигура, то есть композиционная форма текста, период имеет определенную композиционную упорядоченность, гармоническую организацию частей.

Другие черты периода, которые указываются различными авторами, на наш взгляд, относятся к частным проявлениям периода и охватывают только отдельные (хотя и весьма распространенные) его разновидности. Периоды очень разнообразны по своему интонационному, синтаксическому и лексико-семантическому построению. Однако это разнообразие подчиняется определенным закономерностям. Основной из них является следующая закономерность: как форма композиционного построения ПТ, обладающая всеми указанными выше чертами, конкретный композиционный период формируется под влиянием определенных факторов, связанных именно с данным текстом. Структура периода и его компо-

зиционная значимость зависят от того, как соотносится период с текстом в целом, с композиционными фазами текста, с композиционными циклами, с поэтическими строфами.

В соответствии с этим далее выделяются такие основные *разновидности* композиционных периодов:

1) текстовые периоды, то есть периоды, равные целому тексту;

2) фазовые периоды, то есть периоды, равные одной композиционной фазе (однофазовые) или двум фазам (двухфазовые);

3) циклические периоды, то есть периоды, равные одному композиционному циклу или нескольким циклам.

При описании композиционных периодов возникает необходимость изучения и более сложных вопросов соотношения указанных факторов формирования периодов, а также их варьирования.

ТЕКСТОВЫЕ ПЕРИОДЫ

Период как целостный текст и период как часть текста имеют синтаксические, лексико-семантические и ритмико-интонационные особенности построения. В первом случае период, являясь формой самостоятельного художественного произведения — стихотворения, исчерпывающе выражает поэтический замысел. Его формально-грамматическая структура предельно сопряжена с композиционным движением поэтического содержания текста в целом. Этим объясняются такие особенности текстового периода, как: 1) наличие обеих фаз поэтического мотива, лежащего в основе лирического сюжета текста; 2) наличие интенсивного очага усиленного тематического развития; 3) циклическое построение текста, предполагающее несколько синтаксически или морфологически симметричных частей, композиционно объединенных в художественную завершенную конструкцию; 4) своеобразная грамматикализация каждой композиционной части, раздвигающая смысловые и эмоционально-экспрессивные границы текста. Таким образом, основными приемами формообразования композиционных частей периода являются приемы грамматического подобия и контраста. В одних случаях эти приемы обращены к синтаксическому уровню текста, а в других — к морфологическому. В первом случае художественной актуализации подвергаются синтаксические конструкции и их компоненты, во втором — части речи и их грамматические формы. Но распространены и такие периоды, где актуализируются в композиционном построении текста и его синтаксический, и его морфологический уровни.

Композиция, построенная на художественной актуализации синтаксиса текста, наблюдается в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...», ставшего классическим образцом поэтического периода. На него равняются и стилисты, и поэты. Так, например, у Н. М. Рубцова неоднократно встречаются текстовые периоды, близкие по структурно-композиционному построению к лермонтовскому:

В ГЛУШИ

Когда душе моей	1
Сойдет успокоенье	2
С высоких после гроз,	3
Немеркнущих небес,	4
Когда, душе моей	5
Внушая поклоненье,	6
Идут стада дремать	7
Под ивовый навес,	8
Когда душе моей	9
Земная веет святость,	10
И полная река	11
Несет небесный свет, —	12
Мне грустно оттого,	13
Что знаю эту радость	14
Лишь только я один:	15
Друзей со мною нет...	16

Сравним композицию и ее структурно-грамматическое оформление в стихотворениях Лермонтова и Рубцова, указанных выше.

«Когда волнуется желтеющая нива» (М. Лермонтов)						«В глуши» (Н. Рубцов)					
Ст.	ПМ	Ф	Ц	А	ПР.	Ст.	ПМ	Ф	Ц	А	ПР.
1	I			Когда	1	1	I			Когда	I
2		I		И	2	2		II(I)			
3			I	И	3	3			I		
4				И		4					
5	II			Когда	4	5	II			Когда	2
6		I				6		II			
7			II			7			II		
8						8		I			
9	III			Когда	5	9	III			Когда	3
10		I				10		II(I)			
11			III			11			III		4
12					6	12		I(II)			
13	IV			Тогда	7	13	IV				5
14		II(I)		Тогда	8	14		II(I)			6
15			IV	И	9	15			IV		
16				И	10	16					7

Условные обозначения:

ПМ — поэтический мотив; Ц — цикл; Ф — фаза;

А — анафора; ПР — предикативные конструкции.

Общие черты композиционного построения рассматриваемых периодов:

1) актуализация синтаксической структуры текста;

2) количество циклов (4);

3) количество ПМ (4) и характер их распределения по текстам;

4) частичная близость анафорического повтора «Когда» (у Лермонтова) и «Когда душе моей...» (у Рубцова);

5) проективный тип композиции — центростремительная радиальная композиция: первые три ПМ устремлены к четвертому ПМ как смысловому центру текста.

Различия касаются следующих характеристик композиции периодов:

1) грамматического оформления композиционных фаз (см. схему);

2) количества предикативных единиц в тексте (10 — у Лермонтова, 7 — у Рубцова);

3) количества анафорических повторов: у Лермонтова, кроме «Когда», есть еще «Тогда» и «И» (см. схему);

4) длины стихов (строк): у Лермонтова — от 4 до 7 слов, у Рубцова — от 2 до 4 слов; соответственно общее количество слов — 87 и 48.

В целом все-таки более значимы общие черты, чем различия. В других текстовых периодах Н. М. Рубцова эти различия в построении увеличиваются в большей степени, и периоды строятся хотя и на основе актуализации синтаксического уровня текста, однако по другим композиционным моделям.

Утро	Ст.	ПМ	Ф	Ц
Когда заря, светясь по сосняку,	1	I		
Горит, горит, и лес уже *не дремлет,*	2		I	
И тени сосен *падают* в реку,	3			I
И свет бежит на улицы деревни,	4			
Когда, смеясь, на дворике глухом	5	II		
Встречают солнце взрослые и дети, —	6		I	
Воспрянув духом, *выбегу* на холм	7			II
И все *увижу* в самом лучшем свете.	8		II	
Деревья, избы, лошадь на мосту,	9	I		
Цветущий *луг* — везде о них тоскую.	10		I(II)	
И, разлюбив вот эту красоту,	11	III		III
Я не создам, наверное, другую...	12		II(I)	

Экспромт	Ст.	ПМ	Ф	Ц
Я *уплыву* на пароходе,	1	I		
Потом поеду на подводе,	2		I	
Потом еще на чем-то вроде,	3			I
Потом верхом, потом пешком	4			
Пройду по волоку с мешком —	5			
И буду жить в своем народе!	6	II	I(II)	

Далее рассматриваются текстовые периоды, построенные на основе художественной актуализации *морфологического уровня* текста. В этом случае особенности композиционного построения текста зависят от того, какая часть речи и в какой грамматической форме является морфологической основой композиции. Сравним для этой цели грамматические композиции трех стихотворений — периодов И. А. Бунина.

1. Морфологическая основа композиции периода — имя существительное

Венеция	Ст.	ПМ	Ф	Ц
Колоколов средневековых	1	I	I	
Певучий *зов, печаль времен*,	2		II(I)	
И *счастье жизни* вечно новой,	3	II		
И о *былом* счастливый *сон*.	4		II	
И чья-то *кротость, всепрощенье*	5	III		
И *утешенье*: все пройдет!	6		II	I
И золотые *отраженья*	7	IV		
Дворцов в лазурном *глянце вод*.	8		I	
И дымка млечного *опала*,	9	V		
И *солнце*, смешанное с ним,	10			
И встречный *взор*, и *опахало*,	11	VI	I	
И *ожерелье* из *коралла*	12			
Под *катафалком* водяным.	13			

2. Морфологическая основа композиции периода — глаголы несовершенного вида прошедшего времени

NEL MEZZO DEL CAMIN DI NOSTRA VITA	Ст.	ПМ	Ф	Ц
Дни близ Неаполя в апреле,	1	I	I	
Когда так *холоден и сыр*,	2			
Так *сладок* сердцу Божий мир...	3		II(I)	
Сады в долинах *розовели*,	4	II		
В них голубой *стоял* туман,	5		I	
Селенья черные *молчали*,	6			
Ракиты серые *торчали*,	7	II		
Вдыхая в полусне дурман	8		I	
Земли разрытой и навоза...	9			I
Таилась хмурая угроза	10	III		
В дымящемся густом руне,	11			
Каким в горах *спускались* тучи	12		I	
На их синеющие кручи...	13			
Дни вечно памятные мне!	14	IV	II	

3. Морфологическая основа композиции периода — имена прилагательные и причастия

	Ст.	ПМ	Ф	Ц
Бывает море *белое, молочное,*	1		I	
Всем *зримый* Апокалипсис, когда	2			
Весь мир одно молчание *полночное,*	3		II	
Армады звезд и *мертвая* вода:	4	I		
Предвечное, могильное, грозящее	5			I
Созвездиями небо — и легко	6			
Дымящееся жемчугом, *лежащее*	7			
Всемирной плащаницею млеко.	8			

Средством формообразования композиции периода может быть одновременно актуализация и морфологического, и синтаксического уровня текста, как это наблюдается в приведенных выше текстах И. А. Бунина «Венеция» и Н. М. Рубцова «Экспромт» (с. 99), а также в следующем стихотворении И. А. Бунина:

	Ст.	ПМ	Ф	Ц
Вот знакомый *погост* у цветной Средиземной волны,	1			
Черный *ряд* кипарисов в квадрате высокой стены,	2			
Белизна мавзолеев, блестящих на солнце кругом,	3	I		
Зимний *холод* мистраля, пригретый весенним теплом,	4		I	
Шум и *свежесть* валов, что, как сосны, шумят за стеной,	5			I
И небес *гиацинт* в снеговых облаках надо мной.	6			

Периоды, построенные на различной грамматической базе, имеют значительные композиционные различия. Так, если актуализируется синтаксический уровень текста, он активно включается в систему стихосложения, является формообразующим средством поэтической строфы, ее синтаксической аркой. Художественная композиция соответствующего периода наиболее формализована и дискретна. Однако в рамках параллельных синтаксических конструкций и их художественно закономерной дистрибуции в структуре периода возникают различного рода асимметрии и вариации, связанные с лексическим и морфологическим уровнями текста. Если же актуализируется морфологический уровень текста, то художественная композиция периода менее формализована и менее дискретна. Морфологическая интеграция периода необязательно предполагает синтаксическую, возможна предельная синтак-

сическая неоднородность текста. Об этом свидетельствуют рассмотренные выше тексты Н. А. Рубцова, И. А. Бунина. Таким образом, можно говорить об интегральных и дифференциальных компонентах грамматической структуры периода. В одних текстах интегральные компоненты находятся на синтаксическом уровне, а дифференциальные — на морфологическом, в других, наоборот, интегральные — на морфологическом уровне, а дифференциальные — на синтаксическом.

Разнообразной оказывается комбинаторика интегральных и дифференциальных компонентов грамматической структуры периода. Отметим далее некоторые закономерности. Грамматические уровни текста, на которых формируются интегральные и дифференциальные компоненты периода, могут в тексте последовательно чередоваться, что приводит к изменению темпа и характера композиционного движения лирического сюжета, к ритмическому разнообразию текста. Такого рода динамическая перестройка грамматических уровней композиционного формообразования периода наблюдается в следующих стихотворениях А. Ахматовой:

(1)	Ст.	ПМ	Ф	Ц	Интегральные КП
Это рысьи глаза твои, Азия,	1		I		
Что-то высмотрели во мне,	2				*Что-то*, гл. сов. пр.
Что-то выдразнили подспудное,	3				*Что-то*, гл. сов., пр. + с/п
И *рожденное* тишиной,	4				*И с/пр.*
И *томительное, и трудное*,	5	I			*И с/пр*, и с/пр.
Как *полдневный термезский* зной.	6			I	*Как пр. пр.* + сущ. им.
Словно вся прапамять в сознание	7		II		*Словно* сущ. им.
Раскаленной лавой *текла*,	8				Пр. + гл. несов. пр.
Словно я свои же рыдания	9				*Словно* сущ. вин.
Из чужих ладоней *пила*.	10				Гл. несов. пр.

(2) Надпись на портрете Т. В -ой	Ст.	ПМ	Ф	Ц	Интегральные КП
Дымное исчадье полнолунья,	1				Пр. сущ. им. + сущ. род.
Белый мрамор в сумраке аллей,	2				Пр. сущ. им. + сущ. род.
Роковая девочка, плясунья,	3	I			Пр. сущ. им. + сущ.
Лучшая из всех камей.	4		II		Сущ. род.
От таких и погибали люди,	5			I	*От таких*
За такой Чингиз послал посла,	6				*От таких*
И такая на кровавом блюде	7				*И такая*
Голову Крестителя несла.	8				

(3) Родная земля	Ст.	ПМ	Ф	Ц
И в мире нет людей бесслезней,				
Надменнее и проще нас.				
1922				
В заветных ладанках не носим на груди,	1			
О ней стихи навзрыд не сочиняем,	2			
Наш горький сон она не бередит,	3			
Не кажется обетованным раем.	4			
Не делаем ее в душе своей	5			
Предметом купли и продажи,	6	I		
Хворая, бедствуя, немотствуя на ней,	7		II(1)	
О ней не вспоминаем даже.	8			I
Да, для нас это грязь на калошах,	9			
Да, для нас это хруст на зубах.	10			
И мы мелем, и месим, и крошим	11			
Тот ни в чем не замешанный прах.	12			
Но ложимся в нее и становимся ею,	13			
Оттого и зовем так свободно — своею.	14			

Далее представлена таблица интегральных компонентов грамматической композиции этого стихотворения.

Ст.	ИНТЕГРАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ		Зоны распределения
	Служебные слова и местоимения	Грамматические формы знаменательных частей речи	
1	*Не*	Глагол несов., н., 1 л., мн.	I
2	*Не, о ней*	Глагол несов., н., 1 л., мн.	
3	*Не, она, наш*	Глагол несов., н., 3 л., мн.	II
4	*Не*	Глагол несов., н., 3 л., ед.	
5	*Не, ее*	Глагол несов., н., 1 л., мн.	I
6			
7	*На ней*	Деепр. + деепр.+ деепр.	III
8	*Не, о ней*	Глагол несов., н., 1 л., мн.	I
9	*Да, это, для нас*	Сущ. ед. им. + сущ. мн.пр.	IV
10	*Да, это, для нас*	Сущ. ед. им. + сущ. мн. пр.	
11	*И, и, и, мы*	Гл. несов., н., 1 л., мн.— 3 р. повторяется	I
12	*Тот, не*		I
13	*Но, в нее, ею*	Глагол несов., н., 1 л., мн.	
14	*Оттого и*	Глагол несов., н., 1 л., мн.	

Грамматическая композиция рассматриваемого стихотворения А. Ахматовой строится на базе четырех интегральных компонентов: 1) глаголов в форме несовершенного вида настоящего времени 1 лица множественного числа; 2) глаголов в форме несовершенного вида настоящего времени 3 лица единственного числа; 3) деепричастий несовершенного вида; 4) существительных в форме единственного числа именительного падежа и в форме множественного числа предложного падежа. В таблице обозначены соответствующими цифрами контактные и дистантные зоны распределения этих интегральных компонентов в строфической структуре периода. *Ведущим* в формообразовании композиции данного периода является первый интегральный компонент — глаголы в форме несовершенного вида настоящего времени 1 лица множественного числа, так как они имеют и контактные, и дистантные зоны распределения в тексте, объединяют все его композиционные части. Остальные интегральные компоненты композиции *играют второстепенную*, подчиненную роль, так как, имея только контактные зоны распределения, выполняют функцию объединения только внутри одного фрагмента текста (см. таблицу выше). Функциональные различия ведущего и второстепенных интегральных компонентов связаны также с тем, что с помощью ведущего интегрального компонента осуществляется *движение* лирического сюжета, *развитие* его поэтического мотива или мотивов, а второстепенные интегральные компоненты композиции являются средством композиционной *разработки* отдельных частей лирического сюжета и поэтому *замедляют* его движение.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что текстовые периоды строятся на основе интегральных компонентов не только синтаксического, но и морфологического уровня. При наличии в тексте нескольких интегральных компонентов композиции они оказываются функционально неоднородными и поэтому занимают разные ранги в композиционном формообразовании.

ФАЗОВЫЕ ПЕРИОДЫ

По отношению к композиционным фазам поэтического текста периоды делятся на четыре типа: 1) период равен одной композиционной фазе; 2) период равен части композиционной фазы, т. е. одна фаза равна нескольким периодам; 3) период равен двум конструктивно оформленным фазам — аналитический период; 4) период равен двум конструктивно не расчлененным фазам — синтетический период. Далее рассматриваются особенности периодов каждого типа.

Периоды, равные одной композиционной фазе, имеют широкое распространение в русской поэзии и довольно разнообразны по своей грамматической структуре и функциональной значимости в поэтическом тексте. В качестве примеров ниже приводятся стихотворения А. Ахматовой.

(1) Последняя роза	Ст.	ПМ	Ф	П	Ц
Мне с Морозовой класть поклоны,	1			I	
С *падчерицей* Ирода *плясать*,	2	I			
С дымом улетать с костра Дидоны,	3		I		
Чтобы *с Жанной на костер* опять.	4				
Господи! Ты видишь, *я* устала	5				I
Воскресать, и умирать, и жить.	6	II		II	
Все возьми, но *этой* розы алой	7		II		
Дай мне свежесть снова *ощутить.*	8				

(2) Наяву	Ст.	ПМ	Ф	П	Ц
И время прочь, и пространство прочь,	1		II		
Я все разглядела сквозь белую ночь:	2			I	
И нарцисс в хрустале *у тебя* на столе,	3	I			
И сигары синий *дымок,*	4		I		
И то *зеркало,* где, как в чистой воде,	5			II	
Ты сейчас отразиться мог.	6				I
И время прочь, и пространство прочь...	7	II			
Но и *ты мне* не можешь помочь.	8		II	III	

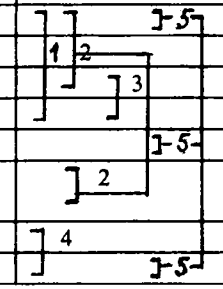
Однофазовые периоды мы наблюдали и в приведенных ранее стихотворении «Зимняя дорога» А. С. Пушкина (с. 18) и «Анне Ахматовой» Б. Л. Пастернака (с. 22).

Как показывают наблюдения над указанными текстами, грамматическая и лексическая структура однофазовых периодов разнообразна и зависит от их позиции и композиционной функции в тексте. Ниже приводятся результаты анализа этих текстов.

А. Ахматова. «Последняя роза».
Композиция: [(З = Ф′1) + Ц = (ПI = Ф″1 + ПII = Ф″II) = ФII] = Т

Текст состоит из двух периодов, которые соответствуют разным фазам развития поэтического мотива (ПI = Ф″I, ПII = Ф″II). Каждый период имеет свою грамматическую композицию, которая формируется

на основе интегральных компонентов, характерных только для данного периода. Однако отдельные ИК являются общими для обоих периодов, т.е. в тексте используется вторичная интеграция более высокого композиционного ранга. См. таблицу:

Ст.	ИНТЕГРАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ (ИК)			Зоны распределения ИК
	Служебные слова и местоимения	Грамматические формы знаменательных частей речи	*ЛЕКСИКА*	
1	*Мне, с*	Сущ. тв. + Гл. инф.		
2	*С*	Сущ. тв. + Гл. инф.		
3	*С*	Сущ. тв. + Гл. инф.	с костра	
4	*Чтобы*	Сущ. тв.	на костер	
5	*Ты, я*			
6	*И, и*	Гл. инф. + Гл. инф. + Гл. инф.		
7	*Все, но этой*	Гл. повел. 2 л. ед.		
8	*Мне*	Гл. повел. 2 л. ед.		

В первом периоде (1—4 стихи) ведущим морфологическим интегральным компонентом является существительное в форме творительного падежа (1); форма инфинитива глагола (2) также является ведущим ИК, хотя и имеет меньшую зону распространения (1—3 стихи). Лексический ИК *(с костра, на костер*) (3) является второстепенным, объединяет 3 и 4 стих и как бы компенсирует отсутствие в 4 стихе второго ИК — инфинитива.

Во втором периоде (5—8 стихи) ведущим ИК является форма повелительного наклонения глагола (4), объединяющая 7 и 8 стих. Форма инфинитива (2), являясь второстепенным ИП для второго периода, так как с его помощью осуществляется интонационно-смысловая организация только второго стиха, тем не менее одновременно является и ИК второго ранга, поскольку имеет зону распределения в обоих периодах (1—3 и 6 стихи). Такую же функцию интеграции двух периодов в цикл имеет и местоимение Я (мне — 1 и 8 стих, я — 5 стих) — 5 ИК.

Обращает на себя внимание то, что грамматическое структурирование первого периода, соотносительного с первой фазой, является первичным и самостоятельным, а формообразование второго периода, соотносительного со второй фазой, вторично и менее самостоятельно.

Причем второй период включает не только ИК, объединяющие его с первым в один цикл, но и лексический ИК, соотносящий весь цикл с названием стихотворения: роза алая — Последняя роза.

Рассмотренные выше позиции однофазовых периодов в данном тексте отражены в композиционной формуле текста:

$$[(3 = Ф'1) + Ц = (П1 = Ф''1 + ПII = Ф''II) = ФII] = Т$$

А. Ахматова. «Наяву».
Композиция: $[(ПI = Ф'II + ПII = Ф'I) + ПIII = Ф''II] = Ц = Т$

Для композиции этого стихотворения характерна рамочная конструкция, в которой первая фаза выражена во втором периоде (3—6 стих) и занимает центральное положение в тексте, а вторая фаза выражена в первом периоде (1—2 стих) и повторяется в третьем (7—8 стих), т. е. начинает и замыкает текст. Такому композиционному расположению периодов соответствует и их грамматическая структура. Второй период формируется с помощью ведущих интегральных компонентов существительных в форме единственного числа именительного падежа (3—6 стих), местоимения «ты» (3, 6 стих), союза-частицы «И». В первом и третьем периодах ведущих ИК нет, но есть второстепенные ИК — повторяющийся союз-частица «И» (1, 7 стих) и ИК второго ранга, объединяющие периоды в один цикл. Это лексический повтор целого стиха — «И время прочь, и пространство прочь...» (1 и 7 стих), а также местоимений Я и ТЫ. См. таблицу:

Ст.	ИНТЕГРАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ (ИК)			Зоны распределения ИК
	Служебные слова и местоимения	Грамматические формы знаменательных частей речи	Лексический и синтаксический повтор	
1	*И, и*		Весь стих	4
2	*Я*			3
3	*И, у тебя*	Сущ. им. ед.		2
4	*И*	Сущ. им. ед.		1
5	*И*	Сущ. им. ед.		
6	*Ты*			2
7	*И, и*		Весь стих	4
8	*Но и ты, мне*			2 3

Первый и третий периоды, соотносясь с одной и той же композиционной фразой, вместе с тем характеризуются структурно грамматической и функционально-семантической асимметрией: для первого периода характерны перспективные связи со вторым периодом, а для третьего — ретроспективные связи и со вторым, и с третьим периодами. Первый период открывает текст, а третий — закрывает его.

Рассмотренные выше особенности формообразования текста отражены в его композиционной формуле:

[(ПI = Ф′II + ПII = Ф′I) + ПIII = Ф″II] = Ц = Т

Пушкин А. С. «Зимняя дорога».

Композиция: {[Ц1 + (П3 = Ф2 + П4 = Ф1) = Ц2] + Ц3} = Т

В сложной композиции этого стихотворения (см. текст на с. 22) встречаются все типы периодов. Однофазовыми являются третий и четвертый периоды, которые объединяются во второй цикл. В этом цикле развиваются два взаимосвязанных между собой в первом цикле поэтических мотива: мотив ночной зимней дороги, по которой мчится одинокая тройка (пространственный, зрительный образ) и мотив звона колокольчиков и песни ямщика (акустический, слуховой образ). Слуховой образ накладывается на зрительный, и в результате их взаимодействия образуется аппликативная композиция, объединяющая третий и четвертый периоды в цикл. Таким образом, в этом тексте однофазовые периоды выполняют две композиционные функции. Первая композиционная функция, связанная с созданием аппликативной композиции второго цикла, является по характеру *внутрициклической;* вторая композиционная функция этих же периодов является *межциклической,* так как связана с развитием поэтических мотивов, объединяющих несколько циклов данного текста. Если же говорить особо о *процессах композиционного формообразования,* то их в этом тексте несколько видов: это развитие поэтического мотива, разработка поэтического мотива и аппликация поэтических мотивов.

Композиционные особенности текста определяют и грамматическую структуру. См. таблицу:

Ст.	ИНТЕГРАЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ (ИК)		Лексический и синтаксический повтор	Зоны распределения ИК
	Служебные слова и местоимения	Грамматические формы знаменательных частей речи		
1	*Что-то*	Субст. прил. + гл. несов. наст.	*родное*	1 4
2	*В*			
3	*То*	Сущ. им. + прил.	*разгулье*	1
4	*То*	Сущ. им. + прил.	*тоска*	2
5	*Ни, ни*	Сущ. род. + сущ. род.		3
6	*Мне, и*	Сущ. им. + сущ. им.		
7	*Только*	Сущ. им.		1
8	*Одне*	Глагол несов. наст.		4

Интегральными компонентами являются в П3: 1) существительные в именительном падеже (*разгулье, тоска*) и субстантивированное прилагательное (*родное*); 2) прилагательные (*удалое, сердечная*) и субстантивированное прилагательное (*родное*), в котором пересекаются два морфологических ИК. В четвертом периоде (П4) ИК являются существительные в родительном и именительном падежах (*огня, хаты, глушь, снег, версты*). Их грамматическая неоднородность (разный падеж) объясняется тем, что существительные в родительном падеже являются второстепенными ИК, так как композиционно оформляют только один стих, а существительные в именительном падеже, имея зону распределения в обоих периодах, являются ИК второго ранга. Номинативный характер ИК способствует созданию звуковой (П3) и пространственной (П4) панорамы, а наличие однородных синтаксических рядов с зеркальной асимметрией объединяет эти периоды в аппликативную композицию цикла. Вместе с тем наблюдается конструктивная изолированность периодов, что особенно подчеркивается многоточием в конце каждой строфы. Эта особенность грамматической структуры текста связана с межциклической функцией периодов.

Рассмотренные особенности однофазовых периодов рассматриваемого текста отражены в композиционной формуле:

$$\{[Ц1 + (П3 = Ф2 + П4 = Ф1) = Ц2] + Ц3\} = Т$$

Пастернак Б. Л. «Анне Ахматовой».
Композиция: $\{(П1 = Ф2 = Ц1) + [(Ц2 + Ц3) + Ц4]\} = Т$

В этом стихотворении (см. текст на с. 28) однофазовым является первый период, равный первому циклу. Этот цикл выполняет роль зачина в композиции текста. В нем обозначена поэтическая рема, т. е. вторая фаза основного поэтического мотива текста, а поэтическая тема, т.е. первая фаза этого мотива, развивается в последующих циклах текста, находящихся между собой в сложных композиционных связях.

Однофазовые периоды, обозначающие композиционную рему, т.е. вторую фазу основного поэтического мотива, могут завершать текст, играть роль концовки. В этом случае они также равны отдельному композиционному циклу, который противопоставляется остальным циклам текста. Такую композиционную функцию выполняет однофазовый период, оформленный в отдельную строфу, в стихотворении А. Ахматовой «Лотова жена» (см. текст на с. 29).

ВЫВОДЫ

Композиционные функции однофазовых периодов разнообразны и обычно зависят от их позиции в коммуникативной структуре цикла или же от их позиции в целом тексте, количества в нем композиционных циклов и их соотношения. Такая закономерность, когда формообразование периодов осуществляется в процессе построения поэтического текста в целом, не только разнообразит их грамматическую структуру, но и создает предпосылки для образования их структурных и функциональных типов, то есть складывания композиционных форм поэтической речи в истории русской поэзии в различные периоды ее жанрово-стилистического развития. Данная проблема является новой и требует специального изучения.

ДРУГИЕ ВИДЫ ФАЗОВЫХ ПЕРИОДОВ

Кроме рассмотренных выше, существуют еще три вида фазовых периодов. Четкую контрастную структуру имеют *двухфазовые периоды*, то есть периоды, включающие в свой состав первую и вторую фазы развития поэтического мотива. Так построена первая строфа-период в стихотворении С. Есенина:

(1)	Ст.	Ф	П
Свищет ветер, серебряный ветер,	1	I	
В шелковом шелесте снежного шума.	2		I
В первый раз я в себе заметил —	3		
Так я еще никогда не думал.	4		
Пусть на окошках гнилая сырость,	5		
Я не жалею, и я не печален.	6		II
Мне все равно эта жизнь полюбилась,	7		
Так полюбилась, как будто вначале.	8		
Взглянет ли женщина с тихой улыбкой —	9		
Я уж взволнован. Какие плечи!	10		III
Тройка ль проскачет дорогой зыбкой —	11	II	
Я уже в ней и скачу далече.	12		
О, мое счастье и все удачи!	13		
Счастье людское землей любимо.	14		IV
Тот, кто хоть раз на земле заплачет, —	15		
Значит, удача промчалась мимо.	16		
Жить нужно легче, жить нужно проще,	17		
Все принимая, что есть на свете.	18		V
Вот почему, обалдев, над рощей	19	I	
Свищет ветер, серебряный ветер.	20		

По нашим наблюдениям, двухфазовые периоды выполняют разнообразные композиционные функции в структуре поэтических текстов. Так, в поэзии С. Есенина подобные периоды или создают композиционное кольцо текста, то есть употребляются в начале текста и в его конце, или выполняют функцию зачина, то есть играют роль смыслового импульса в развитии основного поэтического мотива стихотворения. Композиционное кольцо наблюдается в приведенном выше стихотворении, а также в следующих стихотворениях С. Есенина, которые приводятся фрагментарно:

(2)	Ст.	Ф	П
Низкий дом с голубыми ставнями,	1	I	
Не забыть мне тебя никогда, —	2		I
Слишком были такими недавними	3	II	
Отзвучавшие в сумрак года.	4		

До сегодня мне еще снится	5		
Наше поле, луга и лес,	6	II	II
Принакрытые серебристым ситцем	7		
Этих северных бедных небес.	8		
Восхищаться уж я не умею	9		
И пропасть не хотел бы в глуши,	10		
Но, наверно, навеки имею	11		III
Нежность грустную русской души.	12		
Полюбил я седых журавлей	13		
<...>			
Как бы я и хотел не любить,	21		
Все равно не могу научиться,	22		VI
И под этим дешевеньким ситцем	23		
Ты мила мне, родимая выть.	24		
Потому так и днями недавними	25		
Уж не юные веют года...	26		VII
Низкий дом с голубыми ставнями,	27	I	
Не забыть мне тебя никогда.	28	II	

Как в первом, так и во втором тексте начальный и завершающий периоды имеют зеркальную композицию: ФI + ФII и ФII + ФI. Таким образом, оба текста начинаются и заканчиваются первой фазой, которая в результате этого занимает ключевую позицию в семиотической структуре текста — на ее основе осуществляется перспективное и ретроспективное смысловое движение текста, а также создается смысловой резонанс, расширяется смысловая зона текста за счет невербальной информации, поскольку первая фаза, повторенная в конце текста, уже не существует в нашем сознании без второй после прочтения всего текста. Резонансное содержание текста усиливается, если начало второй фазы также повторяется в завершающей части, как это наблюдается во втором стихотворении С. Есенина.

Композиционное кольцо может сформироваться и на основе второй фазы, как, например, в следующем стихотворении С. Есенина:

(3)	Ст.	Ф	Ѳ
Вот оно, глупое счастье	1	II	
С белыми окнами в сад!	2		I
По пруду лебедем красным	3	I	
Плавает тихий закат.	4		

<...>			
Стелется синею рясой	13	I	
С поля ночной холодок...	14		IV
Глупое, милое счастье,	15	II	
Свежая розовость щек!	16		

Двухфазовый период может стоять только в начале стихотворения, но и в этом случае, как и при кольцевой композиции, он играет роль импульса в развитии поэтического мотива лирического сюжета. Например:

(4)	Ст.	Ф	П
Вечер черные брови насопил.	1	I	
Чьи-то кони стоят у двора.	2		I
Не вчера ли я молодость пропил?	3		
Разлюбил ли тебя не вчера?	4	II	
Не храпи, запоздалая тройка!	5		II
Наша жизнь пронеслась без следа.	6		
Может, завтра больничная койка	7		
Упокоит меня навсегда. <...>	8		
Расскажу, как текла былая	21		
Наша жизнь, что былой не была...	22	II	
Голова ль ты моя удалая,	23		VI
До чего ж ты меня довела?	24		

В этом стихотворении все пять следующих за первой строфой периодов являются развитием второй фазы основного поэтического мотива. Такую же композиционную функцию выполняют двухфазовые периоды и в указанных ниже стихотворениях С. Есенина:

(5)	Ст.	Ф	П
О пашни, пашни, пашни,	1	I	
Коломенская грусть,	2		I
На сердце день вчерашний,	3		
А в сердце светит Русь.	4	II	
Как птицы, свищут версты	5		II
Из-под копыт коня.	6		
И брызжет солнце горстью	7		
Свой дождик на меня. <...> (всего 16 ст.)	8		

(6) Руки милой — пара лебедей —	1	]		]
В золоте волос моих ныряют.	2	]	I	
Все на этом свете из людей	3	]		] I
Песнь любви поют и повторяют.	4	]		]
Пел и я когда-то далеко	5	]		]
И теперь пою про это снова,	6	]	II	
Потому и дышит глубоко	7	]		] II
Нежностью пропитанное слово <...> (всего 24 ст.)	8	]		]
(7) Заря окликает другую,	1	]		]
Дымится овсяная гладь...	2	]	I	
Я вспомнил тебя, дорогую,	3	]		] I
Моя одряхлевшая мать.	4	]		]
Как прежде ходя на пригорок,	5	]		]
Костыль свой сжимая в руке,	6	]	II	
Ты смотришь на лунный опорок,	7	]		] II
Плывущий по сонной реке. <...> (всего 28 ст.)	8	]		]

Структурная однотипность рассмотренных выше текстов особенно четко прослеживается при сравнении их композиционных формул:

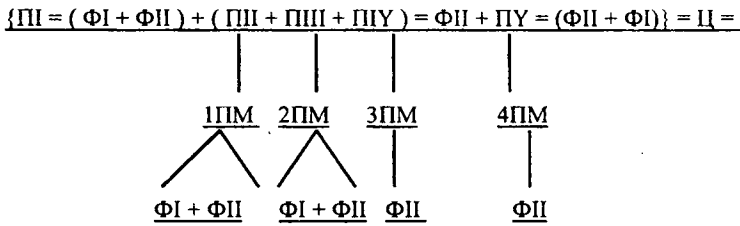
1) (ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІІ + ПІІІ = ФІІ + ПІУ = ФІІ] + ПУ = (ФІІ + ФІ)} = Ц = Т
2) {ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІІ + ПІІІ = ФІІ + ПІУ = ФІІ + ПУ = ФІІ + ПУІ = ФІІ] + ПУІІ = (ФІІ + ФІ + ФІІ)} = Ц = Т
3) {ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІ + ПІІІ = ФІ] + ПІУ = (ФІ + ФІІ)} = Ц = Т
4) {ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІІ + ПІІІ = ФІІ + ПІУ = ФІІ + ПУ = ФІІ + ПУІ = ФІІ]} = Ц = Т
5) {ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІІ + ПІІІ = ФІІ + ПІУ = ФІІ]} = Ц = Т
6) {ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІІ + ПІІІ = ФІІ + ПІУ = ФІІ + ПУ = ФІІ + ПУІ = ФІІ]} = Ц = Т
7) {ПІ = (ФІ + ФІІ) + [ПІІ = ФІІ + ПІІІ = ФІІ + ПІУ = ФІІ + ПУ = ФІІ + ПУІ = ФІІ + ПУІІ = ФІІ]} = Ц = Т

Таким образом, формирование структуры двухфазовых периодов функционально нацелено на композиционное построение всего текста, частью которого они являются. Этим свойством они отличаются от текстовых периодов, которые композиционно самодостаточны и содержат в себе все этапы развития поэтического мотива. Следует также отметить, что мы рассмотрели только две разновидности двухфазовых периодов, однако их структурно-функциональная типология этим не ис-

черпывается. Ср., например, их позиции в композиции стихотворения А. Ахматовой «Смуглый отрок бродил по аллеям...» (текст на с. 22 I главы):

{ПІ = (ФІ + ФІІ) + ПІІ = (ФІ + ФІІ)} = Ц = Т

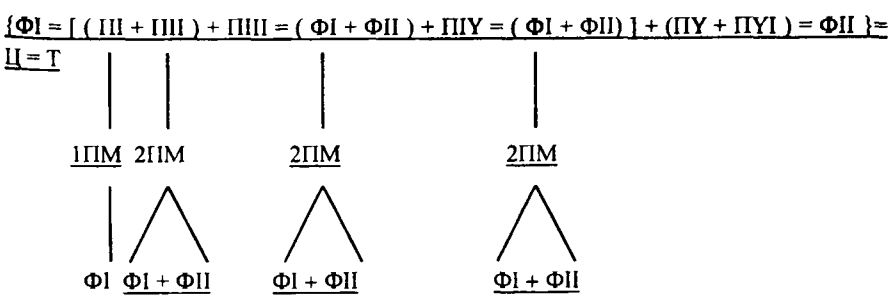
От однофазовых и двухфазовых периодов значительно отличаются периоды, которые *меньше одной композиционной фазы*. В таких текстах одна фаза охватывает несколько периодов (Ф = ПІ + ... П n). Подобный тип периодов также используется в приведенных выше текстах С. Есенина. Если двухфазовые периоды в этих текстах выполняют роль зачина или композиционного кольца, то периоды неполной фазы, образуя смысловую цепь в пределах композиционной фазы, служат средством ее развития, определенным образом ее структурируют. Структурирование композиционных фаз с помощью цепочки периодов можно отразить в композиционной формуле текста. Так, стихотворение С. Есенина «Свищет ветер, серебряный ветер...» (текст на с. 130) имеет следующее композиционное построение:



Основной поэтический мотив (ПМ), обозначенный в первом двухфазовом периоде, развивается в трех подчиненных ему ПМ, соответственно во втором, третьем и четвертом периодах, причем разрабатывается рематическая (вторая) фаза мотива. Далее рассматривается стихотворение С. Есенина, в котором, в отличие от предыдущего, с помощью системы подчиненных основному поэтических мотивов развивается первая (тематическая) фаза этого основного мотива:

(8)	Ст.	Ф	П
Синий май. Заревая теплынь.	1		
Не прозвякнет кольцо у калитки.	2		I
Липким запахом веет полынь.	3		
Спит черемуха в белой накидке.	4	I	
В деревянные крылья окна	5		
Вместе с рамами в тонкие шторы	6		II
Вяжет взбалмошная луна	7		
На полу кружевные узоры.	8		
Наша горница хоть и мала,	9		
Но чиста. Я с собой на досуге...	10		III
В этот вечер вся жизнь мне мила,	11		
Как приятная память о друге.	12		
Сад полышет, как пенный пожар,	13	II	
И луна, напрягая все силы,	14		IY
Хочет так, чтобы каждый дрожал	15		
От щемящего слова «милый».	16		
Только я в эту цветь, в эту гладь,	17		
Под тальянку веселого мая,	18		Y
Ничего не могу пожелать,	19		
Все, как есть, без конце принимая.	20		
Принимаю — приди и явись,	21		
Все явись, — в чем есть боль и отрада ...	22		YI
Мир тебе, отшумевшая жизнь.	23		
Мир тебе, голубая прохлада.	24		

Композиционная формула этого текста:



Первая композиционная фаза основного мотива развивается на основе двух подчиненных ей мотивов (I — IV периоды), вторая фаза — на основе варьирования одной поэтической ремы в V и VI периодах. Третий и четвертый периоды по отношению к подчиненным ПМ являются двухфазовыми.

Композиционные периоды неполной фазы очень распространены в русской поэзии (см. ранее указанные стихотворения «Зимняя дорога» А. С. Пушкина (5—7 периоды), «Огороды русские...» Н. М. Рубцова (с. 22). Функциональное своеобразие их связано с тем, что они замедляют развитие лирического сюжета и одновременно усложняют его, придают ему смысловую многоплановость.

Особо следует выделить синтетические периоды, которые отличаются от двухфазовых тем, что композиционная тема (I фаза) и композиционная рема (II фаза) выражены в лингвистической структуре периода не расчлененно, а целостно в составе образной конструкции. Такое совмещение обеих фаз поэтического мотива наблюдается, например, в 1, 2, 7 периодах стихотворения А. С. Пушкина «Зимняя дорога» (см. I гл., с. 22), а также в указанных ниже примерах из трех стихотворений С. Есенина:

(1)	Ст.	Ф	П
Отговорила роща золотая	1		
Березовым, веселым языком,	2	I/II	I
И журавли, печально пролетая,	3		
Уж не жалеют больше ни о ком.	4		
Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник —	5		
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом.	6	II/I	II
О всех ушедших грезит конопляник	7		
С широким месяцем над голубым прудом.	8		

(2)	Ст.	Ф	П
Не вернусь я в отчий дом,	1		
Вечно странствующий странник.	2	II/I	I
Об ушедшем над прудом	3		
Пусть тоскует конопляник.	4		
Пусть неровные луга	5		
Обо мне поют крапивой, —	6	I/II	II
Брызжет полночью дуга,	7		
Колокольчик говорливый <...>	8		

(3)	Ст.	Ф	П
Серебристая дорога,	1	I/II	I
Ты зовешь меня куда?	2		
Свечкой чисточетверговой	3		
Над тобой горит звезда.	4		
Грусть ты или радость теплишь?	5	I/II	II
Иль к безумью правишь бег?	6		
Помоги мне сердцем вешним	7		
Долюбить твой жесткий снег.	8		
Дай ты мне зарю на дровни,	9	I/II	III
Ветку вербы на узду.	10		
Может быть, к вратам Господним	11		
Сам себя я приведу.	12		

Нередко синтетические периоды образуют в тексте цепь, подобно периодам неполной фазы, то есть служат средством вариантного развития основного поэтического мотива. Эта композиционная функция характерна для них в двух первых стихотворениях С. Есенина, указанных выше, а также в следующем фрагменте стихотворения Н. Клюева:

(4) МОЕМУ ДРУГУ АНАТОЛИЮ ЯРУ	Ст.	Ф	П
Продрогли липы до костей,	1	I/II	I
До лык, до сердца лубяного,	2		
И в снежных саванах готовы	3		
Уснуть навек, не шля вестей.	4		
В круговороте зимних дней,	5	I/II	II
Косматых, волчьих, лязгозубых,	6		
Деревья не в зеленых шубах, —	7		
А в продухах, в сквозистых срубах	8		
Из снов и продуха ветвей.	9		
Продрогли липы до костей,	10	I/II	III
Стучатся в ставни костылями:	11		
«Нас приюти и обогрей,	12		
Лежанкой, сказкою, стихами!»	13		
Войдите, снежные друзья, —	14	I/II	IV
В моей лежанке сердце рдеет,	15		
Черемухой и смолью мреет	16		
И журавлиной тягой веет	17		
На одинокого меня! <...>	18		

В этом стихотворении вторая фаза, совмещенная с первой в I—III периодах, получает самостоятельное развитие в последующей части текста, начиная с четвертого периода (14—63 стих), а затем снова соединяется с первой фазой в заключительном периоде текста. Переход от синтетического периода в начале текста к периодам неполной фазы (I и II) наблюдается в указанном выше стихотворении С. Есенина «Серебристая дорога». Функционально это соответствует зачину (I период — синтетический) и разработке композиционной ремы (I и II периоды — вторая фаза ПМ).

Если ни одна из фаз, совмещенных в синтетическом периоде, не получает в других частях текста актуализации, то есть не развивается с помощью периодов аналитического типа, то семиотическая структура подобного синтетического периода значительно усложняется, уходит в подтекст, как это, например, имеет место в стихотворении О. Мандельштама:

(5)	Ст.	Ф	П
Сусальным золотом горят	1		
В лесах рождественские елки;	2	I/II	
В кустах игрушечные волки	3		I
Глазами страшными глядят.	4		
О вещая моя печаль,	5		
О тихая моя свобода	6	II/I	
И неживого небосвода	7		II
Всегда смеющийся хрусталь!	8		

Итак, формообразующим средством композиции рассмотренных выше текстов являются синтетические периоды, в которых фазы развития поэтического мотива не структурируются на синтаксическом уровне текста, не имеют конструктивной дискретности. Однако наличие двух коммуникативных уровней в развитии мотива отражается в лексико-семантической организации периода, в частности, в том, что в его лексико-семантической структуре взаимосвязаны две коммуникативно неоднородные лексические системы: лексика референтная и лексика предикатная, лексика, связанная с тематической фазой, и лексика, связанная с рематической фазой текста. Например, в первом периоде стихотворения С. Есенина «Отговорила роща золотая...» лексика первой фазы: *роща золотая, березовый, журавли, пролетая*, а лексика второй фазы: *отговорила, веселым языком, печально, жалеют;* во втором периоде соответственно — в первой фазе: *в мире, дом, конопляник, с широким меся-*

цем, над голубым прудом, а во второй фазе: *жалеть, странник, пройдет, зайдет, оставит, ушедших, грезит*. Таким образом, в лексическом составе синтетических периодов можно выделить две внутритекстовые парадигмы слов с разными композиционными функциями — тематической и рематической. Степень смысловой спаянности этих двух парадигм различна в разных текстах и зависит от того, имеет ли одна из фаз синтетического периода или обе его фазы дальнейшее композиционное развитие в структуре текста. Наибольшего семантического синтеза, единства достигают те периоды, в которых формально не выраженные композиционные фазы не получают конструктивного развития и в последующих частях текста, как это мы наблюдали выше в стихотворении О. Мандельштама. В этом случае двухфазовость имеет каждое слово в составе периода. Возникает лингвопоэтический парадокс: с одной стороны, лексико-семантичекая структура текста максимально опосредованно связана с лирическим сюжетом, а с другой стороны, каждое слово такого текста функционально предельно приближено к лирическому сюжету, вербализует его. Меньшая степень смысловой спаянности характерна для синтетических периодов, композиционные фазы которых актуализируются в последующем композиционном развитии текста, как это наблюдалось в приведенных выше текстах стихотворений С. Есенина и Н. Клюева. Так, например, в стихотворении «Отговорила роща золотая...» композиционные фазы и соответственно лексические парадигмы получают развитие в III—IV периодах:

(1)	Ст.	Ф	П
Стою один среди равнины голой,	1		
А журавлей относит ветер вдаль,	2	I	
Я полон дум о юности веселой,	3		III
Но ничего в прошедшем мне не жаль.	4	II	
Не жаль мне лет, растраченных напрасно,	5		
Не жаль души сиреневую цветь.	6	II	
В саду горит костер рябины красной,	7		IV
Но никого не может он согреть.	8	I	

В стихотворении «Не вернусь я в отчий дом...» (см. начало стихотворения на с. 113) I и II фазы синтетических периодов (I и II) имеют аналитическое выражение в III двухфазовом периоде, а вторая фаза развивается в IV и V однофазовых периодах, заключительный VI период также является синтетическим, как и I и II начальные:

(2)	Ст.	Ф	П
<...> Высоко стоит луна,	9		
Даже шапки не докинуть.	10	I	III
Песне тайна не дана,	11		
Где ей жить и где погибнуть.	12	II	
Но на склоне наших лет	13		
В отчий дом ведут дороги.	14		IV
Повезут глухие дроги	15		
Полутруп, полускелет.	16	II	
Ведь недаром с давних пор	17		
Поговорка есть в народе:	18		V
Даже пес в хозяйский двор	19		
Издыхать всегда приходит.	20		
Ворочусь я в отчий дом —	21		
Жил и не жил бедный странник... <...>	22	II/I	VI
В синий вечер над прудом	23		
Прослезится конопляник.	24		

Далее приводятся композиционные формулы рассмотренных выше текстов, в которых встречаются синтетические периоды:

(1) {[ПІ = ФІ/ФІІ + ПІІ = ФІ/ФІІ] + [ПІІІ = (ФІІ + ФІ) + ПІV = (ФІІ + ФІ) + ПV = = ФІ/ФІІ] + ПVІ = ФІ/ФІІ} = Ц = Т

(2) {[ПІ = ФІ/ФІІ + ПІІ = ФІ/ФІІ] + [ПІІІ = (ФІІ + ФІ) + ФІІ = (ПІV + ПV)] + ПVІ = = ФІ/ФІІ} = Ц = Т

(3) ПІ + ФІ/ФІІ + [ФІІ = (ПІІ + ПІІІ)] = Ц = Т

(4) {[ПІ = ФІ/ФІІ + ПІІ = ФІ/ФІІ + ПІІІ = ФІ/ФІІ] + [ФІІ = (ПІV + ПV + ПVІ)] + + ПVІІ = ФІ/ФІІ + ПVІІІ = ФІ/ФІІ]}= Ц = Т

(5) ПІ = ФІ/ФІІ + ПІІ = ФІ/ФІІ = Ц = Т

Особенностью фрагментов текстов, построенных на основе синтетических периодов, является волновое движение лирического сюжета от периода к периоду, его конструктивная нерасчлененность и мягкость.

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ

Данный тип периодов соответствует классическому определению периодов, которые обычно рассматриваются в исследованиях и учебных пособиях по синтаксической стилистике. А. И. Ефимов так определяет это понятие: «Под термином период принято разуметь синтаксическую конструкцию, построенную по принципу кругообразно замыкающихся и

гармонически организованных частей, образующих в логическом и интонационном отношениях вполне законченную единицу речи... Различаются двух-, трех- четырех- и многочленные периоды [26, с. 451]. Далее автор рассматривает ставшие впоследствии хрестоматийными примеры периодов из произведений М. Ю. Лермонтова : «Когда волнуется желтеющая нива...», «Лишь только ночь своим покровом...» и «Печальный Демон, дух изгнанья...» из поэмы «Демон» [26, с. 452—453]. Циклический период равен композиционному циклу и поэтому включает в свой состав совокупность гармонически организованных частей. Этим свойством он отличается от других видов периодов — нециклических. Характер частей циклического периода будет рассмотрен в следующем параграфе, посвященном композиционным циклам, а в этой части отметим лишь соотношения циклических периодов с *текстовыми* и *фазовыми*. По нашим наблюдениям, *текстовые* периоды обычно являются циклическими, поскольку композиция целого текста, осуществляющая движение лирического сюжета, активно формирует композицию периода, равного этому тексту. Соответствие текста периоду, а периода циклу мы наблюдали ранее, например, в стихотворениях Н. Рубцова «В глуши», «Утро», «Экспромт» (с. 116—118), И. Бунина «Венеция», «Дни близ Неаполя в апреле...», А. Ахматовой «Это рысьи глаза твои, Азия...» (с. 119, 121) и др. Далее приводится стихотворение В. Соловьева, композиция которого формируется как текстовый циклический период:

(2) ПРОМЕТЕЮ	Ст.	Ф	П	Ц	Ч
Когда душа твоя в одном увидит свете	1				
Ложь с правдой, с благом зло,	2				I
И обойдет весь мир в одном любви привете,	3				
Что есть и что прошло;	4				
Когда узнаешь ты блаженство примиренья;	5				
Когда твой ум поймет,	6	II			II
Что только в призраке ребяческого мненья	7				
И ложь, и зло живет, —	8		I		
Тогда наступит час — последний час творенья...	9			II	
Твой свет одним лучом	10				III
Рассеет целый мир туманного виденья	11				
В тяжелом сне земном:	12				
Преграды рушатся, расплавлены оковы	13				
Божественным огнем,	14	I			IV
И утро вечное восходит к жизни новой	15				
Во всех, и все в Одном.	16				

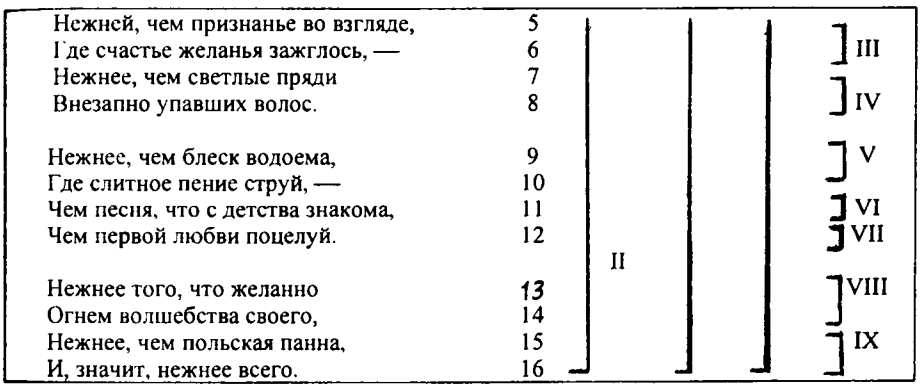
Циклические периоды могут быть и *однофазовыми,* и *двухфазовыми.* Чаще встречаются двухфазовые периоды. Так, все указанные выше текстовые циклические периоды являются двухфазовыми, например, в стихотворении В. Соловьева «Прометей», в котором рематическая фаза занимает три части циклического периода, а тематическая фаза (1) — одну заключительную часть. Количественно и качественно иное соотношение композиционных фаз в структуре циклического периода наблюдается в следующем стихотворении А. Ахматовой:

(2) НАСЛЕДНИЦА	Ст.	Ф	П	Ц	Ч
От царскосельских лип ...					
А. С. Пушкин					
Казалось мне, что песня спета	1				
Средь этих опустелых зал.	2	II			I
О, кто бы мне тогда сказал,	3				
Что я наследую все это:	4				
Фелицу, лебедя, мосты	5			I	II
И все китайские затеи,	6		I		III
Дворца сквозные галереи	7	I			IV
И липы дивной красоты.	8				V
И даже собственную тень,	9				VI
	10				
И покаянную рубаху,	11				VII
И замогильную сирень.	12				VIII

В этом тексте рематическая фаза, равная первой части периода (1—4 стих), выполняет функцию зачина, а вся остальная часть текстового периода является тематической фазой, в которой поэтический мотив развивается с помощью ритмически организованной многочленной синтаксической конструкции — ряда однородных дополнений.

По нашим наблюдениям, текстовые периоды гораздо реже являются *однофазовыми.* Такие периоды обладают более однородной смысловой и синтаксической структурой. См., например, указанное ранее стихотворение И. А. Бунина «Вот знакомый погост у цветной Средиземной волны» (с. 120), а также следующее стихотворение К. Бальмонта:

(3) НЕЖНЕЕ ВСЕГО	Ст.	Ф	П	Ц	Ч
Твой смех прозвучал, серебристый,	1	(I)			
Нежней, чем серебряный звон, —	2				I
Нежнее, чем ландыш душистый,	3			I	
Когда он в другого влюблен.	4	II			II



Композиция однофазовых циклических периодов предельно морфологизирована. Основным ее формообразующим средством являются интегральные морфологические компоненты, ритмически повторяющиеся в структуре текста в четком соответствии с частями композиционного цикла. В указанном выше стихотворении К. Бальмонта таким интегральным компонентом композиции текста является форма сравнительной степени «нежнее», которая соединяет все части циклического периода друг с другом и одновременно является ритмообразующим средством, членящим период на соразмерные части. Композиционную функцию завершения текста выполняет аналитическая форма превосходной степени «нежнее всего» (16 стих). Хотя вся композиция данного циклического периода подчинена развитию второй, рематической, фазы поэтического мотива текста, композиционным центром этого, построенного по концентрическому принципу, периода является первая, тематическая, фаза, которая заключена в начальных словах текста «Твой смех прозвучал, серебристый, ...» (1 стих). В целом следует отметить, что подобное построение циклического периода подчинено стилистическому приему амплификации, то есть нарастания лирического чувства.

2.3. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЦИКЛЫ

Уверенную строгость береги:
Твой стих не должен ни порхать, ни биться.
Хотя у музы легкие шаги,
Она богиня, а не танцовщица.

Н. С. Гумилев

Основным формообразующим принципом построения композиционного цикла (КЦ) является наличие совокупности функционально и структурно неоднородных частей, взаимно предполагающих друг друга

и объединенных в единое целое. Существует несколько факторов, определяющих структуру КЦ. Основные из них следующие: 1) функциональная направленность и связанная с этим соотнесенность композиционного цикла и его частей с композиционными фазами, периодами и текстом в целом; 2) проективные типы формирования отношений между частями КЦ; 3) способы и средства грамматикализации частей КЦ.

Проведенное выше исследование композиционных фаз и периодов позволяет сделать вывод о том, что композиционные циклы могут иметь самые разнообразные виды соотношения с этими композиционными единицами. Таким образом, в русской поэзии возможности построения композиционных циклов неисчерпаемы. Выявление их типологии — предмет специального изучения. В данной работе мы ограничимся лишь перечнем формул композиционных циклов стихотворений, рассмотренных выше:

1) [(3 = Ф′1) + Ц = (П1 = Ф″1 + ПII = Ф″II) = ФII] = Т (А. А. Ахматова. «Последняя роза»);

2) [(ПI = Ф′II + ПII = Ф′I) + ПIII = Ф″II] = Ц = Т (А. Ахматова. «Наяву»);

3) {[Ц1 + (П3 = Ф2 + П4 = Ф1) = Ц2] + Ц3} = Т (А. С. Пушкин. «Зимняя дорога»);

4) {(П1 = Ф2 = Ц1) + [(Ц2 + Ц3) + Ц4]} = Т (Б. Л. Пастернак. «Анне Ахматовой);

5) (ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФII + ПIII = ФII + ПIY = ФII] + ПУ = (ФII + ФI)} = Ц = Т (С.А. Есенин. «Свищет ветер, серебряный ветер...»);

6) {ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФII + ПIII = ФII + ПIY = ФII + ПУ = ФII + ПYI = ФII] + ПYII = (ФII + ФI + ФII)} = Ц = Т (С. А. Есенин. «Низкий дом с голубыми ставнями...»);

7) {ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФI + ПIII = ФI] + ПIY = (ФI + ФII)} = Ц = Т (С. А. Есенин. «Вот оно, глупое счастье...»);

8) {ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФII + ПIII = ФII + ПIY = ФII + ПУ = ФII + ПYI = ФII]} = Ц =Т (С. А. Есенин. «Ветер черные брови насопил...»);

9) {ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФII + ПIII = ФII + ПIY = ФII]} = Ц = Т (С. А. Есенин. «О,пашни, пашни, пашни...»);

10) {ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФII + ПIII = ФII + ПIY = ФII + ПУ = ФII + ПYI = ФII]} = Ц = Т (С. А. Есенин. «Руки милой — пара лебедей...»);

11) {ПI = (ФI + ФII) + [ПII = ФII + ПIII = ФII + ПIY = ФII + ПУ = ФII + ПYI = ФII + ПYII = ФII]} = Ц = Т (С. А. Есенин. «Заря окликает другую...»).

Проективные типы композиционных циклов целесообразно рассматривать вместе с их грамматическим оформлением. Далее будут рассмотрены проективные типы субстантивных и глагольных композиций.

3. ПРОЕКТИВНЫЕ ТИПЫ ГРАММАТИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

> В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого.
>
> *В. В. Виноградов [16, 230]*

3.1. ПРОЕКТИВНЫЕ ТИПЫ СУБСТАНТИВНЫХ КОМПОЗИЦИЙ (на материале поэзии М. Цветаевой)

> Это — заговор против века:
> Веса, счета, времени, дроби.
> М. Цветаева

Процесс познания поэтического текста состоит из двух частей: прочтения, восприятия и толкования, интерпретации. Эти части взаимосвязаны и предполагают друг друга. Однако методика исследователя зависит от того, что он изберет конечной целью — восприятие текста как художественного произведения или его интерпретацию (культурно-историческую, литературоведческую, нравственно-эстетическую или лингвистическую). Прочтение ради интерпретации или интерпретация ради прочтения? Представляется, что целеустановка на эстетическое восприятие текста является более продуктивной.

В данном разделе предлагается методика лингвистического анализа текста, который осуществляется не после прочтения, а для его прочтения и восприятия. Практическое назначение такого лингвистического анализа — это организация процесса восприятия поэтического произведения и обеспечение дальнейшего разговора о нем. Такой анализ носит творческий характер. Чем сложнее поэтика текста, чем выше словесное мастерство поэта, тем более лингвистический анализ приходится приближать к сфере искусства, самому анализу становиться своеобразным искусством. Сошлемся на мнение М. Цветаевой, поэзию которой мы будем рассматривать далее: «А что есть чтение как не разгадывание, толкование, извлечение тайного, оставшегося за строками, пределом слов... Чтение — прежде всего — сотворчество... устал от моей вещи, значит, хорошо читал и — хорошее читал. Усталость чтения — усталость не опустошительная, а творческая. Сотворческая. Делает честь и читателю, и мне» [85, 237—238]. Творческий характер лингвистическо-

го анализа предполагает серьезный тон, не допускающий ни пустых славословий, ни снисходительных, но категорических замечаний. От этого предостерегает и сама М. Цветаева:

Не для льстивых этих риз, лживых ряс
Голосистою на свет родилась!

Для сотворчества, как и для поэтического творчества, необходимы два, казалось бы, взаимоисключающих свойства: тяжелый земной труд и легкое небесное вдохновенье:

В поте пишущий, в поте пашущий. Легкий огнь над кудрями пляшущий, —
Нам знакомо иное рвение: Дуновение —вдохновение!

Следует также отметить, что если интерпретация текста всегда чем-то ограничена и конечна, то восприятие, творческое прочтение так же безмерно и уникально, как и смысл самого воспринимаемого текста. А. А. Потебня писал: «Как посредством слова нельзя передать другому своей мысли, а можно только пробудить его собственную, так и в искусстве каждый случай понимания художественного образа есть случай воспроизведения художественного образа и создания значения... Отсюда вытекает, что поэзия сколько произведение, столько же и деятельность» [63, с. 232]. Поэтому лингвистический анализ, понимаемый как интерпретация языковых особенностей поэтического текста, направленный на его эстетическое восприятие, можно уподобить ступеням лестницы, которая ведет в безмерное небо поэзии.

Приступая к лингвистическому анализу поэтического текста, необходимо быть твердо уверенным в том, что «поэзия есть *высшая* форма человеческой мысли» (А. А. Потебня). Поэт создает эти высшие формы:

Поэт издалека заводит речь.
Поэта далеко заводит речь.
Планетами, приметами ... окольных
Притч рытвинами ... Между *да* и *нет*.
Он, даже разлетевшись с колокольни,
Крюк выморочит ... Ибо путь комет —
Поэтов путь. Развеянные звенья
Причинности — вот связь его! Кверх лбом —
Отчаятесь! Поэтовы затменья
Не предугаданы календарем.

Что же является основным стержнем лингвистического анализа поэтического текста, той основой, которая наблюдаемые в тексте языковые факты свяжет в целостную картину? Таким стержнем анализа являются поиски *темы как внутренней интонации и связанного с ней внутреннего ритма* поэтического текста.

Смысловая и эмоциональная сложность поэтического текста, которая роднит его с музыкальным текстом [12, 47, 943], имеет свою художественную форму, воплощенную в художественной композиции. В. М. Жирмунский так определяет это понятие: «Художественная композиция ...определяется закономерным чередованием качественно различных чувственных впечатлений во времени, то есть *ритмом* в широком смысле слова» [27, с. 12]. *Грамматическая композиция* текста подчиняется художественной композиции и образуется системой соотносительных и соизмеримых грамматических форм слова и синтаксических конструкций. Эта композиция выражает движение, развитие художественной мысли поэта. Ее постижение является необходимым условием понимания текста. Поэтому грамматическая композиция текста — это те врата, через которые мы проникаем в поэтическую реальность стихотворения. Грамматическое оформление поэтических текстов М. Цветаевой, как правило, подчинено его внешнему и внутреннему ритму. Правда, услышать, почувствовать цветаевский ритм бывает трудно, поскольку по традиционным меркам ее поэзия аритмична. На каждом шагу можно споткнуться на противоречии между строением строфы и стиха, стиха и фразы, фразы и слова, слова и морфемы. На эту особенность поэзии М. Цветаевой указывал Е. Эткинд в своей работе «Материя стиха», где ставится в целом и глубоко исследуется проблема структурных противоречий поэтического текста [94].

Основное свойство грамматической композиции текста — ее *проективность*. Это значит, что она сама направляет, формирует наше восприятие поэтического содержания текста. В силу того, что грамматические значения слов имеют категориальный, обобщающий характер, на них строится смысловой каркас поэтического текста. Так, например, в следующем стихотворении М. Цветаевой все грамматические значения падежных форм имен существительных соизмеримы в вертикальном контексте поэтической строфы, образуют в нем симметрическую композицию:

Зверю — берлога,	Дат. п. — Им. п.
Страннику — дорога,	Дат. п. — Им. п.
Мертвому — дроги.	Дат. п. — Им. п.
Каждому — свое.	Дат. п. — Им. п.

Женщине — лукавить,	Дат. п. — Инфинитив гл.
Царю — править,	Дат. п. — Инфинитив гл.
Мне — славить	Дат. п. — Инфинитив гл.
Имя твое.	Вин. п. сущ. и местоим.

На языке грамматики смысловая модель этого текста читается так. В I строфе дательный падеж существительного имеет значение субъекта, которому предназначен объект как неотъемлемая его принадлежность, а именительный падеж обозначает этот объект. Во II строфе дательный падеж имеет то же значение субъекта, а инфинитив обозначает действие, свойственное субъекту, названному дательным падежом. Общим синтаксическим значением всех конструкций текста является модальное значение обязательности, долженствования, крайней необходимости. Это категориальное значение конкретизируется в итоговой фразе I строфы — «Каждому свое» — и определяет сквозную тему этого стихотворения.

Напряженное эмоциональное звучание этой темы обусловлено употреблением в тексте экспрессивных синтаксических конструкций. Во-первых, для всех предложений текста характерен эллипсис, опущены сказуемые как члены предложения, хотя их смысл продуцируется контекстом и даже, как говорилось выше, образует сквозную тему текста. Как известно, эллиптические конструкции динамично выражают мысли, чувства, отражают их стремительный полет, ускоряют темп речи. В них и обнаруживают себя отважная категоричность и страстность поэтического голоса М. Цветаевой.

Вторая синтаксическая особенность текста стихотворения — это цепь параллельных синтаксических конструкций. С ее помощью создается такой стилистический эффект, как амплификация, то есть нарастание эмоционального напряжения к концу текста. По силе и направлению эмоционального напряжения стихотворение членится на две части: первая часть охватывает почти весь текст до последней заключительной фразы: «Мне — славить // Имя твое», а вторая часть — эта последняя фраза.

Несмотря на большую протяженность, первая часть текста — это лишь эмоциональная подготовка, подступ ко второй части, в которой выражена основная мысль. Такой прием построения текста, основанный на принципе смыслового или эмоционального предвосхищения основной заключительной части, называется *антиципацией*. Антиципация лежит и в основе интонационной структуры текста. Каждая фраза первой части стихотворения характеризуется интонационной незавершенностью, которая создает эффект ожидания, продолжения начатого. Вто-

рая часть отделяется от первой значительной паузой, и внутри этой части синтагматическое членение эмфатически усилено паузами. Неоднородность эмоционального напряжения, разделяющая текст на две части, создается не только грамматическими и интонационными, но и лексико-семантическими средствами.

В первой части все грамматически симметрические предложения обладают и лексико-семантической симметрией, так как состоят из двух словоформ, находящихся в отношениях семантического согласования («Зверю — берлога»; *берлога* значит «логово зверя» и т.п.). Это согласование отражает постоянные и общеизвестные связи между называемыми объектами, они лежат в основе устойчивых ассоциаций, которые и актуализируются в этом тексте.

Во второй части текста происходит нарушение не только грамматической симметрии параллельных синтаксических конструкций (конструкция «Дат. п. — Инфинитив гл.» распространяется необходимым здесь винительным падежом («*Мне — славить // Имя твое*»)), нарушается не только симметрия строфы (возникает дополнительно пятая строчка), но возникает и лексико-семантическая асимметрия. В отличие от первой части во второй части — заключительной фразе стихотворения — отсутствует согласование между членами предложения, воспроизводящее известные устойчивые ассоциации, и смысловые связи между ними устанавливаются непосредственно в тексте впервые, являются совершенно новой информацией, не обусловленной никакими устойчивыми ассоциациями. Таким образом, эмоциональная неоднородность текста обусловлена его информационной неоднородностью (переходом от данного к новому).

В заключение подчеркнем, что художественная форма рассматриваемого стихотворения целиком базируется на четкой грамматической композиции и не менее четкой лексико-семантической системе текста. Это с одной стороны. А с другой стороны, следует отметить, что *поэтическая тема* стихотворения, подобно теме музыкального текста, не имеет непосредственного воплощения в слове. Она невербальна, недискретна. Это внутренняя интонация, выраженная во внутреннем ритме текста. Этому ритму и подчиняется грамматическая композиция текста. Пользуясь музыкальной терминологией, можно сказать, что в рассмотренном нами тексте его грамматическая композиция образует «мелодическую горизонталь» (Дат. п. — Им. п.; Дат. п. — Инфинитив гл.) и «гармоническую вертикаль» (синтаксические параллелизмы, грамматическая симметрия построения строф). Так же, как и фонетическая интонация сопровождает высказывание, накладывается на его звуковой ряд,

но не существует сама по себе, так и поэтическая тема как внутренняя интонация не существует сама по себе, вне текста, в котором она воплощается. Поэтому она всегда уникальна, неповторима.

Однако все это не значит, что внутреннюю интонацию поэтического текста нельзя исследовать и описывать. Предполагается, что она может быть описана с помощью конструкций текста, в которых она воплощается, так же, как обычно описывается фонетическая интонация речи с помощью интонационных конструкций. Методика выделения таких конструкций в поэтическом тексте, к сожалению, до сих пор не разработана как система приемов анализа. В данной работе предпринята попытка определить некоторые проективные типы грамматической композиции поэтического текста. Представляется, что их описание будет направлять эстетическое восприятие текста по верному пути.

Грамматические композиции стихотворений М. Цветаевой нередко строятся на основе преимущественного употребления слов одной части речи, которая в таком случае становится *формообразующим средством* поэтического текста. В соответствии с этим можно говорить о субстантивных, глагольных, адъективных, адвербиальных, местоименных, квантитативных композициях. У М. Цветаевой наиболее своеобразны субстантивные композиции. Они характерны, во-первых, для текстов, насыщенных существительными, во-вторых, для текстов с довольно разнообразным составом частей речи, в которых, однако, ключевые позиции в художественной структуре текста занимают существительные.

Исследователи уже писали об эстетической значимости грамматических значений части речи [17; 21; 22; 33; 34; 37; 38; 40; 47; 51; 64; 67; 86; 89; 93; 84; 96]. Однако проективные возможности различных частей речи, их формообразующая роль в создании образной структуры текста, их композиционные функции изучены недостаточно. Представляется возможным выделить следующие проективные типы субстантивной композиции в поэзии М. Цветаевой: панорамную, концентрическую, мультипликативную и аппликативную композиции. Новая терминология здесь призвана концептуально закрепить выявленные в процессе лингвистического анализа основные проективные модели грамматического текста.

3.1.1. ПАНОРАМНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Обнимаю тебя кругозором
Гор, гранитной короною скал.
(Занимаю тебя разговором —
Чтобы легче дышал, крепче спал).

Феодального замка боками,
Меховыми руками плюща —
Знаешь, плющ, обнимающий камень —
В сто четыре руки у ручья?

Но не жимолость я — и не плющ я!
Даже ты, что руки мне родней,
Не расплющен — а вольноотпущен
На все стороны мысли моей!

М. Цветаева

Название композиции связано со словом *панорама* (гр. «вид, зрелище»). Для субстантивной композиции данного типа характерно такое соположение существительных (субстантивов) в тексте, при котором на их основе осуществляется монтаж, синтез целостного, образного представления об определенном предмете, событии или периоде времени. Так, в стихотворении из цикла «Ученик», посвященного С. Волконскому, слова субстантивного ряда называют отдельные детали, из которых возникает портрет:

Стальная выправка хребта
И вороненой стали волос.
И чудодейственный — слегка —
Чуть прикасающийся голос.

Следует отметить, что для М. Цветаевой не характерна панорамная композиция текста в чистом виде. Как правило, на панорамное описание накладывается авторская оценка, отражающая поэтическое видение объекта изображения. Переход от одного речевого регистра к другому (от писания к рассуждению) создает художественную композицию другого проективного типа — аппликативную композицию (данный тип композиции рассматривается специально далее). Так, за первой строфой, приведенной выше, следует вторая, в которой отражено авторское восприятие и размышление:

Какое-то скольженье вдоль —
Ввысь — без малейшего нажима ...

О дух неуловимый — столь
Язвящий, сколь неуязвимый!

В стихотворении «Бабушке» также наблюдается соединение двух композиционных принципов — панорамы и аппликации. Причем если в первом стихотворении наблюдается плавный переход от одного регистра к другому, поскольку в обоих используются субстантивные ряды и они грамматически однородны, то в этом стихотворении речевые регистры грамматически противопоставлены. В описательной части текста панорамная композиция строится на субстантивных рядах, которые отражают процесс восприятия — рассматривания портрета: существительные в словосочетании с прилагательными называют детали портрета, на которые последовательно направлен взгляд наблюдателя. Второй композиционный слой текста, в котором содержатся размышления автора по поводу воспринимаемого, грамматически оформлен иначе: здесь преобладают глагольные, а не субстантивные конструкции, экспрессивные, риторические обращения и вопросы, а не спокойные повествовательные предложения:

Продолговатый и твердый *овал,*
Черного платья *раструбы*...
Юная бабушка! — Кто целовал
Ваши надменные *губы*?

Темный, прямой и взыскательный *взгляд,*
Взгляд, к обороне готовый.
Юные женщины так не глядят.
Юная бабушка, кто Вы?

Руки, которые в залах дворца
Вальсы Шопена играли...
По сторонам ледяного лица —
Локоны в виде спирали.

Сколько возможностей Вы унесли,
И невозможностей — сколько? —
В ненасытимую прорву земли,
Двадцатилетняя полька!

День был невинен, и ветер был свеж,
Темные звезды погасли.
Бабушка! — Этот жестокий мятеж
В сердце моем — не от Вас ли?

Возвращаясь непосредственно к субстантивной панорамной композиции, следует отметить, что ее изобразительные возможности изменяются в зависимости от того, на основе каких лексико-грамматических разрядов имен существительных она строится. Использование *конкретных* существительных создает статическую панораму, которую можно сравнить с произведением живописи — портретом, как это мы наблюдали в рассмотренных выше стихотворениях, или пейзажем, как, например, в следующем стихотворении:

Дом — пряник, а вокруг плетень
И церковки златоголовые.
(«Семь холмов — как семь колоколов»)

Если же в субстантивный ряд включаются отвлеченные существительные, обозначающие действия, процессы, состояния, различные явления, то пространственная панорама «оживает». Это уже не живописное полотно, а «кинокадр» и даже более, поскольку воссоздаются не только движение в зрительном пространстве и звуковое пространство, как в кинокадре, но могут воссоздаваться и другие виды пространств: осязательные и обонятельные представления, как, например, в следующих строках:

И тучи *оводов* вокруг равнодушных *кляч*,
И ветром вздутый калужский родной *кумач*,
И *посвист* перепелов, и большое *небо*.
И *волны* колоколов над *волнами хлеба*,
И *толк* о немце, доколе не надоест,
И желтый-желтый — за синею рощею— *крест*,
И сладкий *жар*, и такое на всем *сиянье*,
И имя твое, звучащее словно: ангел.

Грамматическим средством объединения номинативных рядов в целостную панораму здесь является частица-союз «и», композиционная функция которого усиливается анафорическим употреблением. Экспрессивность этого служебного слова обусловлена тем, что оно одновременно является и союзом сочинительным (соединяет части текста в целое речевое произведение), и усилительной частицей.

Кроме служебных слов, средством связи частей текста в панорамную композицию может быть и лексический повтор имени существительного и его речевых синонимов, как это имеет место в следующем стихотворении:

Август — астры,
Август — звезды,
Август — гроздь
Винограда и рябины
Ржавой — *август*!

Месяц поздних поцелуев,
Поздних роз и молний поздних!
Ливней звездных —
Август. Месяц
Ливней звездных!

Отличительной чертой композиции этого стихотворения является то, что в нем создается не столько *пространственная* (это не конкретный пейзаж), сколько *временная* панорама — «портрет» августа. Обычно темпоральная панорама воспроизводит замкнутое пространство времени — определенный период, определенную ситуацию, событие, состояние. Причем так же, как и пространственная панорама, темпо-

ральная панорама «мозаична», состоит из фрагментов, «кусочков» целого и не имеет временной перспективы — нет движения времени или во времени. Вот еще пример такой композиции:

Помнишь бешеный день в порту,
Южных ветров угрозы,
Рев Каспия — и во рту
Крылышко розы.

И высоко у парусов —
Отрока в синей блузе.
Гром моря и *грозный зов*
Раненой музы.

Интересно отметить особую композиционную значимость первой и последней фразы. Первая фраза называет внешнюю ситуацию («*Помнишь бешеный день в порту...*»), а последняя — выражает внутреннее состояние лирического героя (... *и грозный зов // Раненой музы*»). Таким образом, можно говорить об информационной неоднородности частей панорамной композиции и о наличии аппликации — наложении и синтезе смысловых слоев текста.

В заключение отметим еще один вид панорамной композиции, когда на основе субстантивных рядов создаются *панорамы-миражи*, фантазии, как это встречается в поэме М. Цветаевой «Крысолов». Увлекая детей за собой, флейта поет:

Есть у меня — не в службу, а в дружбу! —
Для девочек куклы, для мальчиков ружья,
— Глубокая ловля и быстрая гребля, —
Для девочек — иглы, для мальчиков — кегли,
На-ряд и доспех,
И-вафли для всех.

Птичкам — рощица, рыбкам — о́зерце,
На все особи, на все возрасты!
Младшим — сладости, старшим — пряности.
На все тайности, на все странности.
Блеск — больно глазам:
Э-дем и Сезам.

3.1.2. МУЛЬТИПЛИКАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

И прочь от прочности!
И прочь от срочности!
В поток! В пророчества
Речами косвенными.
М. Цветаева

Название композиции связано со словом *мультипликация* (лат., *'умножение'*), которое используется в терминологии киноискусства со значением «съемка кино последовательных фаз движения рисованных или объемных фигур; в результате при показе на экране создается иллюзия их движения». При мультипликативной композиции поэтического текста члены субстантивного ряда обозначают череду сменяющих друг друга картин, ситуаций, эпизодов. Как и в киномультипликации, здесь происходит движение статических кадров — эпизодов, а это создает динамику изображения, приводящую к иллюзии движения. Ярким примером такой композиции является стихотворение из цикла «Ученик»:

По холмам — круглым и смуглым,
Под лучом — сильным и пыльным,
Сапожком — робким и коротким —
За плащом — рдяным и рваным.

По пескам — жадным и ржавым,
Под лучом — жгучим и пьющим,
Сапожком — робким и коротким —
За плащом — следом и следом.

По волнам — лютым и вздутым,
Под лучом — гневным и древним,
Сапожком — робким и коротким, —
За плащом — лгущим и лгущим...

Грамматический параллелизм построения всех строф, разнообразные лексические повторы создают равномерный ритм движения. Интересно, что иллюзия движения создается без единого глагола, нет здесь и отглагольных существительных, обозначающих действие. Все предложения текста являются эллиптическими — в них опущен глагол — сказуемое, смысл которого показывается контекстом. Идея движения (схема движения) пронизывает грамматическую и лексическую структуру этого текста. Первый стих каждой строфы начинается с предлога «по», который указывает на поверхность или пределы, где что-либо совершается, и формы дательного падежа существительного с пространственным значением («по холмам», «по пескам», «по волнам»). Все эти формы являются обстоятельствами и обозначают место передвижения в пространстве. Второй стих каждой строфы начинается с лексического повтора одной и той же словоформы «под лучом» — тоже обстоятельства места, косвенно указывающего на смысл опущенного глагола-

сказуемого. То же можно сказать и о лексическом повторе словоформы «за плащом» в начале четвертого стиха каждой строфы. Третий стих каждой строфы начинается со словоформы «сапожком», метонимически обозначающей средство и способ передвижения.

Таким образом, с помощью субстантивного ряда словоформ существительных выражается *композиционное* значение действия в пространстве. На этом первичном значении строится развернутая метафора, для восприятия смысла которой необходимо выделить ключевое слово «плащ», символическое значение которого переводит содержание всего текста в иную семантическую сферу: жизнь поэта и его поэтическое творчество представлены здесь как бесконечный путь одиноких странствий в мире в поисках откровения истины, как следование преданного Ученика за Учителем. Метафорический смысл стихотворения, связанный с поэтикой странствий, прочитывается только на фоне других стихотворений поэта, а также в широком литературно-художественном и культурно-историческом контексте. Путь и странствия — один из традиционных поэтических символов в русской поэзии. Его можно встретить у Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Есенина, Гумилева, Мандельштама. Не имея возможности представить здесь соответствующий материал в необходимом объеме, ограничимся только указанием на некоторые параллели и отметим широкую многозначность этого символа у разных поэтов и даже у одного поэта — М. Цветаевой. Так, иное звучание он имеет в следующем стихотворении:

По нагориям,
По восхолмиям,
Вместе с зорями,
С колокольнями,

Конь без удержу,
— Полным парусом! —
В завтра путь держу, —
В край без праотцев.

Не орлицей звать
И не ласточкой.
Не крестите, —
Не родилась еще!

Суть двужильная.
Чужедальная.
Вместе с пильнями,
С наковальнями,

Вздох — без одыши,
Лоб —без огляди,
В завтра путь держу
Потом огненным.

Пни да рытвины, —
Не взялась еще!
Не судите!
Не родилась еще!

Тень вожатаем,
Тело — за версту!
Поверх закисей,
Поверх ржавостей,

Поверх старых вер,
Новых навыков,
В завтра, Русь, — поверх
Внуков — к правнукам! <...>

И здесь развернутая метафора странствий передает движение поэта к внутреннему прозрению, к пророческому прорыву в будущее и тем самым осуществлению себя как творческой личности («*Не крестите, — // Не родилась еще*»). Грамматическая композиция этого текста отличается большей сложностью, поскольку используются два проективных принципа — *мультипликация* и *аппликация* (наложение).

Тема странствия традиционно для русской поэзии переплетается с мотивами одиночества, отторженности от мира людей, избранности. Этими мотивами окрашено звучание данной темы и у М. Цветаевой в рассмотренных выше стихах, а также в других, например в стихотворении «Тоска по родине...», которое отличается смысловой многоплановостью. Его нельзя воспринимать только на уровне биографии поэта (эмиграция, жизнь на чужбине). Этот текст имеет двойную тематическую разработку. Обе темы обозначены в первой строфе:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно —
Где совершенно одинокой
Быть ...

Весь последующий текст представляет собой чередующуюся разработку обеих тем. Укажем некоторые фрагменты второй темы — темы одинокого странствия по миру, отторженности, избранности:

(1) Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
Не понимаемой быть встречным!

(2) ...А я — до всякого столетья!
(3) ...Душа, родившаяся где-то.
(4) ...Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все равно, и все едино.
Но если по дороге куст
Встает, особенно — рябина ...

Переход от «холодного» к «теплому» звучанию темы не снимает, а усиливает трагическую ноту стихотворения.

Попутно заметим, что текст этого стихотворения имеет иной композиционный принцип — концентрический, а не мультипликацию, как это было в двух первых стихотворениях. Обозначенная в начале стихотво-

рения тема (а точнее две темы) развивается во всех частях текста в виде вариаций (распространяется концентрическими кругами). Таким образом, композиционная разработка темы в различных текстах М. Цветаевой различна.

Поэтика странствий в творчестве М. Цветаевой особенно близко перекликается с поэзией О. Мандельштама, который признавался «в необузданной жажде пространства». Как отмечает Е. В. Завадская, «бездомность поэта — это не только факт биографии, сложившихся обстоятельств, но и особое мироощущение, утверждающее путь, движение, странничество как истинную форму бытия поэта. «Посох мой — моя свобода», — писал О. Мандельштам, и в этой поэтической формуле просматривается осознание поэтом собственного имени, которое буквально значит "палка (посох) из миндального дерева"» [29, с. 26]. Далее автор указывает, что высокий образ Пути и прозаический — подошвы теоретически разработаны в «Разговоре о Данте» и воплощаются в поэтические метафоры в его стихах: (1) «Это зрение поэта подошвами // Протоптало тропу в пустоте»; (2) «Гамлет, мыслящий пугливыми шагами»; (3) «Баратынского подошвы // Раздражают прах веков» [29, с. 31].

Поэтика странствий имеет не только литературно-художественный, но и культурно-исторический контекст. Идея Пути и образ Странника в различных формах присутствуют во многих религиях и культурах. В России странничество православных было широко распространено и символизировало путь приближения к Богу (см., например, об этом 57).

3.1.3. КОНЦЕНТРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Как на каждый слог —
Что на тайный взгляд
Оборачиваюсь,
Охорашиваюсь <...>
Как на каждый стих —
Что на тайный свист
Останавливаюсь,
Настораживаюсь.
В каждой строчке: стой!
В каждой точке — клад.
М. Цветаева

Концентрический (лат. *con* + *centrum*) значит в геометрии «имеющий общий центр». Концентрическая композиция — это такой тип построения поэтического текста, когда смысловым центром текста являет-

ся одна тема, развивающаяся, разрабатываемая на протяжении всего текста или части текста:

Рыцарь ангелоподобный —
Долг! Небесный часовой!
Белый памятник надгробный
На моей груди живой.

За моей спиной крылатой
Вырастающий ключарь,
Еженощный соглядатай,
Ежеутренний звонарь...

Страсть, и юность, и гордыня —
Все сдалось без мятежа,
Оттого, что ты рабыне
Первый молвил: «Госпожа!»

Композиция этого текста членится на три части. В первой части тема обозначена первой фразой — риторическим обращением: «*Рыцарь ангелоподобный — Долг!*». Вторая и третья части текста — это разработка обозначенной темы в двух регистрах. Вторая часть представляет собой ряд художественных дефиниций понятия «долг». В них раскрывается то, чем является это чувство для автора. В третьей части — рассуждение о том, почему долг — такое сильное, всепокоряющее чувство. Грамматическим средством разработки темы по второй, описательной, части является субстантивный ряд — цепочка субстантивных конструкций, представляющих собой однородные предикаты к слову «долг». Эти конструкции не имеют семантической и синтаксической самостоятельности в тексте. Сегментация (членение) текста на семантические и синтаксические несамостоятельные конструкции называется *парцелляцией*. Парцелляция относится к новым явлениям русского синтаксиса и активно стала употребляться только в XX веке [68]. Такие синтаксические конструкции отличаются экспрессивностью и характерны для разговорной речи, публицистических и художественных текстов. В поэзии М. Цветаевой парцелляция является важнейшим грамматических средством создания субстантивных концентрических композиций, как это наблюдалось в рассмотренном выше стихотворении, а также в других ее текстах такого же композиционного типа, например в «Стихах к Блоку»:

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке.
Одно единственное движенье губ.

Имя твое — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту.

В поэтических текстах М. Цветаевой обозначение темы и ее разработка могут осуществляться различными грамматическими средствами. Часто тема намечается риторическим обращением, как в рассмотренном

выше стихотворении «*Рыцарь ангелоподобный — Долг!...*», см., например, стихотворения «*Я вижу тебя черноокой, — разлука!...*», или именительным представления, как в стихотворениях «*Тоска по родине! Давно разоблаченная морока...*», «*Москва! Какой огромный // Странноприимный дом!...*».

Художественно значимым является включение обозначения темы в ритмическую структуру строфы. Так, например, в «Стихах к Блоку» (см. выше) обозначение темы «*Имя твое...*» *анафорически* повторяется на протяжении всего текста через некоторые интервалы. Такая тематическая анафора и в стихах : «*Я — страница твоему перу...*». Обозначение темы повторяется в *эпифоре* и звучит рефреном, который каждый раз семантически и эмоционально обновляется в стихотворении:

Я вижу тебя черноокой, — *разлука*!
Высокой, — *разлука*! Одинокой, — *разлука*!
С улыбкой, сверкнувшей, как ножик, — *разлука*!
Совсем на меня не похожей — *разлука*! <...>

Ритмически организована и такая концентрическая субстантивная композиция, в которой обозначение темы регулярно повторяется не в начале и не в конце стиха, а в его середине, в составе генитивной конструкции, как это имеет место в стихотворении «Наклон» (тема обозначена и в названии):

Материнское — сквозь сон — ухо.
У меня к тебе *наклон* слуха,
Духа к страждущему: жжет? да?
У меня к тебе *наклон* лба,
Дозирующего вер-ховья.
У меня к тебе *наклон* крови
К сердцу, неба — к островам нег.
У меня к тебе *наклон* рек <...>

Говоря о лексических и грамматических средствах разработки темы в поэтическом тексте, следует отметить возникновение в субстантивном ряду семантических взаимодействий между его членами, что создает музыкальную неопределенность звучанию темы. Так, например, слова «перо», «страница», «бумага», с одной стороны, и слова «земля», «деревня», «чернозем», с другой, не имеют ничего общего в лексической системе языка. Однако в стихотворении М. Цветаевой, в контексте ритмизированной концентрической композиции эти слова становятся синонимами, в составе субстантивного ряда синтезируются в образ творчества как восприимчивости, отзывчивости, продолжения жизни (материальной и духовной):

Я — страница твоему перу,
Все приму. Я белая страница.
Я — хранитель твоему добру,
Возращу и возвращу сторицей.

Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем — и белая бумага!

На семантическую многослойность этого стихотворения обратил внимание Е. Эткинд. «Итак, я — ты. Но кто же таится за обоими местоимениями? Женщина и Мужчина вообще? Реальная М. И. Цветаева и ее возлюбленный? Поэт и мир? Человек и Бог? Душа и тело? Каждый из этих ответов справедлив; но важна и неопределенность стихотворения...» [94, с. 96]. С этим нельзя не согласиться, однако, несмотря на свою семантическую неопределенность в плане восприятия и толкования, развернутая метафора этого стихотворения имеет вполне определенный литературно-художественный и культурно-исторический контекст. Все истинные поэты ощущали единство творческих сил Поэзии и природы. Отсюда и широкое распространение устойчивых поэтических символов: Слово — это семя, начало новой жизни, поэт —сеятель, пахарь:

(1) Свободы сеятель пустынный,
Я вышел рано, до звезды;
Рукою чистой и безвинной
В порабощенные бразды

Бросал живительное *семя* —
Но потерял я только время,
Благие мысли и труды...
А. С. Пушкин

(2) ПЕСНЯ О ПЕСНЕ

Она сначала обожжет,
Как ветерок студеный,
А после в сердце упадет
Одной слезой студеной

И злому сердцу станет жаль
Чего-то. Грустно будет.
Но эту легкую печаль
Оно не позабудет.

Я только сею. Собирать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о Боже!

А чтоб тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней.
(А. Ахматова)

Но есть и иной поворот этого традиционного мотива: поэт — не активное лицо, не сеятель, а восприемник Божественного Слова. У А. С. Пушкина: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна!». Поэт и его творчество — это благодатная почва для Слова-Семени. Именно этот вариант традиционной темы звучит в приведенном выше стихотворении

М. Цветаевой, написанном в 1918 году, удивительно созвучном со стихотворением М. Волошина, написанным в 1906 году:

Быть черною *землей*. Раскрыв покорно грудь,
Ослепнуть в пламени сверкающего ока,
И чувствовать, как плуг вонзается глубоко
В живую плоть, ведет священный путь.
Под серым бременем небесного покрова
Пить всеми ранами истоки темных вод.
Быть вспаханной *землей*... И долго ждать, что вот
В меня войдет, во мне распнется *Слово*.
Быть Матерью — Землей. Внимать, как ночью рожь
Шуршит про таинства возврата и возмездья,
И видеть над собой алмазных рун чертеж:
По небу черному плывущие созвездья...

Устойчивый символ Слова-Семени восходит к античности и к истокам христианства. Выдающийся мыслитель XX века П. А. Флоренский в своей статье «Магичность слова», также сопоставляя слово с семенем, писал: «Сопоставление это не ново, и едва ли найдется древний писатель мистического направления, чуждый выставленным аналогическим равенствам. Вспомним Платона, по следам Сократа последовательно и настойчиво развивающего эротическую теорию знания; стремление к знанию.., учительство — стремление рождать в душах... А с другой стороны, Евангелие: «семя» притчи о сеятеле, по объяснению Спасителя, «есть слово». Это равенство можем встретить в бесчисленном множестве мест самых различных писателей» [81, с. 271—272].

Возвращаясь к основному нашему разговору о характере проективных композиций текста, отметим, что концентрические композиции могут быть *моноцентрическими* и *полицентрическими*. Рассмотренные выше тексты имели моноцентрические композиции: обозначенная в тексте тема разрабатывалась в одном эмоционально-оценочном и смысловом ключе и, несмотря на вариации, всегда оставалась тождественна сама себе. Это проявлялось и на лингвистическом уровне текста в семантическом согласовании слов субстантивного ряда, в возникновении семантических сближений слов, в их контекстуальной символизации, о чем уже шла речь ранее. В отличие от моноцентрических, в полицентрических композициях при разработке темы возникает несколько смысловых центров ее развития, несколько ее разработок. Это возможно в тексте, имеющем *полифоническую* структуру. Примером такого построения может служить отрывок из главы пятой поэмы «Крысолов» («В ратуше»). Бюргеры, возмущенные требованием музыканта отдать ему обещанную ранее дочь бургомистра, рассуждают о музыке:

(1) — Что есть музыка? *Щебет* птах!
Шутка! Ребенок сладит!
— Что есть музыка? Шум в ушах.
Увеселенье свадеб.

Бесполезный *дребезг* струн.
— Скука и *крики* браво.
— Что есть музыка? Не каплун,
А к каплуну *приправа*.
<...>
(2) — Музыка? *Гриф*
С лентами.
— *Шлиф*.
— *К зеву позыв*.
Так... *перелив*...
— *После сольцы — пирожное*...
Из пустоты — в порожнее...
<...>
--Не осведомлены, префект:
Музыка есть *аффект*.
Аффектация неких чувств,
Коих нету. Хам, мол, —
Кто не чувствует...
<...>
— Факт есть факт:
Музыка есть *антракт*.
— Рукоделие праздных дур...
<...>
— Фонд есть фонд.
Музыка есть *афронт* —
Смыслу здравому. Вящий *вздор*...
<...>
(3) Бургомистр
Выше — высказанное — вздор.
Истина есть. Скажу вам.
Думали — гриф
С лентами? Шлиф?
К зеву позыв?
Так... перелив —
Музыка? *Тиф* —
Музыка? *Взрыв!*
По степи — *скиф*.
Жил перерыв!
<...>
Рабской сущности унтергрунд —
Музыка есть *бунт*
Бунт архангела. *Бунт* скота.
Бунт галуна в передней.
Не невеста — клоком — фата —

За фортепьяно — *ведьма*!
Лучше шулера пощади,
Чем музыканта! Дрема —
В креслах? Бесы на площади
Думской — и бесы в доме!
Женской сущности септ-аккорд —
Музыка — есть — черт.

В приведенном тексте тема музыки разрабатывается в трех вариантах, имеющих три смысловых центра и объединенных в одну систему по принципу градации. Усиливается отрицательное эмоциональное напряжение, нарастает чувство неприятия музыки: снисходительное пренебрежение (музыка — «шутка... скука... приправа... шлиф» (нем. *лоск*)), затем подозрительное беспокойство (музыка — «аффект ... антракт... афронт смыслу здравому») — и панический страх (музыка — «тиф... скиф... жил перерыв... бунт... бунт... бунт... ведьма... бесы... черт»). Думается, что это произведение М. Цветаевой нельзя воспринимать только в сатирическом ключе. Известно, что тема музыки — одна из стержневых философско-мистических проблем мировой культуры — вновь стала актуальной в литературе XX века (в русской поэзии — у А. Блока, А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Волошина и др.). И у М. Цветаевой это одна из главных тем: Поэт отождествляет себя и свою поэзию с безмерной музыкальной стихией:

Что мне делать, ребром и помыслом
Певчей! Как провод! Загар! Сибирь!
По наважденьям своим — как по мосту!
С их невесомостью
В мире гирь.

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

3.1.4. АППЛИКАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Око зрит — невидимейшую даль,
Сердце зрит — невидимейшую связь...
Ухо пьет — неслыханнейшую молвь...
М. Цветаева

Название данного типа композиции связано со словом *аппликация* (лат. *applicatio* — 'приложение, наложение'). Применительно к композиционному принципу текста речь пойдет о наложении художественных образов и их синтезе. Так же, как и концентрическая, аппликативная

композиция предполагает многомерное восприятие текста. Общим в их структуре является близость к музыкальной композиции, функция которой — «организация развертывающегося по времени процесса воплощения художественной идеи и управление слушательским восприятием музыки» [52, с. 102]. Вместе с тем аппликативная композиция текста значительно отличается по своим проективным свойствам от панорамной и концентрической композиций. Если в панорамной композиции члены субстантивного ряда называют фрагменты *одного целостного* пространства (портрета, пейзажа), а в концентрической композиции члены субстантивного ряда представляют варианты разработки *одной* темы, то в аппликативной композиции члены субстантивного ряда обозначают или участвуют в обозначении ситуаций *различного* уровня, которые в поэтическом восприятии накладываются друг на друга. Возникает разноуровневая структура изображения. Ее единство обеспечивается целостностью поэтического восприятия. Данный тип композиции мы уже наблюдали ранее при рассмотрении текстов, построенных по принципу панорамы, которая в поэзии М. Цветаевой, как правило, сочетается с аппликацией (стихотворения «Бабушке», «Помнишь бешеный день в порту»). А в следующем стихотворении аппликация является основным композиционным принципом:

В огромном городе моем — ночь.
Из дома сонного иду — прочь.
И люди думают: жена, дочь —
А я запомнила одно: ночь.

Июльский ветер мне метет — путь,
И где-то музыка в окне — чуть.
Ах, нынче ветру до зари — дуть
Сквозь стенки тонкие груди — в грудь.

Есть черный тополь, и в окне — свет,
И звон на башне, и в руке — цвет,
И шаг вот этот — никому — вслед,
И тень вот эта, а меня — нет.

Огни — как нити золотых бус,
Ночного листика во рту — вкус.
Освободите от земных уз,
Друзья, поймите, что я вам — снюсь.

Характер смысловых отношений между уровнями изображения в такой композиции может быть различным. По нашим наблюдениям, в рассматриваемых текстах возможны следующие отношения: объектно-субъектные, субъектно-обстоятельственные, межсубъектные, ассоциативной симметрии. В стихотворении «Бабушке» (с. 126) наложение основано на объектно-субъектных отношениях. Как уже отмечалось, на панорамное изображение объекта накладывается оценка и размышление субъекта (речь об объекте и субъекте восприятия). В стихотворении «В огромном городе моем — ночь...» между уровнями изображения — субъектно-обстоятельственные отношения: основной уровень описания

состояния лирического героя накладывается на фоновый уровень описания сопутствующей ситуации, воспринимаемой лирическим героем. Отношения ассоциативной симметрии (психологический параллелизм — по терминологии А. В. Веселовского) характерны, например, для начала стихотворения:

Должно быть — за той рощей
Деревня, где я жила.

Должно быть — любовь проще
И легче, чем я ждала...

Прием аппликации, основанный на отношениях ассоциативной симметрии, нередко используется в текстах, которые в целом имеют концентрическое построение:

Не бесы—за иноком,
Не горе — за гением,
Не горной лавины ком,
Не вал наводнения, —

Не красный пожар лесной,
Не заяц — по зарослям,
Не ветлы — под бурею, —
За фюрером — фурии!

В составе концентрической композиции возможна также аппликация, основанная на межсубъектных отношениях, как, например, в стихотворении:

В час, когда мой милый брат
Миновал последний вяз
(Взмахов, выстроенных в ряд),
Были слезы — больше глаз.
В час, когда мой милый друг
Огибал последний мыс
(Вздохов мысленных: вернись!),
Были взмахи — больше рук.
<...>
В час, когда мой милый гость ...
— Господи, взгляни на нас! —
Были слезы больше глаз
Человеческих и звезд
Атлантических...

В заключение отметим, что рассмотренные здесь проективные типы характерны не только для субстантивных, но и для глагольных композиций поэтического текста.

3.2. ПРОЕКТИВНЫЕ ТИПЫ ГЛАГОЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ (на материале поэзии А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. А. Блока)

И глагольных окончаний колокол
Мне вдали указывает путь.
О. Мандельштам

3.2.1. КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ГРАММАТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ ВИДА И ВРЕМЕНИ ГЛАГОЛА В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Композиционно-стилистические функции грамматических форм слова в русской поэтической речи не были до сих пор предметом специального лингвистического исследования, хотя проблема «поэзии грамматики» и «грамматики поэзии», поставленная еще Л. В. Щербой, неоднократно обсуждалась в научной литературе [17; 22; 32; 33; 34; 64; 87; 89; 94; 96; 99]. В процессе обсуждения выяснилась теоретическая неоднозначность и методическая сложность данного предмета исследования. Тем не менее следует отметить, что в последнее время в рамках функциональной грамматики и лингвистики текста была создана необходимая лингвистическая база для такого описания [2; 9; 10; 11; 13; 17; 21; 30; 35; 39; 41; 46; 49; 51; 54; 55; 58; 59; 60; 61; 62; 64; 67; 73; 78; 83; 97].

Безусловно, результаты собственно лингвистического анализа семантики грамматических форм слова могут быть использованы в работах, целью которых является определение конструктивных возможностей грамматических форм слова в построении художественного целого. Особый интерес для стилистики представляют выделенные и описанные в работах А. В. Бондарко функционально-семантические категории темпоральности, аспектуальности, модальности и персональности [9; 10; 11; 76; 77], а также соотносительные с ними грамматические категории актуализационного [11], или в иной терминологии локационного характера [74; 75].

Необходимые данные для подобного стилистического исследования представляют и работы по синтаксису русского языка, в которых рассматриваются синтаксические категории модальности, времени и лица [14; 15; 23; 24; 30; 31; 42; 46; 51; 56; 69; 92; 97], а также работы, в которых описывается функционирование грамматических форм глагола в

различных синтаксических конструкциях и в сложном синтаксическом целом [7; 56; 58; 59; 60; 61; 62; 73; 83].

Следует указать также и на собственно стилистические работы, в которых наметился и успешно осуществляется новый подход к описанию стилистических свойств морфологических средств русского языка. Опираясь на статистические данные, М. Н. Кожина обнаружила определенную системность в употреблении грамматических форм и их частных значений в различных функциональных стилях русского языка [39]. Она убедительно доказала, что сфера речевой деятельности, характер ее функциональной направленности регламентируют не только грамматические средства воплощения грамматических форм слова (что является традиционным предметом описания нормативной грамматики и практической стилистики), но и их состав — сравнительную частотность употребления в данном стиле в сопоставлении с другим, а также выбор из возможных семантических функций формы основной — наиболее соответствующей типу и структуре той информации, для передачи которой строится данный текст. В этом плане интересны, например, наблюдения над частными значениями форм вида, наклонения, времени и лица глагола, форм числа существительных и характеристика их употребления с *помощью функционально-стилистической категории конкретности и абстрактности.*

В заключение краткого обзора отметим, что функциональная грамматика, являясь необходимой базой для стилистического анализа грамматики художественного текста, тем не менее не решает тех вопросов, которые стоят перед грамматической стилистикой художественного текста.

С другой стороны, к рассмотрению функционального статуса коммуникативных категорий времени, модальности и лица обращались не только языковеды, но и литературоведы, в работах которых рассматриваются типы композиционного построения художественных текстов [27,36; 45; 49; 80; 84; 88; 91; 94]. Предлагаемые в этих работах в качестве категорий поэтики такие понятия, как точка *зрения повествователя, субъект и объект повествования, художественное время и пространство*, неизбежно находят точки пересечения с собственно лингвистическими категориями лица, времени, модальности, залога и падежа. Тем не менее вопрос о конкретных формах соотношения этих двух рядов явлений исследователями не рассматривается.

Литературоведческое комментирование лингвистических фактов или, наоборот, лингвистическое комментирование рассматриваемых категорий поэтики композиции, которое мы находим в некоторых рабо-

тах, не могут раскрыть, на наш взгляд, в полной мере художественную специфику употребления грамматических форм в поэтическом тексте. Для этого необходимы поиски таких *коммуникативно-стилистических категорий* текста, которые синтезировали бы в себе грамматику и художественную семантику и соотносились бы одновременно и с языковой, и с художественной структурами. Отсутствие таких категорий в практике стилистических исследований объясняется, в частности, тем, что художественное время, пространство, субъект и объект повествования рассматривали в основном на материале прозаических произведений, в которых, в отличие от стихотворных текстов, *нет столь тесной связи между грамматической и художественной структурой.* (Прозаический текст членится на более мелкие, но достаточно объемные единства, не обладающие художественной самостоятельность. Употребление грамматических форм регламентируется в основном задачами построения этих частей и только через них текста в целом). В стихотворном же произведении, для которого характерна «теснота словесного ряда» [79], «динамическое напряжение» [2], художественная значимость отдельных грамматических форм слова возрастает, поскольку они связаны с построением всего текста в целом. Этим и обусловлена актуальность лингвистического описания, в частности, темпоральной и модальной композиции стихотворных текстов. А сложность такого описания обусловлена тем, что целостная теория композиции лирического стихотворения пока не создана, хотя еще пятьдесят лет назад был заложен ее фундамент в работах В. М. Жирмунского и В. В. Виноградова. В. Е. Холшевников, известный современный стиховед, в послесловии к книге В. М. Жирмунского «Теория стиха», оценивая значение его работы «Композиция лирического стихотворения», пишет: «... (эта) книга остается и до сих пор единственным специальным исследованием такого сложного вопроса, как композиция лирического стихотворения», — и далее отмечает: («"Композиция лирического стихотворения" является живым упреком советским литературоведам, которые за 60 лет не пытались продолжить работу, начатую В. М. Жирмунским» [84].

В указанной работе В. М. Жирмунский так определяет свои задачи: «Изучение композиции имеет целью выяснить те художественные принципы, которыми определяется в произведении искусства его внешнее построение, распределение или расположение в нем художественного материала. Материалом поэзии является язык; отсюда основная задача работы: выяснить те факты языка, в которых прежде всего осуществляется композиционное задание. Первоначальными факторами композиции в стихотворении мы считаем ритм и синтаксис» [27, с. 433].

И далее в процессе анализа конкретного материала В. М. Жирмунский неоднократно подчеркивает, что «композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчленение и фактического, и синтаксического, и тематического материала» [20, с. 438].

Иной подход к изучению композиции лирического стихотворения мы находим в работах В. В. Виноградова. Если В. М. Жирмунский в указанной работе рассматривает ритмико-синтаксические основы композиции и вопросов лексико-семантической организации текста он касается только в связи с этим, основным для него, аспектом, то В. В. Виноградов изучает строение лирического стихотворения, главным образом, в связи с анализом лексической символики, в связи с учением о символе как словесной теме [17]. Данный композиционный аспект рассматривается и в некоторых современных исследованиях. В первую очередь следует указать работы Ю. М. Лотмана [47; 48].

Таким образом, теория композиции лирического стихотворения разрабатывалась до сих пор на ритмико-синтаксическом и лексико-семантическом уровнях. *Содержательные грамматические категории* привлекались эпизодически. Исключением является одна из частей работы В. В. Виноградова «О поэзии А. Ахматовой», которая называется «Игра времен». Это, по нашим данным, единственное исследование, в котором анализ композиции стихотворений построен на основе семантических наблюдений над употреблением видо-временных форм глагола.

Представляет интерес и работа М. Р. Майеновой «Теория текста и традиционные проблемы поэтики» [49], в которой автор излагает свои наблюдения над особенностями употребления грамматических форм времени в «неповествовательных текстах» и связывает эти особенности со «способами развертывания текста» (используется термин Б. А. Ларина [43, с. 25]).

Охарактеризуем в главном тот подход, который мы используем в дальнейшем при выявлении композиционно-стилистических функций грамматических категорий в художественном тексте.

Исходным пунктом соотносительного описания лингвистических и литературно-художественных явлений, существующих в поэтическом тексте в единстве, на наш взгляд, должно быть то общее, что детерминирует формирование и функционирование этих явлений.

Таким общим основанием являются так называемые «эгоцентрические категории», которые были впервые указаны Б. Расселом в качестве необходимых детерминаторов любого высказывания человека [66, с. 119]. Следует оговорить, что представителями этих категорий Б. Рас-

сел называл слова Я — ЗДЕСЬ — СЕЙЧАС — ЭТО. Он пишет: «Я называю "эгоцентрическими словами" те слова, значение которых изменяется с переменой говорящего и его положения во времени и пространстве. Четырьмя основными словами этого ряда являются "я", "этот", "здесь", "теперь"».

Характерно, что языковеды и литературоведы независимо друг от друга использовали данный принцип характеристики при описании собственно лингвистических единиц — высказываний и словоформ (языковеды: [11; 46; 74; 97]) и композиции художественного текста (литературоведы: [13; 17; 18; 45; 80]). Используется этот принцип и в исследованиях по лингвистике текста [44; 56; 58; 59; 60], в которых предпринимаются попытки учесть сходство принципов построения лингвистических конструкций и информативно-логических и идейно-художественных композиционных единств текста.

Не ставя перед собой цели критической оценки возможных подходов к описанию текста, мы сосредоточили основное внимание на описании конкретных фактов композиционно-стилистического использования таких грамматических категорий, как категория времени, вида, наклонения, лица глагола и числа существительных. Выбор этих категорий в качестве объекта исследования не случаен. Их композиционно-стилистическая интенция сразу обнаруживается при чтении поэтического текста с целью выявления композиционно значимых морфологических единиц. Это первый факт грамматики поэзии, требующий разъяснения. Частично к пониманию этого факта мы подошли выше, когда говорили об эгоцентрических категориях. Именно с ними соотносятся данные грамматические категории, являющиеся основным средством локации обозначенной в акте коммуникации ситуации.

3.2.2. КОММУНИКАТИВНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ: СИТУАЦИЯ И МОМЕНТ РЕЧИ

Минута: минувшая: минешь!
.....
..... Кто ты, чтоб море
Разменивать? Водораздел
Души живой? О, мель! О, мелочь!
У славного Царя Щедрот
Славнее царства не имелось,
Чем надпись: «И сие пройдет» —
На перстне... На путях обратных
Кем не измерена тщета
Твоих Аравий циферблатных
И маятников маята?

М. Цветаева. Минута.

Семантический потенциал грамматических форм вида и времени глагола, употребляемых в тексте, служит базой для формирования художественного времени, которое обычно определяют через композицию и сюжет.

Естественно, что в силу органического единства этих грамматических и структурно-художественных явлений необходимо определить такой элемент текста, в котором они пересекались бы.

Такими элементами структуры текста, на наш взгляд, являются: *момент речи и обозначенная ситуация*.

В современных грамматических исследованиях категории времени грамматическое значение временных форм глагола определяется через отношение к моменту речи. А. В. Бондарко считает момент речи центральным понятием системы времен глагола [9, с. 48]. Существенно, что он, как и некоторые другие исследователи [35], указывает на грамматическую природу момента речи: «Необходимо различать внеязыковой момент речи и момент речи языковой, грамматический. Внеязыковой момент речи — это элемент объективного времени... Грамматический же момент речи представляет собой отражение реального момента речи в языке. Это элемент системы языка. Он заключен в самой системе временных форм русского глагола, в дифференциальных семантических признаках данной системы. Отношение к грамматическому моменту речи отличает одну форму от другой. Каждая грамматическая форма несет в своем грамматическом значении определенное отношение к этому ориентиру» [9, с. 48—49]. Отношение к моменту речи является

тем фоновым значением, которое предполагается постоянно в содержании грамматической формы времени. Признание этого факта позволяет по-новому взглянуть на функционирование грамматических форм времени в тексте. Действительно, прямое соответствие грамматического момента речи, как элемента содержания коммуникативной единицы, и реального момента говорения, как элемента определенной речевой ситуации, встречается очень редко, в простейших формах речевого общения, когда речь сопровождает действия и события и является поэтому наглядной. Чаще, или даже как правило, наша речь представляет собой повествование, цепь взаимосвязанных сообщений или рассуждений, обозначающих такие ситуации, временная характеристика которых соотносится не с реальным моментом говорения, а с точкой зрения повествующего. «В любом авторском повествовании совпадение времени событий с реальным моментом речи исключается» [3, с. 173]. По справедливому замечанию Г. А. Золотовой, «роль говорящего — пишущего в выборе точки отсчета, по-видимому, значительно больше, чем это принято думать. Естественный реальный разрыв между моментом действия и моментом речи, будь это мгновения или века, в историческом, например, повествовании, ведет к тому, что говорящий, сообщая о событии в речи, должен воспроизвести его, «увидеть» в своем сознании, воображении. От воли говорящего зависит — поместить точку отсчета, «наблюдательный пункт» «напротив» происходящего, или «видеть» событие в предшествующей временной плоскости, как бы уже со стороны» [30, с. 173]. Все это для говорящего возможно только потому, что в нашем языке есть грамматикализованный момент речи. Наличие в грамматических формах времени постоянного композиционного опорного пункта темпоральной характеристики обозначаемых предложением ситуаций и позволяет нашей речи возвыситься над ситуативностью и иметь опосредованное нашим сознанием и опытом содержание.

Признавая факт грамматикализованности отношения к моменту речи, упомянутые выше авторы не делают выводов и не учитывают этого при конкретном описании функционирования форм времени в речи. Мы пришли к пониманию постоянной коммуникативно-грамматической значимости отношения к моменту речи, выражаемой формами времени, в процессе наблюдений над употреблением данных форм в поэтическом тексте. Анализ композиционно-стилистических особенностей употребления форм времени в лирических стихотворениях А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. А. Блока обнаружил прямую зависимость выбора и взаиморасположения этих форм в поэтическом тексте от точки зрения повествующего (автора). Отношение к моменту речи, как едини-

ца грамматической семантики, получило художественную актуализацию и тем самым особенно наглядно о себе заявило.

Таким образом, с одной стороны, момент речи — это грамматическое понятие, а с другой стороны, в поэтическом тексте — это композиционно предполагаемое художественное понятие, включаемое в более широкую категорию поэтики — точка зрения повествователя. Эта категория является основной во многих исследованиях, посвященных поэтике композиции [13; 17; 18; 45; 80]. Точка зрения как проблема композиции подробно рассматривается в работе Б. А. Успенского «Поэтика композиции» [80]. В этой работе можно найти и обзор литературы по теме.

Грамматический момент речи выражает точку зрения повествователя, относительно которой определяется время описываемых событий. Поэтому он является элементом композиции, а основные грамматические значения одновременности, предшествования и следования оказываются выражением композиционных отношений и нередко получают субъективно-художественное истолкование.

Вторым элементом содержательной структуры художественного текста, в котором пересекаются явления грамматического и поэтического плана, является *ситуация* как объект обозначения (в предложении) и изображения (в художественном тексте). С одной стороны, ситуация — это первоэлемент сюжетно-тематической основы художественного произведения, минимальная единица его содержания, исходный объект изображения. Для обозначения этого элемента текста в структурной поэтике и лингвистике текста используется несколько терминов: эпизод [65], ситуация [9; 69], мотив [13], ход [9], нарративная структура. Художественные средства изображения ситуации разнообразны. В лингвистическом плане следует указать на основную специализированную языковую единицу обозначения ситуации — предложение. Как известно, пространственно-временная локализация и модальная интерпретация ситуации в предложении осуществляется с помощью синтаксических категорий времени, лица и наклонения (модальности). Существенно, что в глагольных предложениях центром выражения локации ситуации является глагол со всеми присущими ему грамматическими категориями.

Обращаясь к сюжету художественного произведения, мы обнаруживаем, что отраженные в нем ситуации также имеют пространственно-временную, субъектно-объектную ориентацию и модальную интерпретацию, которые и составляют соответствующие категории поэтической композиции. Таким образом, мы приходим ко второму выводу. Изучать

композиционно-стилистическое функционирование грамматических форм глагола необходимо на ситуативной основе, поскольку в ситуации пересекаются темпоральное содержание лингвистических и структурно-художественных единиц.

Изложенные выше характеристики роли ситуации и момента речи в построении поэтического текста позволяют, на наш взгляд, рассматривать их как коммуникативно-стилистические категории, инвариантные любому тексту и поэтому необходимые для объективного описания стилистического функционирования грамматических категорий в нем.

В последующем стилистическом анализе художественных текстов определенные выше коммуникативно-стилистические категории будут исходными при характеристике разнообразных композиционно-стилистических функций грамматических форм вида и времени глагола. Подчеркивая важность этих исходных позиций, отметим, что наблюдения только над составом видо-временных форм и их частных значений в каждом поэтическом тексте, который исследуется с этой целью, а также констатация их чередования, последовательности в различных текстах без учета зависимости этих фактов от данных коммуникативно-стилистических категорий не позволяют выявить собственно стилистические явления и сопоставить в этом плане различные тексты одного автора, а также поэтические произведения различных авторов.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ РАЗНОВИДНОСТИ МОМЕНТА РЕЧИ И СИТУАЦИИ

Характеризуя композиционную и сюжетную значимость момента речи и ситуации, мы исходим из следующего понимания композиции и сюжета. Сюжет является субстанционально-статической основой текста, а композиция образует его проекционно-динамический уровень.

Наблюдения над текстами лирических стихотворений (А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета) позволили обнаружить композиционные и сюжетные разновидности момента речи и ситуации. Для полноты картины приведем сначала перечень этих разновидностей, а затем остановимся на более подробном рассмотрении каждой из них.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ МОМЕНТА РЕЧИ

1. Композиционно фиксированный (неизменный, постоянный) момент речи: темпоральное значение событий ориентируется на один постоянный момент речи.

2. Композиционно не фиксированный (движущийся, меняющийся) момент речи: обозначение ситуации ориентируется на несколько моментов речи.

3. Композиционно устраненный момент речи: обозначенная ситуация не имеет ориентации на момент речи и носит вневременной характер.

СЮЖЕТНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ МОМЕНТА РЕЧИ

1. Сюжетно фиксированный момент речи: в тексте есть ситуации, имеющие темпоральное значение настоящего времени.

2. Сюжетно не фиксированный момент речи: каждая сюжетная линия имеет свой момент речи.

3. Сюжетно устраненный момент речи: момент речи как композиционная точка отсчета может присутствовать в семантике форм прошедшего или будущего времени, но она не имеет сюжетного выражения — отсутствует сюжетный план настоящего и соответственно формы настоящего времени.

КОМПОЗИЦИОННЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СИТУАЦИЙ

1. Композиционно фиксированные ситуации: момент речи соотносится с одной ситуацией.

2. Композиционно не фиксированные ситуации: момент речи соотносится с несколькими ситуациями.

3. Композиционно устраненная ситуация: момент речи не имеет ориентации на данную ситуацию.

СЮЖЕТНЫЕ РАЗНОВИДНОСТИ СИТУАЦИЙ

1. Сюжетно фиксированная ситуация: ситуация один раз встречается в сюжете и занимает в нем постоянное положение.

2. Сюжетно не фиксированная ситуация: ситуация неоднократно встречается в сюжете.

3. Сюжетно устраненная ситуация: ситуация устраняется из сюжета в речевую ситуацию, подтекст, пресуппозицию.

Указанные выше сюжетные и композиционные разновидности момента речи и ситуаций позволяют обосновать стилистическую обязательность выбора определенной грамматической формы глагола в определенном художественном тексте. Темпоральное разнообразие текстов

неисчерпаемо, но средства создания этого разнообразия оказываются ограниченными, как и все, что связано с формальной стороной информационного процесса.

Мы смогли выявить некоторые композиционные типы художественных текстов с точки зрения употребления в них видо-временных форм. Возможна также типология художественных текстов с точки зрения употребления в них форм лица и наклонения. В последующей части нашей работы такая типология не разрабатывается (это особая задача), однако при характеристике темпоральной семантики текста в отдельных случаях неизбежно приходится обращаться к функционированию и данных категорий.

3.2.3. СТЕРЕОМЕТРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

3.2.3.1. АСПЕКТУАЛЬНАЯ СТРУКТУРА ТЕМПОРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

СЮЖЕТНО ФИКСИРОВАННЫЙ МОМЕНТ РЕЧИ

Все обозначенные в тексте стихотворения ситуации, независимо от возможного в таких случаях разнообразия временных планов, ориентируются *на один момент речи,* имеют единый временной фокус временной проекции. В зависимости от количества временных планов различаются стихотворения с одномерной (одноплановой) композицией и стихотворения с многомерной, или стереометрической, композицией (двуплановой или трехплановой).

Стереометрическая композиция наиболее характерна для стихотворений А. С. Пушкина. Обычно поэт не ограничивает себя рамками одного временного плана и изображаемая в стихотворении лирическая ситуация имеет широкую временную перспективу. Мы можем указать на 125 таких стихотворений. Эта композиционная особенность употребления форм времени в поэзии А. С. Пушкина обусловлена тем идейно-художественным содержанием образа времени, которое воплощено в его лирических стихотворениях. Здесь уместно сослаться на интересную работу А. В. Чичерина «Образ времени в лирике Пушкина». Автор приходит к такому заключению: «Жизнь в широком временном просторе, живое и постоянное ощущение бега времени, прошлого, настоящего и будущего не только в жизни человека, но и в жизни общества — ясно выраженное свойство лирики А. С. Пушкина. В сознании поэта постоянный образ: «Лихой ямщик, седое время...» [87, с. 235]. Употребление

различных грамматических форм времени, создающих различные планы повествования (настоящее время в сочетании с прошедшим и будущим, настоящее в сочетании только с прошедшим, настоящее в сочетании с будущим, прошедшее в сочетании с будущим — причем последние два случая у Пушкина встречаются гораздо реже двух первых), кроме правил темпорального и аспектуального контекста, подчиняется некоторым закономерностям художественной композиции, поэтому и соотношение грамматических форм в поэтическом тексте имеет не только темпоральный, но и какой-то иной смысл.

Движение событий в стихотворениях со стереометрической композицией передается с помощью различных форм времени, но темпоральные значения этих форм, как уже отмечалось, ориентируются на одну точку отсчета, соотносятся с одним моментом речи, который и создает *композиционную связанность* текста, *темпоральную непрерывность* его содержания.

Сюжетная и композиционная значимость форм прошедшего, настоящего и будущего времени может быть различной. В композиционно-стилистическом отношении настоящее время противопоставлено прошедшему и будущему, а совершенный вид — несовершенному. Формы настоящего времени осуществляют сюжетную фиксацию момента речи, а совершенный вид обнаруживает сюжетные и композиционные переходы в ряду изображаемых событий.

Укажем некоторые разновидности стереометрической композиции.

1. Настоящее время, обозначающее события, одновременные с моментом речи, может быть основной темпоральной формой стихотворения. Формы прошедшего и будущего времени ограничиваются функцией темпорального или модального обрамления повествования: СП... — Н... — СБ/Б.

2. Формы прошедшего и будущего времени сюжетно малозначимы и лишь намечают темпоральные границы изображаемой формами настоящего времени ситуации. Соответственно формы прошедшего времени стоят в начале стихотворного текста и оформляют *зачин*, а формы будущего времени употребляются в конце текста и оформляют *концовку*. Подобное композиционно-стилистическое распределение временных форм наблюдается в стихотворении Ф. И. Тютчева «Декабрьское утро»:

На небе месяц — и ночная	
Еще не тронулася тень,	СП
Царит себе, не сознавая,	Н
Что вот уж встрепенулся день, —	СП
Что хоть лениво и несмело	
Луч возникает за лучом,	Н
А небо так еще всецело	
Ночным сияет торжеством.	Н
Но не пройдет двух-трех мгновений,	СБ
Ночь испарится над землей,	СБ
И в полном блеске проявлений	
Вдруг нас охватит мир дневной...	СБ

Степень темпоральной (и сюжетной) значимости форм прошедшего и будущего времени в различных стихотворениях колеблется. Так, если в процитированном выше стихотворении Ф. И. Тютчева она максимальна для данного композиционного типа, что обусловлено соотносительным количеством форм (2СП — 3Н — 3СБ) и тематически, то в следующем стихотворении А. С. Пушкина она минимальна и темпоральная перспектива текста отсутствует (хотя речь идет о трех периодах жизни человека):

В степи мирской, печальной и безбрежной,	
Таинственно *пробились* три ключа:	СП
Ключ юности, ключ быстрый и мятежный,	
Кипит, бежит, играя и журча.	НН
Кастальский ключ волною вдохновенья	
В степи мирской изгнанников *поит.*	Н
Последний ключ — холодный ключ забвенья,	
Он слаще всех жар сердца *утолит.*	СБ

В таких стихотворениях обращает на себя внимание рамочное употребление совершенного вида: в конце и начале текста. Композиционная функция — создание целостности текста — основывается на общем грамматическом значении форм совершенного вида — указания на целостность действия.

Стилистический смысл перфектных форм в зачине заключается в их номинативности. С их помощью называется основная тема стихотворения, намечается ситуация, которая в основной части стихотворения обозначена формами настоящего времени. Кроме указанных выше, можно привести другие примеры в отрывках:

Давно забытые под слоем пыли,	
Черты заветные, вы вновь передо мной	
И в час душевных мук мгновенно *воскресили*	СП
Все, что давно *утрачено* душой. <...>	
(А. А. Фет. Старые письма)	

Какая грусть! Конец аллеи	
Опять с утра *исчез* в пыли,	СП
Опять серебряные змеи	
Через сугробы *поползли*. <...>	СП
(А. А. Фет)	

Учись у них — у дуба, у березы.	
Кругом зима. Жестокая пора!	
Напрасные на них *застыли* слезы,	СП
И *треснула*, сжимаясь, кора. <...>	СП
(А. А. Фет)	

Любви, надежды, тихой славы	
Не долго *нежил* нас обман,	П
Исчезли юные забавы,	СП
Как сон, как утренний туман;	
(А. С. Пушкин. К Чаадаеву)	

В последнем примере номинативность зачина создается не только формой совершенного вида, но и несовершенного («*нежил*»), т.к. она имеет контекстуально-обусловленное перфектное значение. Подобное употребление форм прошедшего несовершенного не единично. Оно встречается и в других стихотворениях разных авторов (А. А. Фет: «*От огней, от толпы беспощадной // Незаметно бежали мы прочь; // Лишь вдвоем мы в тени здесь прохладной // Третья с нами лазурная ночь.*).

Темпоральным значением концовки стихотворений рассматриваемого композиционного типа, который мы рассматриваем, является обращение к событиям будущего. Грамматические средства создания плана будущего времени разнообразны в таких случаях. Кроме форм будущего времени, которые мы наблюдали в приведенных выше текстах, используются мнимо-вопросительные конструкции с модальным значением желательности, конструкции, включающие с свой состав обращения и повелительное наклонение, конструкции с сослагательным наклонением, также имеющие значение желательности или нежелательности событий.

Поедем, я готов; куда бы вы, друзья,	Повелит. накл.
Куда *б* ни *вздумали*, готов за вами я	Сослагат. накл.
Повсюду следовать, надменной убегая:	Инфинитив
К подножию ль стены далекого Китая,	
В кипящий ли Париж, туда ли, наконец,	
Где Тасса не *поет* уже ночной гребец,	Н
Где древних городов под пеплом *дремлют* мощи,	Н
Где кипарисные *благоухают* рощи,	Н
Повсюду я готов. *Поедем*... но, друзья,	Повелит. накл.
Скажите; в странствиях *умрет ли* страсть моя?	СБ
Забуду ль гордую мучительную деву	СБ
Или к ее ногам, к ее младому гневу,	
Как дань привычную, любовь я ?	СБ
(А. С. Пушкин)	

Употребление форм будущего совершенного в вопросительных предложениях в заключении стихотворения обусловило модальное значение желательности предполагаемых в будущем событий (первые два вопросительных предложения) и модальное значение неизбежности (в самом последнем предложении). Возможны и другие модальные и, шире, эмоционально-оценочные значения вопросительных конструкций, обозначающих план будущего. Богатство экспрессивных возможностей данных конструкций обусловлено композиционно: конечные вопросительные предложения, с одной стороны, концентрируют кульминационно эмоциональное напряжение всего стихотворения, а с другой стороны, «обнаруживают» такое же эмоциональное напряжение последующей, заключающей стихотворной паузы. Так, например, в известном стихотворении А. С. Пушкина «Осень» последнее краткое вопросительное предложение пробуждает одним аккордом целую гамму модальных оценок будущего:

И мысли в голове *волнуются* в отваге,	НН
И рифмы легкие навстречу им *бегут*,	НН
И пальцы *просятся* к перу, перо к бумаге,	НН
Минута — и стихи свободно *потекут*.	БС
Так *дремлет* недвижим корабль в недвижной влаге,	НН
Но чу! — матросы вдруг *кидаются, ползут*,	НН
Вверх, вниз — и паруса *надулись*, ветра полны;	СП
Громада *двинулась и рассекает* волны.	СП

XII.	
Плывет. Куда ж нам плыть?	Н
.....	
.....	

Разнообразное модально-оценочное обрамление плана будущего времени, являющегося концовкой стихотворения, является распространенным композиционным элементом в поэзии различных авторов. Концовки с указанным темпоральным значением могут начинаться с побудительных предложений, включающих в свой состав обращения:

.....	
Мой друг, отчизне *посвятим*	СБ
Души прекрасные порывы!	
Товарищ, *верь*: взойдет она,	Повелит. накл.
Звезда пленительного счастья,	
Россия *вспрянет* ото сна,	СБ
И на обломках самовластья	
Напишут наши имена.	СБ
(А. С. Пушкин. «К Чаадаеву»)	

Учись у них — у дуба, у березы.	
Кругом зима. Жестокая пора!	
Напрасные на них *застыли* слезы,	СП
И *треснула*, сжамаяся, кора.	СП
Все злей метель и с каждою минутой	
Сердито *рвет* последние листы,	Н
И за сердце *хватает* холод лютый,	Н
Они *стоят*, *молчат*; *молчи* и ты!	Н Н Повелит. накл.
Но *верь* весне. Ее *промчится* гений,	СБ
Опять теплом и жизнию дыша.	
Для ясных дней, для новых откровений	
Переболит скорбящая душа.	СБ
(А. А. Фет)	

Для модального обрамления концовок со значением будущего могут быть использованы также конструкции с вводными словами и модальными глаголами (*хотеть, желать, мочь и др.*), условные конструкции.

До сих пор мы рассматривали композицию с двусторонним ограничением плана настоящего времени: прошлым и будущим. Но кроме та-

ких композиционных типов существуют стихотворения, план настоящего у которых ограничен с одной стороны — прошлым или будущим.

Не знаю я, *коснется* ль благодать	Н, СБ
Моей души болезненно-греховной,	
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,	СБ
Пройдет ли обморок духовный?	СБ
Но если *бы* душа могла	Сослагат. накл.
Здесь на земле найти успокоенье,	
Мне благодатью *б* ты была —	Сослагат. накл.
Ты, ты, мое земное провиденье!..	
(Тютчев Ф. И.)	

Хоть я и *свил* гнездо в долине,	СП
Но чувствую порой и я,	Н
Как животворно на вершине	
Бежит воздушная струя...	Н
(Тютчев Ф. И.)	

3. Следует отметить, что не всегда наличие в тексте форм прошедшего времени свидетельствует о стереометрической композиции стихотворения. Эти формы могут включаться в прямую речь или во вводные конструкции и не иметь, следовательно, сюжетной фиксации. В других случаях наличие форм совершенного вида в контексте настоящего времени определяется их особыми частными значениями: описательным перфектным значением у форм прошедшего времени и значением настоящего абстрактного у форм будущего-настоящего. Такие стихотворения характеризуются темпоральной одноплановостью (планом настоящего) и модальной неоднородностью. В следующих стихотворениях А. А. Фета прошедшее совершенное обозначает состояние и не нарушает плана настоящего времени всего стихотворения, так как не содержит указания на план прошедшего:

А там по нивам на просторе	
Река *раскинулась*, как море,	СП
Стального зеркала светлей,	
И речка к ней на середину	
За льдиной *выпускает* льдину,	Н
Как будто стаю лебедей.	

Скрип шагов вдоль улиц белых,	
Огоньки вдали;	
На стенах обледенелых	
Блещут хрустали.	Н
От ресниц *нависнул* в очи	СП
Серебристый пух,	
Тишина холодной ночи	
Занимает дух...	Н

4. Следующий тип темпоральной композиции противоположен рассмотренным выше. Если там ведущим тематически был план *настоящего* времени, формы прошедшего и будущего времени выполняли пограничную, ограничительную функцию, то в следующих стихотворениях, наоборот, настоящее время уходит на задний план, и сюжетная фиксация момента речи эпизодична. Тематически ведущими оказываются формы *прошедшего или будущего, или и те и другие*. Так, в известном стихотворении А. С. Пушкина «Во глубине сибирских руд...» все глаголы употребляются в форме будущего совершенного, кроме одного случая настоящего несовершенного, сюжетно фиксирующего момент речи:

Любовь и дружество до вас	
Дойдут сквозь мрачные затворы,	СБ
Как в ваши каторжные норы	
Доходит мой свободный глас. <...>	Н

В стихотворении «Для берегов отчизны дальней...» в основном употребляются формы прошедшего несовершенного и совершенного вида, в прямой речи — будущее время, а формы несовершенного вида со значением расширенного настоящего дважды в последней строфе:

<...> Но там, увы, где неба своды	
Сияют в блеске голубом,	Н
Где тень олив *легла* на воды,	СП
Заснула ты последним сном.	СП
Твоя краса, твои страданья	
Исчезли в урне гробовой —	СП
А с ними поцелуй свиданья ...	Н
Но *жду* его; он за тобой.	

5. И, наконец, момент речи может быть сюжетно не фиксирован: в тексте отсутствуют формы настоящего актуального. Сюжетная устраненность момента речи не свидетельствует о его композиционной устраненности. Формы прошедшего или будущего времени, использованные в тексте, имеют обязательную ориентацию на момент речи — это является их постоянным грамматическим значением. Поэтому, несмотря на отсутствие сюжетного выражения, момент речи (точка зрения повествователя) продолжает оставаться композиционным центром стереометрической композиции. Такое темпоральное построение имеет стихотворение А. С. Пушкина «Памятник», в котором используются грамматические формы только прошедшего и будущего. Таких стихотворений в творчестве Пушкина очень мало: «Дорожные жалобы», «Не дай мне бог сойти с ума», «Я памятник воздвиг», «Свободы сеятель пустынный...». Все они имеют философскую направленность, чем и обусловлен в какой-то мере выбор темпоральной композиции. См. также стихотворение Ф. И. Тютчева «Памяти В. А. Жуковского».

6. Стихотворений с сюжетно устраненным моментом речи, в которых использовались бы только формы прошедшего или только формы будущего времени, также немного в творчестве Пушкина, Тютчева и Фета. У Пушкина — 5 стихотворений с формами только будущего времени и 16 — с формами только прошедшего времени. Редкость таких стихотворений, на наш взгляд, можно объяснить их эмоциональной однородностью.

3.2.3.2. МОТИВАЦИОННО-ОЦЕНОЧНАЯ СТРУКТУРА ТЕМПОРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

7. Гораздо чаще встречаются стихотворения, имеющие такую темпоральную композицию, в которую равноправно включаются разные времена и обязательно настоящее время момента речи. Распространенность такой композиции объясняется ее большими изобразительными возможностями. Функционирование времен осложняется стилистической нагрузкой. Соотношение времен в таких текстах, кроме темпорально-релятивной основы, имеет качественно-смысловую и эмоционально-стилистическую надстройку. Рассмотрим наиболее характерные явления стилистического функционирования времен.

а) События различных временных планов взаимно оцениваются и мотивируются. *Настоящее может быть изображено с точки зрения*

прошлого, наоборот, *прошедшее представляется с точки зрения настоящего, настоящее — с точки зрения будущего, будущее — с точки зрения настоящего*. На данный повествовательный прием в прозаических произведениях указывал Д. С. Лихачев [27, с. 305 и др.], а за ним и другие исследователи [80]. Б. А. Успенский пишет: «Временная перспектива может проявляться не только в плане непосредственно композиционных задач описания, но и независимо, в плане идеологической оценки...» [80, с. 92]. Так, в стихотворении «Вновь я посетил...» А. С. Пушкина план настоящего оценивается с точки зрения прошедшего (основная часть стихотворения) и точки зрения будущего (заключительная часть стихотворения). См. также ст. «К Чаадаеву». Будущее время оценивается с точки зрения прошедшего и настоящего (сюжетно устраненного) в стихотворении «Памятник». Настоящее с точки зрения прошлого в стихотворениях «Моя родословная», «Погасло дневное светило...». Прошлое и будущее оценивается с точки зрения настоящего в следующем стихотворении Пушкина:

Я *пережил* свои желанья,	СП
Я *разлюбил* свои мечты;	СП
Остались мне одни страданья,	СП
Плоды сердечной пустоты.	
Под бурями судьбы жестокой	
Увял цветущий мой венец --	СП
Живу печальный, одинокий,	Н
И *жду*: придет ли мой конец?	И

8. Наибольшую художественную значимость приобретает определенная последовательность видо-временных форм глаголов в стихотворениях в том случае, когда она участвует в построении стилистических фигур и предопределена каким-то стилистическим приемом, является частью образной структуры текста. Отмечаются случаи *темпоральной антитезы*: раньше — теперь, сейчас — потом, раньше — и потом. Различные последовательности видо-временных форм оформляют повторы, параллелизмы и другие проявления композиционной симметрии поэтического текста. «Постижение словесной стихии поэта в ее частях, формах эстетического комбинирования и в ее внутренней связанности» [17, с. 371] возможно и на морфологическом уровне художественного текста. Художественные приемы «симметричной повторности и контраста грамматических значений» [96] уже рассматривались исследователями грамматической стилистики лирических стихотворений, в частно-

сти Л. В. Щербой [93, с. 26—44; 97—106], В. В. Виноградовым [13; 17; 18], Р. Якобсоном [96; 98; 99], В. М. Жирмунским [27, с. 504—507; 631].

Композиционные приемы симметричного повтора и контрастного расположения видо-временных форм в поэтическом тексте лишь в редких случаях подчинены только ритмико-интонационной упорядоченности текста. Обычно выбор грамматических форм и их последовательность соотносительны с элементами образной структуры, выполняющими определенные идейно-художественные задачи. Это мы уже наблюдали ранее, когда рассматривали взаимную модально-оценочную обусловленность времен в стихотворениях. В случаях повторов и контрастов темпоральная семантика (темпоральная идея) стихотворения значительно усложняется, так как время сопоставляемых ситуаций утрачивает свою смысловую самостоятельность и оказывается художественным средством выражения единой темпоральной идеи.

Так, в следующем стихотворении Ф. И. Тютчева мысль о роковой неизбежности гибели преходящей земной красоты и вечности неземного, «горнего» выражена с помощью, во-первых, темпорального контраста первой и второй строф (конечное во времени — бесконечное), во-вторых, в первой строфе — однозначного, повторяющегося контраста 1 и 2 строк, 3 и 4 строк (наличие во времени — уничтожение во времени), а также с помощью анафорического параллелизма двух парных конструкций: 1 и 2 строки параллельны 3 и 4 строкам в первой строфе (повторяемость, всеобщность гибели на земле):

Яркий снег *сиял* в долине, —	П
Снег *растаял и ушел*;	СП СП
Вешний злак *блестит* в долине, —	Н
Злак *увянет и уйдет*.	СБ СБ
Но который век *белеет*	Н
Там, на высях снеговых?	
А заря и ныне *сеет*	Н
Розы свежие на них!..	

Темпоральный смысл этого стихотворения строится на основе параллельного и контрастного взаимодействия частных грамматических значений видо-временных форм глаголов. В 1 строке глагол (*сиял*) в форме прошедшего несовершенного имеет конкретно-процессное значение, которому во 2 строке противопоставлено перфектное значение глагола в форме прошедшего совершенного (*растаял*), имеющее особый контекстуальный оттенок, который А. В. Бондарко определил так:

«Некоторые глаголы, выступая в перфектном значении и обозначая состояние, выражают тем самым отсутствие кого-либо или чего-либо (при былом наличии)» [9, с. 99]. Глаголы 3 и 4 строк (*блестит — увянет*) повторяют аспектуальное противопоставление 1 и 2 строчек, причем повтор подчеркнут скрытой эпифорой (*ушел — уйдет*). Интересно, что формально намечающаяся в этой строфе темпоральная перспектива (П — СП, СП — Н — СБ, СБ) оказывается «ложной», так как в действительности лишь изображает *неизменность*, роковую повторяемость исчезновения земной красоты. Образ времени, созданный в этом стихотворении, варьируется и семантически, и по формальным средствам выражения во многих других стихотворениях поэта. «Во времени, в сознании, что всегда скользишь над «всепоглощающей бездной», что «на роковой» стоишь «очереди», пронизывает все творчество этого поэта», — пишет А. В. Чичерин в своей статье «Образ времени в поэзии Тютчева» [88, с. 193].

Рассмотрим некоторые стилистические приемы употребления неоднородных видо-временных форм в стихотворениях, имеющих двуплановую или трехплановую композицию с фиксированным моментом речи. Рассматривая композицию лирического стихотворения на морфологическом уровне, мы используем результаты наблюдений В. М. Жирмунского, проведенных на лексико-семантическом уровне стихотворений [27]. Он писал: «Композиция лирического стихотворения одновременно предполагает закономерное расчленение и фонетического, и синтаксического, и тематического материала» [27, с. 238]. Мы добавим, что указанное закономерное членение распространяется и на состав и группировку грамматических форм глагола в составе стихотворного текста. В. М. Жирмунский считает основным «приемом композиционного членения и связывания словесного материала» различные виды повторов [27, с. 451]. Он рассматривает повторы, во-первых, по их *местоположению* в строфической структуре поэтического текста и, во-вторых, по *их лексическому и синтаксическому составу* (где повторяется и что повторяется). В зависимости от местоположения он указывает, следуя традиции, такие виды повторов: «Два законченных словесных ряда могут быть связаны повторением: 1) элементов, располагаемых в начале каждого ряда — анафора, единоначатие; 2) элементов, располагаемых в конце ряда — эпифора (концовка); 3) элементов, располагаемых в конце первого и в начале второго — эпанастрофа (или стык); 4) элементов, располагаемых в начале первого и в конце второго — эпаналепсис («кольцо»)».

Повторы являются средством создания ритма, а ритм отражает упорядоченность явлений во времени, их темпоральную соизмеримость и соотнесенность. Роль различных видов повторов поэтической речи в создании темпоральной композиции и, шире, в создании образа времени как эстетической реальности до сих пор в полной мере не изучена. И в этом случае мы можем сослаться прежде всего на указанную работу В. М. Жирмунского «Композиция лирического стихотворения». После рассмотрения стихотворений с анафорической композицией различного типа он делает вывод: в основе их композиции лежит общий принцип — «параллелизм частей и равномерное *поступательное движение*. Это движение служит принципом метрического членения, тематического деления, расположения синтаксического материала в симметричные группы и, наконец, распределения повторяющихся слов. В осуществлении основного композиционного задания одновременно участвуют *отдельные элементы по существу единого словесного материала*» [27, с. 471]. Если анафорический повтор В. М. Жирмунский связывает с поступательным движением стиха, а следовательно, и с его темпоральным развитием, то кольцевой повтор, по его мнению, имеет иной темпоральный смысл: «Кольцо повторяющихся слов является внешним признаком некоторого внутреннего *кольцевого движения*, возвращения в конце стихотворения к той теме, от которой движение начинается» [27, с. 631]. В дальнейшем мы укажем также те разновидности темпоральной семантики, которые отмечает В. М. Жирмунский, рассматривая кольцо строфы и кольцо стихотворения [27, с. 502—507].

Темпоральный смысл имеет также внешняя, фонетическая упорядоченность стиха. Метрика и ритмика стиха основаны на фонетической соотнесенности и соизмеримости строк (стихов) в строфе. Звуковая соотнесенность и соизмеримость стихов неизбежно поддерживается *синтаксически, лексически и морфологически*. Естественно, должны быть какие-то тенденции строфического распределения видо-временных форм, которые пока еще не изучены. В народной поэзии эти тенденции более очевидны.

Но соотносительность и соизмеримость темпоральных планов, как явление содержательное, далеко не всегда подчиняет лексико-синтаксическую и фонетическую упорядоченность текста. В стихотворении существует внутренний ритм, который находится в сложном и разнообразном соответствии с внешним, звуковым и интонационным, ритмом. Этому внутреннему ритму и могут быть подчинены состав и порядок следования видо-временных форм глагола. Как одно из проявлений внутренней упорядоченности В. М. Жирмунский рассматривает «скры-

тое повторение», которое не подчеркивается повторяющимися словами, а только намечено смысловым (тематическим) или синтаксическим параллелизмом [27, с. 469]. В качестве примера «смысловой анафоры» он приводит стихи Вл. Соловьева:

В тумане утреннем неверными шагами
Я *шел* к таинственным и чудным берегам <...>
<...> В холодный белый день дорогой одинокой,
Как прежде, я *иду* в неведомой стране <...>
<...> И до полуночи, неробкими шагами
Все *буду* я *идти* к желанным берегам.

По мнению В. М. Жирмунского, «смысловой параллелизм создает анафорическое движение в композиции стихотворения, которое обходится, однако, без поддержки звуков и словесных групп» [27, с. 469]. Мы добавим, что в этом стихотворении внутренний ритм создается в результате анафорической соизмеримости трех временных планов изображаемой поэтической ситуации: *«я шел» — «я иду» — «все буду я идти»*.

Однако смысловая (тематическая) композиция В. М. Жирмунским последовательно не рассматривается, поскольку он считает: «Для определения языковых источников художественного построения поэтической речи особенный интерес представляет изучение ритмико-синтаксического построения» [27, с. 433]. Соответственно в этой работе мы не находим и данных о темпоральном значении внутренней структуры текста.

Методика исследования содержательной композиции стихотворения и связанная с ней научная терминология до сих пор является дискуссионной [48; 89; 90]. Мы сочли целесообразным при описании темпоральной композиции использовать те сложившиеся понятия поэтики, которые успешно применяются при исследовании звуковой структуры стиха. Логика исследования такова: и смысловая, и фонетическая упорядоченность текста подчинены одному эстетическому явлению — ритму, который имеет свои закономерности, обнаруживающиеся на различных уровнях текста. К ним относятся понятия *соотнесенности и соизмеримости*.

Различные способы темпоральной соотнесенности и соизмеримости изображаемых ситуаций создают разнообразные типы темпоральной композиции стихотворений. Но прежде чем рассматривать эти типы, необходимо остановиться на определении указанных категорий грамматической поэтики. *Соотнесенность и соизмеримость* можно назвать *коммуникативно-стилистическими категориями*, так как они являются точкой пересечения грамматических и поэтических структур. С одной стороны, поэтическая соотнесенность и соизмеримость обнаруживаются

в ритмичности стихотворной речи и наличии в ней стилистических фигур. С другой стороны, соотнесенность и соизмеримость мы находим в структуре грамматических категорий: грамматические формы одной грамматической категории имеют *парадигматическую* соотносительность, и их грамматические значения всегда соизмеримы.

Кроме парадигматической соотнесенности и соизмеримости, на ее основе грамматические формы могут получить синтагматическую соотнесенность и соизмеримость в речи в определенных ее конструкциях. Данные явления изучаются в исследованиях синтаксиса осложненного и сложного предложений, а также в функциональной морфологии, т. е. вне задач художественной речи. Но, безусловно, лингвистические данные являются необходимой базой для стилистических наблюдений. Что же касается соответствующей лингвистической терминологии, то широко употребляемый в функциональной грамматике термин «*временная соотносительность действий*» является дискуссионным (см. обзор литературы по этому вопросу в статьях Ю. А. Поташкиной [61; 62]). Мы его употребляем в самом широком смысле как характеристику последовательности действий, объединенных в тексте в определенный смысловой комплекс (ср. [62, с. 118]). Семантический комплекс категории временной соотносительности действий в лингвистических исследованиях рассматривается или на материале последовательности видо-временных форм в определенных синтаксических конструкциях [7; 58; 59; 62; 73], или на материале последовательности этих форм в определенных типах аспектуального и темпорального контекста [9; 10; 76; 77]. В стихотворном тексте последовательность видо-временных форм, кроме синтаксических и функционально-семантических закономерностей, подчиняется художе-ственным закономерностям построения поэтического произведения — ритмико-синтаксической композиции (*внешний ритм*) и темпоральной, модальной и эмоционально-оценочной соизмеримости действий, состояний и процессов (*внутренний ритм*). Это приводит к усложнению темпоральной семантики, разнообразному ее варьированию, что соответствует субъективности поэтической речи.

Итак, соотносительность глагольных действий в тексте, с одной стороны, связана с их функционально-семантической и конструктивно-синтаксической соизмеримостью, а с другой стороны — с их модальной, эмоционально-экспрессивной и композиционной соизмеримостью. Рассмотрим семантические разновидности соизмеримости и композиционные приемы ее создания у соотносительных глаголов в стихотворениях.

В стереометрической композиции с фиксированным моментом речи композиционно соизмеримыми могут быть как грамматически однородные, так и грамматически неоднородные формы времени: а) соизмеримы формы или настоящего времени, или прошедшего, или будущего; б) соизмеримы формы настоящего с формами прошедшего и будущего или только будущего, или только прошедшего. Соизмеримыми оказываются те видо-временные формы глагола, которые занимают одинаковые или противоположные позиции в строфической или синтаксической структуре стихотворения (параллелизм) или в его лексико-семантической структуре (лексико-семантическая соизмеримость). Оба вида соизмеримости грамматических форм создают ритмические повторы.

3.2.3.3. АССОЦИАТИВНО-РИТМИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА ТЕМПОРАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ. КОНСТРУКТИВНАЯ СОИЗМЕРИМОСТЬ ВИДО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ

Заворожен ритмической мечтой,
Вновь отдаюсь меня стремящей силе.
Раскрыв глаза, гляжу на яркий свет
И слышу сердца ровное биенье,
И этих строк размеренное пенье,
И мыслимую музыку планет.
Все ритм и бег. Бесцельное стремленье!
Но страшен миг, когда стремленья нет.
И. А. Бунин

I. Средством темпоральной актуализации может быть *анафорический повтор* глагола в одной и той же видо-временной форме:

Сонет (Офелии)	
С тех пор, как Бог в тебе осуществил	
Передо мной создание поэта,	
Не знаю сам, за что я полюбил	Н СП
Игривое созвучие сонета	
Не знаю сам, зачем он сердцу мил:	Н
Быть может, звук знакомого привета	
Он тех же рифм чредой изобразил —	СП
И ложною мечтой душа согрета.	
А *может быть*, он схож с тобою в том...	
(А. А. Фет)	

Мне гадалка с морщинистым ликом
Ворожила под темным крыльцом.
Очарованный уличным криком,
Я *бежал* за мелькнувшим лицом.

Я *бежал* и угадывал лица,
На углах останавливал бег.
Предо мною *ползла* вереница
Нагруженных, скрипящих телег.

Проползала змеей меж домами —
Я не мог площадей перейти...
А оттуда *взывало*: «За нами!»
Раздавалось: «Безумный! Прости!»

Там — бессмертною волей томима,
Может быть, *призывала* Сама...
Я *бежал* переулками мимо —
И меня поглотили дома.

(А. А. Блок)

Уже эти два стихотворения говорят о том, что стилистический смысл подобного анафорического повтора глагольной формы может быть различным. В стихотворении А. А. Фета это всего лишь экспрессивный повтор, усиливающий вместе с вводными словами «может быть», которые повторяются в следующей далее части текста, звучание модальной неопределенности предположений лирического героя («Не знаю сам... Не знаю сам... быть может... может быть»). В стихотворении Блока анафорический повтор одной видо-временной формы глагола с различными частными оттенками грамматического значения настоящего актуального служит средством наглядного изображения развивающегося в пространстве и времени процесса действия («Я бежал / Очарованный уличным криком /... Я бежал и угадывал... Я бежал ... И меня поглотили дома), то есть стилистическим средством актуализации темпоральной длительности события, а также одновременно лексическим средством тематического объединения текста.

II. *Чередующийся повтор* (а) двучленных конструкций или б) темпорально противопоставленных строф).

а) Повтор двучленных конструкций, члены которых темпорально неодинаковы.

Могила Наполеона	
Душой весны природа *ожила,*	СП
И *блещет* все в торжественном покое:	Н
Лазурь небес и море голубое,	
И дивная гробница, и скала!	
Древа вокруг *покрылись* новым цветом,	СП
И тени их, средь общей тишины,	
Чуть *зыблются* дыханием волны	Н
На мраморе, весною разогретом...	

Давно ль *умолк* Перун его побед,	СП
И гул от них *стоит* доселе в мире <…>	Н
И ум людей великой тенью полн,	
А тень его одна, на бреге диком,	
Чужда всему, *внимает* шуму волн	Н
И тешится морских пернатых криком.	Н
(Ф. И. Тютчев)	

Все стихотворение, кроме концовки (следующее после многоточия четверостишие), состоит из трех темпорально симметричных между собой сложносочиненных предложений, трижды повторяющих один и тот же тип видового контекста, который А. В. Бондарко определяет как «наступление факта — длительность» [9, с. 192].

б) Чередование темпорально противоположных строф, одна из которых является рефреном:

Ночной зефир	
Струит эфир.	
Шумит,	Н
Бежит	Н
Гвадалквивир.	
Вот *взошла* луна златая,	С П
Тише... чу... гитары звон...	
Вот испанка молодая	
Оперлася на балкон.	С П
Ночной зефир....	Н, Н
Скинь мантилью, ангел милый,	С, Повел. накл.
И *явись* как ясный день!	С, Повел. накл.
Сквозь чугунные перилы	
Ножку дивную *продень*!	С, Повел. накл.
Ночной зефир...	Н, Н
(А. С. Пушкин)	

Настоящее актуальное рефрена выполняет роль экспозиции и фона, на котором развертывается повествование с помощью форм совершенного вида прошедшего времени с перфектным значением (II строфа) и форм совершенного вида в повелительном наклонении (IV строфа). Значение изобразительного настоящего со статальным оттенком в реф-

рене в результате чередующегося повтора изменяет темпоральное звучание остальных строф, создает особые обертоны аспектуальной семантики. Морфологически неоднородные явления (настоящее несовершенного вида в рефрене, прошедшее совершенного вида во II строфе, повелительное наклонение совершенного вида в IV), не имеющие ни синтаксической, ни функционально-семантической соизмеримости в тексте, получают художественную соизмеримость в едином целом всего стихотворения. В результате темпоральная и модальная неоднородность грамматических форм глагола не актуализируется в своем прямом назначении в силу сюжетно-тематической незначимости и становится средством обнаружения неоднородности объекта изображения: настоящее несовершенное — статический фон (декорация), прошедшее совершенное во II строфе — движущиеся (нестатические) объекты изображения, повелительное наклонение в IV строфе, подчиняясь условности жанра, становится риторическим — не выражает побуждения к действию, а рисует эмоциональное состояние лирического героя, его желание.

в) Повторяющееся чередование форм времени может быть не связано с *синтаксическим* или *строфическим* чередованием частей текста. Но и не имея такой опоры, повтор чередующихся времен оказывается ярким стилистическим средством обнаружения неоднородности планов изображения и их синтезирующего взаимодействия. На это явление впервые обратил внимание В. В. Виноградов, анализируя «игру времен» в поэзии А. Ахматовой [17, с. 431-432]. Повтор чередующихся времен — прошедшего с будущим — наблюдается в стихотворении А. Ахматовой «Смятение»:

Было душно от жгучего света,	
А взгляды его, как лучи.	
Я только *вздрогнула*: этот	СП
Может меня приручить.	Н
Наклонился — он что-то *скажет*.	СП СБ
От лица *отхлынула* кровь.	СП
Пусть камнем надгробным *ляжет*	Повелит. накл.
На жизни моей любовь.	

В. В. Виноградов комментирует так: в формах прошедшего времени «вся смысловая энергия покоится на моментальности проявления глагольного действия или на его стремительной завершенности, отрешенной от представления о его течении...», а с помощью форм или конст-

рукций будущего времени описанные события «освещаются как бы вспышками сопутствовавших их восприятию эмоций». «... Эти эмоциональные отражения конкретных движений, данные в форме «внутренней речи героини», и создают «параллелизм двух временных аспектов» изображения» [17, с. 432].

Стилистические функции повтора чередующихся времен разнообразны.

III. *Кольцевой повтор.* При наличии в стихотворении различных видо-временных форм глагола одинаковые формы могут находиться в начале и в конце строфы или в начале и в конце стихотворения, т.е. обрамлять строфу или все стихотворение. Данный вид повтора даже безотносительно к формам глагола имеет темпоральное значение в смысловой структуре стихотворения. Об этом писал В. М. Жирмунский, рассматривая кольцо стихотворения и строфы: «Кольцо повторяющихся слов является внешним признаком некоторого *внутреннего кольцевого движения*, возвращения в конце стихотворения к той теме, которой движение начинается» [27, с. 631]. Автор приводит в качестве примера различные стихотворения, например, стихотворение А. А. Фета «Фантазия». В подобных стихотворениях «нарастающее движение и возвращение в конце к исходной ситуации (ниспадение) придает этому исходному положению новый лирический смысл» [27, с. 504], возвращающаяся строфа мотивируется. (Далее ссылка на: «Не пой, красавица, при мне...», «Пир Петра Великого» А. С. Пушкина, «О доблестях, о подвигах, о славе...» А. А. Блока, «Давно ль под волшебные звуки...» А. А. Фета).

Указанному типу стихотворений В. М. Жирмунский противопоставляет лирические стихотворения эмоционального, песенного характера, в которых «возвращающаяся в конце стихотворения строфа не изменяется по своему тематическому содержанию. Стихотворения такого рода *не развиваются во времени*, как бы не имеют внутреннего композиционного движения, связанного с повествованием или последовательным течением пластических образов, или постепенным развитием мысли; все части его возникают из одинакового эмоционального источника, и конец, повторяющий начало, есть лишь песенный припев, возвращающий нас к основному и исходному настроению, к эмоциональной теме всего отрывка». Жирмунский далее ссылается на стихотворения В. Соловьева, например, «В Альпах» [27, с. 506].

Существенно также указание В. М. Жирмунского на то, что кольцевые повторы образуют «тематическую рамку стихотворения».

Кольцевой повтор видо-временных форм глагола в стихотворении, подчиняясь общим закономерностям кольцевого повтора строк и строф,

имеет, однако, свою специфику, которая определяется, в основном, разновид-ностью точки отсчета — момента речи (фиксированный и не фиксированный момент речи). В двуплановой композиции с *фиксированным* моментом речи обычно настоящее время является темпоральной рамкой вспоминаемого (или воображаемого) прошлого или предполагаемого будущего.

Листья			
Пусть сосны и ели		Но птички *отпели*,	СП
Всю зиму *торчат*,	Н	Цветы *отцвели*,	СП
В снега и метели		Лучи *побледнели*,	СП
Закутавшись, *спят*.	И	Зефиры *ушли*.	СП
Их тощая зелень,		Так что же нам даром	
Как иглы ежа,		*Висеть* и *желтеть*?	Инф.
Хоть ввек не *желтеет*,	Н	Не лучше ль за ними	
Но ввек не свежа.		И нам *улететь*!	Инф.
Мы ж, легкое племя,		О буйные ветры,	
Цвел и *блестим*	Н Н	Скорее, скорей!	
И краткое время		Скорей нас *сорвите*	Пов. н.
На сучьях *гостим*.	Н	С докучных ветвей!	
Все красное лето		*Сорвите, умчите,*	Пов. и.
Мы *были* в красе,	П	Мы ждать не *хотим*,	Н
Играли с лучами,	П	*Летите, летите!*	Пов. и.
Купались в росе!..	П	Мы с вами *летим*!..	Н
		Ф. И. Тютчев	

Характерно, что в этом стихотворении Тютчева кольцевой повтор настоящего времени асимметричен: план настоящего разворачивается с помощью последовательного употребления ряда форм настоящего времени в I и II строфах и пограничено намечается лишь двумя формами настоящего в конце стихотворения.

Подобную композицию имеет следующее стихотворение Ф. И. Тютчева:

Там, где горы, убегая,		Звезды в небе им *внимали*,	П
В светлой *тянутся* дали,	Н	Проходя за строем строй,	
Пресловутого Дуная		И беседу *продолжали*	П
Льются вечные струи...	Н	Тихомолком меж собой.	
Там-то, *бают*, в стары годы,	Н	В панцирь дедовский закован,	
По лазуревым ночам,		Воин-сторож на стене	

Фей *вилися* хороводы	П	*Слышал*, тайно очарован,	П
Под водой и по водам.		Дальний гул, как бы во сне.	
Месяц *слушал*, волны *пели*,	П, П	Чуть дремотой *забывался*,	П
И, навесясь, с гор крутых,		Гул *яснел* и *грохотал*...	П, П
Замки рыцарей *глядели*	П	Он с молитвой *просыпался*	П
С сладким ужасом на них.		И дозор свой продолжал.	П
И лучами неземными,		Все *прошло*, все *взяли* годы —	СП, СП
Заключен и одинок,		*Поддался* и ты судьбе,	С,П
Перемигивался с ними	П	О Дунай, и пароходы	
С древней башни огонек.		Нынче *рыщут* по тебе.	Н

Несмотря на немногочисленность форм настоящего времени в этом стихотворении, их кольцевой повтор делает план настоящего художественно актуальным, что создает *темпоральную двойственность* видения единого объекта.

Кольцевой повтор настоящего времени может обрамлять план будущего, как мы это наблюдаем в следующем стихотворении А. А. Блока.

Я укрыт до времени в приделе,	
Но *растут* великие крыла.	Н
Час *придет* — *исчезнет* мысль о теле,	СБ, СБ
Станет высь прозрачна и светла.	СБ
Так светла, как в день веселой встречи,	
Так прозрачна, как твоя мечта.	
Ты *услышишь* сладостные речи,	СБ
Новой силой *расцветут* уста.	СБ
Мы с тобой подняться *не успели*, —	СП
Загорелся мой тяжелый щит.	СП
Пусть же ныне в роковом *приделе*,	
Одинокий, в сердце *догорит*.	
Новый щит я *подниму* для встречи,	СБ
Вознесу живое сердце вновь.	СБ
Ты *услышишь* сладостные речи,	*СБ*
Ты *ответишь* на мою любовь.	СБ
Час *придет* — в холодные метели	СБ
Даль весны *заглянет*, весела.	СБ
Я укрыт до времени в приделе.	
Но *растут* всемощные крыла.	Н
(А. Блок)	

В этом стихотворении мы наблюдаем тот же стилистический эффект, что и в стихотворениях Ф.И. Тютчева (см. выше). Кольцевой повтор форм настоящего времени является средством *художественной актуализации плана настоящего времени* — это та эмоциональная основа, на которую накладывается содержание будущего времени. Таким образом, настоящее время кольцевого повтора выполняет субстанциональную функцию в образной системе стихотворения, а будущее время — атрибутивную.

Мы рассмотрели некоторые разновидности *конструктивной* соизмеримости видо-временных форм глагола в тексте стихотворений и убедились, что она всегда связана с содержательной соизмеримостью — *тематической, лексико-семантической, эмоционально-оценочной.* Но содержательная соизмеримость видо-временных форм глагола возможна и вне рамок конструктивной соизмеримости. В таких случаях средством соизмеримости является не строфическая структура текста (что также может быть сопутствующим средством), а лексико-семантическая система стихотворения, выражающая его идейно-художественное содержание.

3.2.3.4. СЮЖЕТНАЯ СООТНОСИТЕЛЬНОСТЬ ВИДО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ГЛАГОЛА

Итак, синтагматическая соотносительность видо-времнных форм и ее художественный смысл определяются в рассмотренных выше случаях по тематическим и лексическим показателям. Наша задача — рассмотреть виды лексико-семантической соизмеримости видо-временных форм в стихотворном тексте.

I. *Тематический параллелизм* двух временных планов.

Данное явление мы уже рассматривали в стихотворении Ф. И. Тютчева «Яркий снег сиял в долине...» (см. с. 186). Одна и та же ситуация изображается в двух временных планах как неизменная. Темпоральный смысл такой композиции может варьировать в разных стихотворениях, но мы пока обнаружили два основных значения: или это мысль о бесконечном постоянстве изображаемого явления, или описание возобновления, возрождения того, что было ранее, в настоящем или в будущем.

В стихотворении Тютчева наблюдается тематический параллелизм настоящего и будущего времени:

В небе *тают* облака,	Н
И, лучистая на зное,	
В искрах *катится* река,	Н
Словно зеркало стальное...	
Час от часу жар сильней,	
Тень *ушла* к немым дубровам,	СП
И с белеющих полей	
Веет запахом медовым.	Н
Чудный день! *Пройдут* века —	СБ
Так же *будут*, в вечном строе,	
Течь и *искриться* река	НБ, НБ
И поля *дышать* на зное.	НБ
(Ф. И. Тютчев)	

Так же, как и в этом стихотворении, мысль о вневременном постоянстве природы выражена в другом стихотворении Тютчева «Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...», но здесь уже с помощью тематического параллелизма форм прошедшего и настоящего времени (П—Н).

Тематический параллелизм строф (I, II — III, IV) и временных планов (П—Н) лежит в основе композиции следующего стихотворения А. А. Фета, выражающего лирическую мысль о возобновлении определенного эмоционального состояния:

Сияла ночь. Луной *был* полон сад. *Лежали*	П, П, П
Лучи у наших ног в гостиной без огней.	
Рояль *был* весь раскрыт, и струны в нем *дрожали*,	П
Как и сердца у нас за песнею твоей.	
Ты *пела* до зари, в слезах изнемогая,	П
Что ты одна — любовь, что нет любви иной,	
И так *хотелось* жить, *чтоб*, звука не роняя,	П
Тебя *любить*, *обнять* и *плакать* над тобой.	Сосл. накл.
И много лет *прошло*, томительных и скучных,	СП
И вот в тиши ночной твой голос *слышу вновь*,	Н
И *веет, как тогда*, во вздохах этих звучных,	Н
Что ты одна — вся жизнь, что ты одна — любовь.	

Тематически соизмеримыми являются также неоднородные видо-временные формы в стихотворениях А. С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» и «Арион».

II. *Лексический повтор одного глагола в различных видо-временных формах.* Конструктивно соизмеримый (анафорический и кольцевой)

повтор одной и той же формы глагола мы уже наблюдали выше (см. с. 191, 195). Лексический повтор разных форм одного глагола встречается реже. Примеры:

А я — беспечной веры полн, —	
Пловцам я *пел*. Вдруг лоно волн	П
Измял с налету вихорь шумный...	СП
Погиб и кормщик и пловец! —	СП
Лишь я, таинственный певец,	
На берег выброшен грозою,	
Я гимны прежние *пою*...	Н
(А. С. Пушкин)	

Во сне ль все это *снится* мне,	Н
Или *гляжу* я в самом деле,	Н
На что при этой же луне	
С тобой живые мы *глядели*.	НП
(А. С. Пушкин)	

См. также стихотворение В. Соловьева на с. 189.

III. *Синонимическая соизмеримость*. Разные видо-временные формы могут быть соизмеримы в силу синонимической связи между глаголами, как это мы наблюдаем, например, у А. А. Фета:

Я не *влеку* могучей силой	Н
Очей твоих,	
Но *приманю* я взор твой милый	СБ
На краткий миг.	

Наиболее часто данный прием используется в иных типах темпоральной композиции (см. далее).

IV. *Темпоральная антитеза*. Грамматические значения форм времени могут быть противопоставлены в смысловой и образной структуре стихотворения, что, безусловно, базируется на исходной, языковой, антонимической противопоставленности настоящего и прошедшего времени (сейчас — раньше) и настоящего и будущего времени (сейчас — потом), Условия актуализации темпоральной контрастности грамматических форм глагола разнообразны. Смена временных планов изображаемых явлений определяется художественным замыслом стихотворения и носит субъективный характер. В одних случаях смена временных

планов связана с изображением смены состояний природы или человека. Например, настоящему противопоставлено будущее при описании природы в следующих стихотворениях А. А. Фета и Ф. И. Тютчева:

Приметы	
И тихо и светло — до сумерек далеко;	
Как в дымке голубой и небо и вода, —	
Лишь облаков густых с заката до востока	
Лениво *тянется* лиловая гряда.	Н
Да, тихо и светло; он ухом напряженным	
Смятенья и тоски ты крики *разгадал*:	СП
То чайки *скликались* над морем усыпленным	СП
И, в воздухе кружась, *летят* к навесам скал.	Н
Ночь *будет* страшная, и буря *будет* злая,	СБ СБ
Сольются в мрак и гул и небо и земля...	СБ
А завтра, может быть, вот здесь волна седая	
На берег *выбросит* обломки корабля.	СБ
(А. А. Фет, 66)	

Композиция с фиксированным моментом речи позволяет синтезировать двойное темпоральное видение пейзажа (сейчас — потом) в единое эмоциональное восприятие. То же самое мы наблюдали в рассмотренных ранее стихотворениях Ф. И. Тютчева (см. с. 178 — «Декабрьское утро», с. 186 — «Яркий снег сиял в долине...»), а также в стихотворении «Пожары»:

На пожарище печальном	
Нет ни искры, дым один, —	
Где ж огонь, злой истребитель,	
Полномочный властелин?	
Лишь украдкой, лишь местами,	
Словно красный зверь какой,	
Пробиваясь меж кустами,	
Пробежит огонь живой!	СБ
Но когда *наступит* сумрак,	СБ
Дым *сольется* с темнотой,	СБ
Он потешными огнями	
Весь *осветит* лагерь свой.	СБ
(Ф. И. Тютчев)	

Темпоральная антитеза может быть связана с противопоставлением эмоционального состояния двух героев или двух различных состояний одного героя. Первое мы наблюдаем в стихотворении А. А. Фета:

Ты отстрадала, я еще страдаю,	СП — Н
Сомнением мне суждено дышать,	
И трепещу, и сердцем избегаю	Н, Н
Искать того, чего нельзя понять.	
(А. А. Фет)	

Второй случай мы наблюдаем в следующем стихотворении А. С. Пушкина:

Когда любовию и негой упоенный,	
Безмолвно пред тобой коленопреклоненный,	
Я на тебя *глядел* и *думал*: ты моя, —	П П
Ты *знаешь*, милая, *желал* ли славы я;	Н П
Ты *знаешь*; удален от ветреного света,	Н
Скучая суетным призванием поэта,	
Устав от долгих бурь, я вовсе не *внимал*	П
Жужжанью дальнему упреков и похвал.	
<...> я *мнил*,	П
Что нет грядущего, что грозный день разлуки	
Не *придет* никогда... И что же? Слезы, муки,	СБ
Измены, клевета — все на главу мою	
Обрушилося вдруг... Что я? где я? *Стою*,	СП, Н
Как путник, молнией постигнутый в пустыне,	
И все передо мной *затмилося*! И ныне	СП
Я новым для меня желанием томим:	
Желаю славы я, чтоб именем моим	Н
Твой слух был поражен всечасно, чтоб ты мною	
Окружена была, чтоб громкою молвою	
Все, все вокруг тебя звучало обо мне <...>	
(А. С. Пушкин)	

В стихотворении А. С. Пушкина «Деревня» противопоставление настоящего и будущего связано с выражением социальной антитезы: *рабство — свобода*: «*Здесь рабство тощее влачится по браздам Неумолимого владельца. Здесь тягостный ярем до гроба все влекут ...*» — настоящее время, а далее будущее заключительных строчек:

Увижу ль, о друзья! народ неугнетенный	СБ
И рабство, падшее по манию царя,	
И над отечеством свободы просвещенной	
Взойдет ли наконец прекрасная заря?	СБ

Очень своеобразна темпоральная антитеза в стихотворениях — лирических рассуждениях, в которых противопоставление временных форм глагола имеет модальный смысл. Эмоционально противопоставляются и по-разному оцениваются два предполагаемых события, изображаемых в различных временных планах. Так, в две временные плоскости помещены две взаимно исключающие друг друга ситуации в стихотворении А. С. Пушкина «Коварность»:

Когда твой друг на глас твоих речей	
Ответствует язвительным молчаньем;	Н
Когда свою он от руки твоей,	
Как от змеи, *отдернет* с содроганьем;	СБ
Как, на тебя взор острый пригвоздя,	
Качает он с презреньем головою, —	Н
Не *говори*: «Он болен, он дитя,	
Он *мучится* безумною тоскою»;	Н
Не *говори*: «Неблагодарен он;	Пов. н.
Он слаб и зол, он дружбы недостоин;	Пов. н.
Вся жизнь какой-то тяжкий сон...»	
Ужель ты прав? Ужели ты спокоен?	
Ах, если так, он в прах готов упасть,	
Чтоб вымолить у друга примиренье.	
Но если ты святую дружбы власть	
Употреблял на злобное гоненье;	П
Но если ты затейливо *язвил*	П
Пугливое его воображенье	
И гордую забаву *находил*	П
В его тоске, рыданьях, униженье;	
Но если сам презренной клеветы	
Ты для него невидимым *был* эхом;	П
Но если цепь ему *накинул* ты	СП
И сонного врагу *предал* со смехом,	СП
И он *прочел* в немой душе твоей	СП
Все тайное своим печальным взором, —	
Тогда *ступай*, не *трать* пустых речей —	Пов. н.
Ты осужден последним приговором.	

Задаче образного сопоставления подчинена темпоральная антитеза (П — Н — Б) в составе развернутого сравнения в следующих стихотворениях Ф. И. Тютчева:

(1) Ты *зрел* его в кругу большого света —	П	На месяц взглянь: весь день, как облак тощий	
То своенравно-весел, то угрюм,		Он в небесах едва не *изнемог*, —	СП
Рассеян, дик иль полон тайных дум,		*Настала* ночь — и, светозарный бог,	СП
Таков поэт — и ты *презрел* поэта!	СП	*Сиял* он над усыпленной рощей!	Н

(2) В толпе людей, в нескромном шуме дня		Смотри, как днем туманисто-бело	
Порой мой взор, движенья, чувства, речи		Чуть *брезжит* в небе месяц светозарный,	Н
Твоей не *смеют* радоваться встрече —	Н	*Наступит* ночь — и в чистое стекло	СБ
Душа моя! о, не вини меня! <...>		*Вольет* елей, душистый и янтарный!	СБ

И в этих стихотворениях темпоральная двойственность изображения служит средством формирования образной мысли.

3.2.4. ОДНОПЛАНОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ

В отличие от стереометрической композиции, при которой изображаемые события распределяются по различным временным планам, темпоральное значение которых определяется через отношение к одному фиксированному моменту речи, одноплановая композиция предполагает изображение событий и ситуаций в одной временной плоскости, чем и определяется употребление в тексте глаголов только в одной форме — или настоящего, или прошедшего, или будущего времени. Если в стилистических приемах построения разнообразных видов стереометрической композиции использовалась контрастность грамматических значений разных видо-временных форм, то при одноплановой композиции нет такого материала для стилистической организации текста. В этом случае стилистическим материалом для построения текста является контрастность, а также темпоральная однородность грамматических форм глагола, контрастность частных грамматических значений одной и той же формы.

Темпоральная однородность глаголов в тексте может иметь различный стилистический смысл, поскольку изображаемые ситуации, кроме временной локализации, имеют пространственную и субъектную детерминацию. См. выше: об отношении содержания любого высказывания к

координатам Я — ЗДЕСЬ — ТЕПЕРЬ. Соответственно однoплановая композиция в поэтическом тексте может иметь различные аспектуальные, топологические и модальные типы.

В грамматических исследованиях разновидности темпорально однородных высказываний впервые подробно и систематизированно описал А. В. Бондарко, который выделил основные типы аспектуальных контекстов [10, с. 176—226]. Данная классификация, соответствуя задачам функциональной грамматики, отражает темпорально-аспектуальную характеристику видо-временных форм глагола в контексте. В поэтическом тексте последовательность одинаковых форм времени, кроме общеграмматических правил функционирования, подчиняется правилам художественного монтажа событий и ситуаций.

Рассмотренные нами поэтические тексты позволили выделить следующие структурные типы однoплановой композиции, обусловленные различными способами художественного монтажа: а) панорамная композиция; б) концентрическая композиция; в) мультипликативная композиция; г) аппликативная композиция.

Следует сделать оговорку, что в одних случаях указанные структурные типы представляют композицию всего текста, а в других — его части.

3.2.4.1. ПАНОРАМНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Темпоральная однородность форм времени глагола при панорамной композиции связана с тем, что все глаголы в тексте обозначают нелокализованные во времени действия нескольких субъектов, действия, объединенные в одно сюжетно фиксированное событие, включенные в одну панораму и происходящие *одновременно*. Темпоральная неделимость, связанность перечисляемых действий обусловлена тем, что они включены в одно изображаемое в стихотворении пространство (пространственная панорама) или в один изображаемый как нечто целостное период временной (временная панорама). Первый тип панорамной композиции мы наблюдаем, например, в стихотворении А. А. Фета:

Теплый ветер тихо *веет*,	Н
Жизнью свежей *дышит* степь,	Н
И курганов *зеленеет*	Н
Убегающая цепь.	Н
И далеко меж курганов	
Темно-серою змеей	
До бледнеющих туманов	

Пролегает путь родной.	Н
К безотчетному веселью	
Подымаясь в небеса,	Н
Сыплют с неба трель за трелью	Н
Вешних птичек голоса.	
(А. А. Фет)	

Второй тип панорамной композиции наблюдается, например, в стихотворении А. С. Пушкина «Муза»:

В младенчестве моем она меня *любила*	П
И семиствольную цевницу мне *вручила*.	СП
Она *внимала* мне с улыбкой — и слегка,	П
По звонким скважинам пустого тростника,	
Уже *наигрывал* я слабыми перстами	П
И гимны важные, внушенные богами,	
И песни мирные фригийских пастухов.	
С утра до вечера в немой тени дубов	
Прилежно я *внимал* урокам девы тайной,	П
И, *радуя* наградою случайной,	
Откинув локоны от милого чела,	
Сама из рук моих свирель она *брала*.	П
Тростник *был оживлен* божественным дыханьем	
И сердце *наполнял* живым очарованьем.	П
(А. С. Пушкин)	

Различие двух указанных типов панорамной композиции связано не только с различием сюжетно-тематических мотивировок темпорального единства текста, но и с использованием различных форм времени. По нашим наблюдениям, в стихотворениях, темпоральное единство которых мотивировано пространственным единством изображаемой ситуации (первый тип), употребляются, как правило, формы настоящего актуального, перфект и имперфект. При поддержке лексических средств панорамная композиция индуктирует у них в тексте особое аспектуальное значение — статальность (ср. с соответствующим способом действия), которое имеет стилистическое значение, так как является показателем статического, картинного описания ситуации. Так, в следующем стихотворении Ф. И. Тютчева стилистическое содержание форм настоящего времени определяется панорамным статическим изображением царскосельского сада:

Осенней позднею порою		И на порфирные ступени	
Люблю я царскосельский сад,	Н	Екатерининских дворцов	
Когда он тихой полумглою		*Ложатся* сумрачные *тени*	Н
Как бы *дремотою объят*,		Октябрьских ранних вечеров —	
И белокрылые виденья		И сад *темнеет*, как дуброва,	Н
На тусклом озера стекле,		И при звездах из тьмы ночной,	
В какой-то неге онеменья		Как отблеск славного былого,	
Коснеют в этой полумгле...	Н	*Выходит* купол золотой.	Н
		(Ф. И. Тютчев)	

Безусловно, статичность описания создается также и лексическим составом стихотворения (*дремота, нега онемения, коснеют, темнеет...*).

Следует указать на возможность употребления в стихотворениях с пространственной панорамной композицией наряду с формами настоящего актуального перфектных форм с описательным значением, которые не нарушают темпоральной непрерывности описания, его одноплановости:

Лес			
Куда ни *обращаю* взор,	Н	И конь давно не *выступал*	СП
Кругом *синеет* мрачный бор	Н	По нем подкованным копытом.	
И день права свои *утратил*.	СП	У ног *гниет* столетний лом,	Н
В глухой дали *стучит* топор.	Н	Гранит *чернеет*, и за пнем	Н
Вблизи *стучит* вертлявый дятел.	Н	*Прижался* заяц серебристый,	СП
И путь *заглох* и *одичал*,	СП СП	А на сосне, поросшей мхом,	
Позеленелый мост *упал*	СП	*Мелькает* белки хвост пушистый.	Н
И *лег*, скосясь, во рву размытом,	СП	(А. А. Фет, 63)	

На то, что перфектное значение форм прошедшего времени совершенного вида предполагает обозначение состояний, указывали А. А. Потебня, А. А. Шахматов, Е. Курилович, В. В. Виноградов. В стилистическом плане данную смысловую функцию перфекта в художественных прозаических текстах описала Е. Н. Прокопович [64, с. 15—19], которая определила ее как «обозначение качественного состояния предмета», ссылаясь на формулировку А. А. Потебни: «Каков кто есть, в силу прежде совершенного действия». Обстоятельную трактовку перфектного значения, основанную на сложившейся научной традиции, предлагает А. В. Бондарко [9, с. 94—100]. Особый интерес представляют рассмотренные автором типы видовых контекстов, в которых встречаются перфектные формы с данным частным значением. А. В. Бондар-

ко пишет: «Примечательной особенностью употребления форм прошедшего совершенного в перфектном значении является то, что при сочетании ряда таких форм в контексте возникает не «цепь» сменяющих друг друга последовательных действий, как это всегда бывает при сочетании нескольких форм в аористическом значении, а «пучок» одновременных состояний. Если этому не препятствует смысл контекста, возможно даже изменение порядка следования глаголов без изменения временного соотношения действий-состояний. Например: «*Она обносилась, обтрепалась, спеклась на ветру и на солнце, исхудала до костей и кожи...*» (И. А. Бунин «Дурочка») [9, с. 98]. Указанный А. В. Бондарко тип видового контекста встречается в стихотворениях с другим (не панорамным) типом одноплановой композиции — концентрической композицией, о чем мы будем говорить далее. В панорамной же композиции наблюдается не «пучок» состояний одного субъекта, а «панорама» пространственно объединенных состояний нескольких субъектов. Типологические различия двух одноплановых композиций проявляются в синтаксическом построении текста: панорамная композиция предполагает цепь параллельных предложений с присоединительными отношениями, а концентрическая — цепь однородных сказуемых или цепь предложений с единой темой и, значит, однородными ремами (см. об этом далее).

То, что данная разновидность аспектуальной структуры плана настоящего до сих пор не указывалась, видимо, объясняется тем, что привлекались прозаические тексты (вернее, контексты), а она в основном характерна для поэтического текста.

Как уже говорилось, темпоральное единство изображаемых событий панорамной композиции обусловлено их пространственным единством, которое выражается в тексте стихотворений с помощью различных средств. Укажем наиболее композиционно значимые из них.

Во-первых, это *анафорический повтор обстоятельства места,* общего для всех обозначенных глаголами действий или состояний:

(1) Мы вольные птицы; пора, брат, пора!	
Туда, где за тучей *белеет* гора,	Н
Туда, где *синеют* морские края,	Н
Туда, где *гуляем* лишь ветер... да я!..	Н
(А. С. Пушкин)	

(2) Но мысль ужасная здесь душу *омрачает*:	Н
Среди цветущих нив и гор	
Друг человечества печально *замечает*	Н
Везде невежества убийственный позор.	
Не видя слез, не внемля стона,	
На пагубу людей избранное судьбой,	
Здесь барство дикое, без чувства, без закона,	
Присвоило себе насильственной лозой	СП
И труд, и собственность, и время земледельца.	
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,	
Здесь рабство тощее *влачится* по браздам	Н
Неумолимого владельца.	
Здесь тягостный ярем до гроба все *влекут*,	Н
Надежд и склонностей в душе питать не смея,	
Здесь девы юные *цветут*	Н
Для прихоти бесчувственной злодея.	
(А. С. Пушкин)	

Во-вторых, *повторение местоимений*, соотносительных с одним и тем же лицом или лицами:

Ночь	
Мой голос для тебя и ласковый и томный	
Тревожит позднее молчанье ночи темной,	Н
Близ ложа моего печальная свеча	
Горит; мои стихи, сливаясь и журча,	Н
Текут, ручьи любви, *текут*, полны тобою,	Н
Во тьме твои глаза *блистают* предо мною,	Н
Мне *улыбаются*, и звуки *слышу* я:	Н
Мой друг, мой нежный друг... *люблю*... твоя... твоя!...	Н

В-третьих, в создании панорамной композиции может участвовать зачин, определяющий в общем место описываемой ситуации с точки зрения наблюдателя:

(1) <...> А нынче ... погляди в окно:	
Под голубыми небесами	
Великолепными коврами,	
Блестя на солнце, снег *лежит*;	Н
Прозрачный лес один *чернеет*,	Н

И ель сквозь иней *зеленеет*,	Н
И речка подо льдом *блестит*.	Н
(А. С. Пушкин)	

(2) Лициний, зришь ли ты: на быстрой колеснице,	
Венчанный лаврами, в блестящей багрянице,	
Спесиво развалясь, Ветулий молодой	
В толпу народную *летит* по мостовой?	Н
Смотри, как все пред ним смиренно спину *клонят;*	Н
Смотри, как ликторы народ несчастный *гонят*!	Н
Льстецов, сенаторов, прелестниц длинный ряд	
Умильно вслед за ним *стремит* усердный взгляд;...	Н
<...>	
И дети малые, и старцы в сединах,	
Все ниц пред ним безмолвно *пали* в прах...	СП
(А. С. Пушкин)	

Итак, мы рассмотрели одноплановую композицию с пространственной панорамой, темпоральная непрерывность которой связана со статальностью. Второй тип панорамной композиции — временная панорама. В этом случае темпоральная непрерывность ситуации имеет аористический смысл, так как обозначаются нелокализованные во времени действия, относящиеся к одному качественно определенному в зачине периоду. Как и в первом случае, панорамность изображения обусловлена описанием совокупности действий без указания на динамическое соответствие между ними. Таким образом, создается панорама «пространства времени» (мы использовали выражение А. А. Потебни). Его «объем» может быть различным: это и период «младенчества» (см. на с. 206 стихотворение А. С. Пушкина «Муза»), это и время года, например, приход весны в стихотворении А. А. Фета «Опять незримые усилья...» (см. ниже), это и печальный период переживания смерти близкого человека, как в стихотворении А. А. Блока «Мне снилась смерть любимого созданья...».

Опять незримые усилья,		Ручьи, журча и извиваясь	
Опять неведомые крылья		И меж собой перекликаясь,	
Приносят северу тепло;	Н	В долину гулкую *спешат*,	Н
Все ярче, ярче дни за днями,		И разыгравшиеся воды	
Уж солнце черными кругами		Под беломраморные своды	
В лесу деревья *обвело*.	СП	С веселым грохотом *летят*.	Н
Заря *сквозит* оттенком алым,	Н	А там по нивам на просторе	
Подернут блеском небывалым		Река *раскинулась*, как море,	СП
Покрытый снегом косогор;		Стального зеркала светлей,	
Еще леса *стоят* в дремоте,	Н	И речка к ней на середину	
Но тем слышнее в каждой ноте		За льдиной *выпускает* льдину,	Н
Пернатых радость и задор.		Как будто стадо лебедей.	
		(А. А. Фет)	

Мне *снилась* смерть любимого созданья:	П
Высоко, весь в цветах, угрюмый гроб *стоял*,	П
Толпа *теснилась* в круг, и речи состраданья	П
Мне каждый так участливо *шептал*.	П
А я *смотрел* кругом без думы, без участья,	П
Встречая свысока желавших мне помочь <...>	
(А. А. Блок)	

Сравнивая темпоральную структуру двух рассмотренных видов панорамной композиции, необходимо указать на их различие, которое и определяет стилистическую неоднородность функций видо-временных форм глагола в описательном поэтическом тексте. Если в стихотворениях с пространственной панорамой употребляются формы настоящего актуального со значением конкретного настоящего времени момента речи (термин А. В. Бондарко [9, с. 65]) или формы *прошедшего времени глаголов совершенного вида с перфектным значением*, обозначающие *качественное состояние предмета*, «осуществившееся, но продолжающееся в своем результате и теперь» [89, с. 486], или формы *прошедшего несовершенного с имперфективным* значением, «которое описательно и изобразительно». Само по себе оно не определяет последовательности действий в прошлом, а размещает их все в одной плоскости, изображая и воспроизводя их [19, с. 558]. Оно употребляется в тех случаях, когда внимание привлекается не к движению и смене прошедших действий, а к воспроизводимости самих этих действий в их течении [19, с. 558]. Явная (перфектное значение) или скрытная (имперфектное значение, значение настоящего актуального конкретного действия) *статальность*, как необходимое условие обозначения кон-

кретного действия или состояния в определенный момент, объединяет все эти значения и создает темпоральную непрерывность пространственной панорамы.

Во временной же панораме темпоральное единство строится не на значении статальности, а на значении *обобщенности,* которое также не имеет темпоральной расчлененности. Поэтому те же самые видовременные формы в композиции этого типа употребляются с другими частными значениями, обязательно включающими в свое содержание элемент обобщения. Это следующие значения:

1) *расширенное настоящее* форм *настоящего несовершенного* (см. стихотворение А. А. Фета на с. 211), которое А. В. Бондарко характеризует так: «Действие осуществляется в момент речи, но не только в этот момент: оно *охватывает* также более или менее *обширный* (это зависит от контекста) *отрезок прошлого*; может предполагаться и продолжение его в *будущем*...» — и далее при рассмотрении примеров А. В. Бондарко делает интересное для наших задач замечание: «... действие все же отнесено к настоящему, так как говорящий еще не успел осознать его как прошлое, еще *не оторвался от него*» [9, с. 66—67];

2) *аористическое* значение форм *прошедшего несовершенного,* которое А. В. Бондарко определяет как *прошедшее несовершенного обобщенного факта:* «Действие не представлено как развертывающийся процесс и вообще лишено какой-либо конкретной характеристики. В контексте содержится лишь самое *общее указание* на наличие или отсутствие действия в прошлом...» [9, с. 84];

3) формы прошедшего совершенного также употребляются в этих случаях с аористическим значением, которое предполагает «констатацию отдельного факта прошлого без специального лексического и вообще контекстуального уточнения времени совершения действия» [9, с. 100]. Стилистический смысл употребления форм с таким значением очень хорошо охарактеризовал А. А. Потебня: «...Мысль лишь скользит по прошедшему событию, не останавливаясь» [63(б)].

В заключение можно отметить, что стилистическая актуализация значений *действия как конкретного состояния* и *действия как обобщенного факта* возможна только тогда, когда глаголы попадают в композиционную структуру *пространственной* (1 случай) или *временной* (2 случай) панорамы.

Особую композиционную разновидность представляют стихотворения с *темпорально-пространственной* панорамой. Они сложнее по своей смысловой структуре, так как совмещают в своей темпоральной характеристике статальность и аористичность (конкретность и обобщен-

ность), что создает особую аспектуальность текста — *наглядно-примерное значение.* Характеризуя частные значения вида, А. В. Бондарко так определил данный тип аспектуальности: «Речь идет об особом экспрессивном приеме — изображении повторяющегося, обычного действия: выделяется один из многих актов повторения как своего рода пример, дающий наглядное представление о других подобных актах... В этом *способе представления* повторяющихся ситуаций присутствует элемент образности, изобразительности. *Повторяемость действия* передается на основе своеобразного сочетания типичности и конкретности. Сами по себе глагольные формы обозначают действия так, как будто они конкретны: представлен один конкретный факт в его целостности. Однако это лишь «фикция конкретности»: контекст говорит о том, что данная ситуация повторяется. Так типичное передается через конкретное и единичное» [9, с. 22].

В качестве иллюстрации приведем небольшое стихотворение Ф. И. Тютчева:

Тихой ночью, поздним летом,	
Как на небе звезды *рдеют,*	Н
Как под сумрачным их светом	
Нивы дремлющие *зреют*...	Н
Усыпительно безмолвны,	
Как *блестят* в тиши ночной	Н
Золотистые их волны,	
Убеленные луной....	
(Ф. И. Тютчев)	

3.2.4.2. КОНЦЕНТРИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Темпоральное единство текста с панорамной композицией, таким образом, обусловлено единством места или времени описываемых ситуаций или тем и другим вместе. Темпоральное единство текста с концентрической композицией обусловлено *единством описываемого объекта:* развертывание текста идет кругами, которые концентрируются вокруг одного предмета изображения, направлены в сторону одного остановленного пространства-времени. Такое композиционное построение мы наблюдаем в стихотворении Ф. И. Тютчева «Наш век», в котором поэт раскрывает духовную трагедию своего современника:

Наш век	
Не плоть, а дух *растлился* в наши дни,	СП
И *человек* отчаянно *тоскует:*	Н
Он к свету *рвется* из ночной тени	Н
И, свет обретши, *ропщет и бушует.*	Н, Н
Неверием палим и искушен,	
Невыносимое *он* днесь *выносит...*	Н
И *сознает* свою погибель *он,*	Н
И *жаждет* веры — но о ней *не просит.*	Н, Н
Не скажет ввек, с молитвой и слезой,	СН
Как ни *скорбит* пред замкнутою дверью:	Н
«Впусти меня! Я *верю,* Боже мой!	Н
Приди на помощь моему неверью!..»	
(Ф. И. Тютчев)	

Каждое последующее предложение возвращается и раскрывает суть обозначенной в начале стихотворения ситуации: «Не плоть, а дух растлился в наши дни, И человек отчаянно тоскует...»

При панорамной композиции наблюдается соположение событий — пространственное, временное или пространственно-временное, а при концентрической композиции — повторение одного и того же события, которое постепенно раскрывается в своей образной конкретности.

Повторяться в концентрической композиции могут различные по объему и композиционному положению части текста, и повторяться они могут с различной смысловой и стилистической нагрузкой. В зависимости от этого мы выделили несколько разновидностей концентрической композиции.

1. *Параллельный тематический повтор* в концентрической композиции.

Поэт неоднократно возобновляет одну и ту же тему описания, незначительно варьируя ее лексико-синтаксическое оформление, ее смысл, образное содержание:

Вновь твои я *вижу* очи —	Н
И один *твой* южный взгляд	
Киммерийской грустной ночи	
Вдруг *рассеял* сонный хлад...	СП
Воскресает предо мною	Н
Край иной — родимый край —	
Словно прадедов виною	
Для сынов погибший рай...	

Лавров стройных колыханье	
Зыблет воздух голубой,	Н
Моря тихого дыханье	
Провевает летний зной,	Н
Целый день на солнце *зреет*	Н
Золотистый виноград,	
Баснословной былью *веет*	Н
Из-под мраморных аркад...	
Сновиденьем безобразным	
Скрылся север роковой,	С
Сводом легким и прекрасным	
Светит небо надо *мной.*	Н
Снова жадными очами	
Свет живительный *я пью*	Н
И под чистыми лучами	
Край волшебный *узнаю.*	Н
(Ф. И. Тютчев)	

Повторяющиеся части текста различаются только отношением к категории лица, в частности, положением в структуре описания субъекта (описания): во второй строфе — сюжетно устраненный субъект, в третьей строфе — сюжетно фиксированный субъект описания («светит небо *надо мной*», «... жадными очами свет живительный *я пью*», «край волшебный *узнаю*»).

Несмотря на незначительное смысловое и стилистическое варьирование содержания темы при параллельном повторе в концентрической композиции наблюдается постепенное нарастание эмоционального впечатления, что обусловлено длительностью «читательского времени» — длительностью времени восприятия. Этот стилистический эффект в стихотворениях с параллельным повтором нередко поддерживается еще одним композиционным приемом — обобщающей концовкой. Вот две иллюстрации:

(1) *Еще томлюсь* тоской желаний.	Н	глагольная
Еще стремлюсь к тебе душой —	Н	
И в сумраке воспоминаний		
Еще ловлю я образ твой...	Н	
Твой образ *милый, незабвенный,*		адъективная
Он предо мной везде, всегда,		
Непостижимый, неизменный,		
Как ночью на небе звезда...		
(Ф. И. Тютчев)		

(2) Под дыханьем непогоды,		*Сыплет* искры золотые,	Н
Вздувшись, *потемнели* воды	СП	*Сеет* розы огневые	Н
И *подернулись* свинцом —	СП	И *уносит* их поток.	Н
И сквозь глянец их суровый		Над водой темно-лазурной	
Вечер пасмурно-багровый		*Вечер* пламенный и бурный	
Светит радужным лучом.	Н	*Обрывает* свой венок...	Н
		(Ф. И. Тютчев)	

Повторяющиеся части в концентрической композиции с параллельным повтором внутри ее могут быть построены по различным композиционным принципам. Например, каждая часть может иметь панорамную композицию, что мы наблюдаем в стихотворении Ф. И. Тютчева «По равнине вод лазурной...».

2. *Детерминирующий рематический повтор* в концентрической композиции.

Повторяющаяся тема рематически обновляется, текст развертывается как постепенное разъяснение сущности обозначенной в начале стихотворения ситуации. Это мы наблюдали в указанном выше стихотворении Ф. И. Тютчева «Наш век», см. также следующие стихотворения:

(1) Святая ночь на небосклон *взошла.*	СП
<...>	
И, как виденье, внешний мир *ушел*...	СП
И человек, как сирота бездомный,	
Стоит теперь, и немощен, и гол,	Н
Лицом к лицу пред пропастию темной.	
На самого себя *покинут* он —	
Упразднен ум, и мысль *осиротела* —	СП
В душе своей, как в бездне, погружен,	
И нет извне опоры, ни предела...	
И *чудится* давно минувшим сном	Н
Ему теперь все *светлое, живое*...	
И в *чуждом*, неразгаданном, ночном	
Он *узнает* наследье родовое.	Н
(Ф. И. Тютчев)	

(2) Угрюм и празден часто я *брожу:*	Н
Напрасно веру светлую *лелею,* —	Н
На славный подвиг силы *не имею,*	Н
Для песни сердца слов *не нахожу.*	Н
Но за тобой ревниво я *слежу,*	Н
Тебя *понять и оценить умею*...	Н
(А. А. Фет)	

(3) В дверях эдема ангел нежный		Дух отрицанья, дух сомненья	
Главой поникшею *сиял,*	П	На духа чистого *взирал,*	П
А демон мрачный и мятежный		И жар невольный умиленья	
Над адской бездною *летал.*	П	Впервые смутно *познавал.* <...>	П
		(А. С. Пушкин)	

В отличие от *тематического* повтора, который предполагает обобщающую концовку, *детерминирующий* повтор предполагает номинативный зачин (обобщенный). Это мы наблюдали в процитированных выше стихотворениях. В первом случае (в стихотворении Ф. И. Тютчева) обобщенность зачина подчеркнута формами прошедшего совершенного с обобщенно-результативным значением (*взошла, ушел*), во втором случае — обобщающим обстоятельством *часто* (в стихотворении А. А. Фета). Зачин может также быть выражен главной частью сложноподчиненного предложения, однородные придаточные части которого обозначают повторяющуюся тему, как, например, в следующем стихотворении Ф. И. Тютчева:

Не знаю я, коснется ль благодать	Н, СБ
Моей души болезненно-греховной,	
Удастся ль ей воскреснуть и восстать,	СБ
Пройдет ли обморок духовный? <...>	СБ
(Ф. И. Тютчев)	

3. *Объединяющий повтор* в концентрической композиции. Ситуация описывается в тексте как «пучок одновременных состояний или фактов» [9]:

(1) И меж зыбью и звездою	
Он *скользит* как бы во сне	Н
И два призрака с собою	
Вдаль *уносит* по волне.	Н
(Ф. И. Тютчев)	

(2) Перед любовию твоею	
Мне больно вспомнить о себе —	
Стою, молчу, благоговею	Н,Н,Н
И *поклоняюся* тебе.	Н
(Ф. И. Тютчев)	

Для характеристики структуры данной разновидности концентрической композиции мы использовали терминологию А. В. Бондарко, которую он использовал для описания видовых контекстов [9, с. 186—189]. К рассматриваемому типу текстов относится три указанных А. В. Бондарко аспектуальных контекста: «пучок одновременнных состояний», «пучок фактов», «длительный ряд», «длительность — одновременная ей длительность». Но следует сделать уточнение: все эти виды контекстов возможны в концентрической композиции, если обозначают действия одного субъекта. Грамматическая и образная структуры текста не всегда находятся в соответствии друг с другом. На грамматическую структуру накладываются дополнительные смысловые ограничения (в данном случае необходимое единство — воспроизведение той же изображаемой ситуации).

4. *Модально-оценочная детерминация* в повторах концентрической композиции. Если вторая и третья разновидности концентрической композиции имеют логическую (сложные рассуждения о ситуации) или реальную (сложный комплекс действий или состояний) мотивировку, то в данном случае используется *модально-ассоциативная* — субъективная — *мотивировка концентрического единства текста.* Одна ситуация определяется через комплекс, или «пучок», ассоциаций, модально взаимоисключающих друг друга вне данного образного контекста. В таком случае осознание конструкции текста является определяющим, ключевым для его понимания. В следующем стихотворении А. Блока конструктивным средством построения концентрической композиции является анафора:

То отголосок юных дней		То *был* безжалостный порыв	П
В душе *проснулся,* замирая,	СП	Бессмертных мыслей вне сомнений.	
И в блеске утренних лучей,		И он *умчался,* пробудив,	СП
Казалось, ночь была немая.	ПП	Толпы забытых откровений.	
То сон предутренний сошел,	СП	То бесконечность *пронесла*	СП
И дух, на грани пробужденья	СП	Над падшим духом ураганы,	
Воспрянул, вскрикнул и *обрел*	СП	То Вечно-Юная *прошла*	СП
Давно мелькнувшее виденье.		В неозаренные туманы.	
		(А. А. Блок)	

Отдельные предложения в этом стихотворении не имеют смысловой самостоятельности, и только их концентрическое объединение на основе единой ситуативной отнесенности создает образ, раскрывающий

сложное мировосприятие поэта в одно из мгновений его творческого самосознания.

Модальная неоднородность характерна и для следующего стихотворения А. А. Блока, хотя и здесь темпоральное единство обусловлено единством ситуации:

На небе зарево. Глухая ночь мертва.	
Толпится вкруг меня лесных дерев громада.	Н
Но явственно *доносится* молва	Н
Далекого невидимого града.	
Ты *различишь* домов тяжелый ряд,	СБ
И башни, и зубцы бойниц его суровых,	
И темные сады за камнями оград,	
И стены гордые твердынь многовековых.	
Так явственно из глубины веков	
Пытливый ум *готовит* к возрожденью	Н
Забытый гул погибших городов	
И бытия возвратное движенье.	
(А. А. Блок)	

5. *Синонимический повтор* в концентрической композиции. Данная разновидность композиции сближается с первой, и вместе они противопоставлены остальным видам концентрической композиции. Общим является то, что повтор имеет риторический характер и не обусловлен необходимостью раскрыть сложность ситуации или сложность ее восприятия лирическим героем, что мы наблюдали во втором, третьем и четвертом случаях. Вместе с тем, данный случай отличается от первого стилистически: параллельный тематический повтор в концентрической композиции предполагает тематическое воспроизведение той же ситуации, а синонимический тематический повтор «дублирует» ситуацию с помощью синонимических лексических средств:

(1) Все *опалили, выжгли* слезы
Горючей влагою своей <...>
(Ф. И. Тютчев)

(2) А был рассвет! Я *помню, вспоминаю*
Язык любви, цветов, ночных лучей! <...>
(А. А. Фет)

Кроме взаимно уточняющих речевых синонимов могут быть использованы перифразы:

... Здесь великое былое	
Словно *дышит в забытьи;*	Н
Дремлет сладко, беззаботно <...>	Н
(Ф. И. Тютчев)	

При синонимическом повторе, соотнесенном с одним действием, состоянием, возможно варьирование объекта действия или его обстоятельств, что не влияет на общее значение темпоральной непрерывности текста:

(1) *Прозвучало* над ясной рекою,	СП
Прозвенело в померкшем лугу,	СП
Прокатилось над рощей немою,	СП
Засветилось на том берегу.<...>	СП
(А. А. Фет)	

(2) Но силу их мы *чуем*,	Н
Их *слышим* благодать... <...>	Н
(Ф. И. Тютчев)	

Как и в первом случае, синонимический повтор служит средством усиления впечатления, средством выделения актуализации описываемого события.

Таким образом, заканчивая обзор текстов с концентрической композицией, мы можем отметить общее в их образно-смысловой и грамматической структуре. Текст развертывается как концентрически раскрывающийся образ одной ситуации, в силу этого все видо-временные формы глагола в тексте ориентируются на фиксированный (один) момент речи и на фиксированную (одна) ситуацию. Этим определяются темпоральные и аспектуальные значения словоформ в тексте, а также их стилистическое назначение.

В рассмотренных нами текстах встретились такие частные темпоральные значения: а) формы настоящего несовершенного — «конкретное настоящее время момента речи» — «расширенное настоящее» [9, с. 65—66]; 2) «будущее время конкретного единичного действия» [9, с. 103]; 3) формы прошедшего совершенного с перфектным значением или формы прошедшего несовершенного со статальным значением (связка *быть* в составном именном сказуемом). Как и при панорамной композиции, общим в значении форм является указание на *конкретное состояние* или состояние действия относительно момента речи (обозначение действия как состояния). Общим аспектуальным значением в данных текстах является обозначение «пучка состояний». Выделенные А. В. Бондарко четыре типа видовых контекстов, имеющих данное аспектуальное значение, отражают структуру реальных ситуаций. Определяя языковой статус «типов видового контекста», А. В. Бондарко пишет:

«Каждый конкретный случай выражения того или иного соотношения действий реализуется в речи, но самый тип видового контекста принадлежит *языку,* относится к области закономерностей функционирования единиц системы языка. В аспектологии известно понятие «ситуационный тип», введенное Э. Кошмидером... В подобных случаях имеется в виду «временное отношение данного факта к другому *в комплексе фактов, называемых ситуацией»* [9, с. 143—151]. На наш взгляд, временные соотношения фактов и вообще *характер протекания комплекса действий* — это лишь одна сторона рассматриваемых типов. Другая сторона — это языковые средства выражения тех отношений, о которых идет речь (средства морфологические, синтаксические и лексические, вся совокупность элементов контекста, влияющих на функционирование видов). Поэтому вместо термина «ситуационный тип» мы используем термин «тип видового контекста». Этот термин предполагает рассмотрение и классификацию не внеязыковых ситуаций, а их языкового выражения в систематизированных, регулярно повторяющихся условиях контекста» [9, с. 178—179]. Это разграничение обозначаемого и обозначающего в аспектуальной сфере, предложенное А. В. Бондарко, очень существенно для характеристики функционирования видовременных форм глагола в тексте. Дело в том, что последовательности глагольных словоформ в тексте отражают не только структуру реальной ситуации, «характер протекания комплекса действий», но и информативную структуру текста, организацию его содержания. Это мы наблюдали при рассмотрении различных композиционных типов текста стихотворений. Об этом пишут и другие исследователи [80, с. 6 и др.]. Но до сих пор не рассматривалась одна очень важная закономерность, выявленная нами при рассмотрении поэтических текстов. При организации текста используются та или иная модель типизированных актуальных контекстов. В нее, а не прямо в текст, включается глагольная словоформа. Так, рассмотренное нами смысловое объединение словоформ по принципу концептуальной композиции является обобщенной моделью определенного типа аспектуального контекста. Из пяти рассмотренных разновидностей только в одном случае (в третьем) данный тип аспектуального контекста отражает реальную ситуацию, в остальных случаях по концентрическому принципу соотносятся не действия-состояния, совпадающие в реальном субъекте реальной ситуации, а комплекс восприятий или оценок описываемого явления (4), его логическое разъяснение (2) или их повторные риторические номинации (1,5 случаи). Таким образом, в концентрической композиции наблюдается стилистическое обобщение определенного типа аспектуального контек-

ста, а состав видо-временных форм и их частные значения подчинены принципу художественной целесообразности. Следовательно, можно говорить о первичной (ситуативная, тематическая соизмеримость) и вторичной (композиционная соизмеримость) текстовых функциях типа аспектуального контекста.

Естественно, что характеристики типов аспектуальных контекстов в их первичной и вторичной функциях не совпадают. Этим и объясняется то, что нам пришлось ввести новую терминологию для характеристики аспектуально-темпоральной композиции текста, хотя понятия функциональной морфологии глагола для целей нашего исследования являются основополагающими, базовыми.

Из всего изложенного выше следует и методический вывод. Наблюдения над видо-временными формами с ориентацией только на общие композиционные формы речи (описание, повествование, рассуждение) позволяют определить только стилистический потенциал формы (что, безусловно, тоже важно). Но, идя таким путем, нельзя конкретизировать стилистический анализ темпоральной структуры текста, выявить такие его особенности, которые бы легли в основу стилистической типологии, основанной на функциональной морфологии текста. Такие задачи мы можем решить, если будем рассматривать глагольные словоформы в составе контекстуальных комплексов, имеющих языковую значимость, и поэтому использующихся в поэтическом тексте как готовый строительный материал. Языковые способы обозначения комплекса явлений материального мира используются для обозначения комплекса явлений идеального мира (сознания).

3.2.4.3. АППЛИКАТИВНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Как и в панорамной и концентрической композициях, в аппликативной композиции наблюдается темпоральное единство текста (одноплановая композиция с фиксированным моментом речи), которое имеет свою, отличную от первых двух композиций типологию. При *панорамной* композиции наблюдается пространственное и временное соположение событий в одной изображаемой ситуации. В *концентрической* композиции объединяются в пучок одновременные односубъектные события, постепенно раскрывающие, «обнаруживающие» ситуацию. В *аппликативной* композиции две (или несколько) самостоятельные ситуации изображаются как одновременные и однородные в каком-либо отношении.

(1) *Шумела* полночная *вьюга*	П
В лесной и глухой стороне.	
Мы сели с ней друг подле друга.	П
Валежник свистал на огне <...>	П
(А. А. Фет)	

(2) Мы, *два старца*, *бредем* одиноко.	Н
Сырая *простерлась мгла*.	СП
(А. А. Блок)	

Аппликативный характер соотношения видо-временных форм в стихотворном тексте впервые очень тонко был описан В. В. Виноградовым в работе «О поэзии Анны Ахматовой» (в разделе «Игра времен») [17, с. 427—434], хотя, безусловно, он пользовался иной терминологией, вернее, не обозначал терминологически данную разновидность морфолого-стилистической структуры текста и охарактеризовал ее описательно: «... символы-предложения, поставленные рядом, ... не двигают действия в собственном смысле слова, а лишь рисуют в причудливо сменяющемся эмоциональном освещении клочки разнородных движений, пересекающихся в одном фиксированном и, так сказать, остановленном миге. Ведь большинство стихотворений Ахматовой — это лирические повести о застывшем миге... Происходит не «развертывание» действия, а «наложение» одного восприятия на другое (с эмоциональными комментариями обычно)... [17, с. 423].

Следует отметить, что В. В. Виноградов раскрыл содержание данного типа композиционной структуры не только на материале текстов с одноплановой композицией («Бухты изрезали низкий берег...», с. 433), но и на материале текстов с нефиксированным и устраненным моментами речи («Звенела музыка в саду...», с. 428, «Смятение», с. 431).

Совмещенные события не имеют обязательного пространственного (как это было в панорамной композиции) или субъектного единства (как это было в концентрической композиции). Они объединяются путем наложения, соположения в одном временном пространстве, что усложняет образную структуру текста. Если в панорамной композиции все события равноправны как детали единой картины, если в концентрической композиции все события являются лишь стилистическими вариантами одной и той же ситуации, то в аппликативной композиции нет такой структурной однородности. Наложением (аппликацией) создается разноуровневая структура изображения, и темпоральное единство грамматических форм глагола в текстах с одноплановой композицией слу-

жит средством смыслового объединения уровней изображения в единый образный комплекс. Следовательно, и в этом случае последовательность видо-временных форм в поэтическом тексте выполняет композиционно-стилистические функции.

Характер отношений между уровнями изображения может быть различным. Мы рассмотрим далее такие **виды отношений**: *субъектно-детерминационные, субъектно-объектные, межсубъектные, ассоциативно-симметричные, логико-мотивационные, модально-дифференцирующие* отношения.

1. *Субъектно-детерминационные отношения*

Одна ситуация является основной в изображении (обычно это переживания лирического героя, события его духовной жизни, «застывшие миги» его сознания), другая, или другие, имеют обстоятельственное, детерминирующее по отношению к первой ситуации значение, и поэтому воспринимается как фоновая. Это мы наблюдали в приведенных выше (с. 18) примерах, см. также приведенные ниже стихотворения.

(1) Вот *брезжит* утренний рассвет,	Н
Но дома его все нет.	
(А. А. Блок)	

(2) В тени у высокой колонны	
Дрожу от скрипа дверей.	Н
А в лицо мне *глядит*, озаренный,	Н
Только образ, лишь сон о Ней.	
(А. А. Блок)	

(3) *Дышал* горячий ветерок,	Н
В тени *сидели* мы друг с другом,	Н
И перед нами на песок	
День золотым *ложился* кругом.	П
<...>	
Жужжал пчелами каждый куст,	П
Над сердцем счастье *тяготело*,...	П
<...>	
Вдали *сливалось* пенье птиц,	П
Весна над степью *проносилась*,	П
И на концах твоих ресниц	
Слеза нескромная *светилась*.	П
(А. А. Фет)	

Следует отметить особую стилистическую функцию союза *и*, который выполняет соединительную функцию с целью аппликации содержания соседних высказываний. См. также стихотворения А. А. Фета, Ф. И. Тютчева и др.

2. *Субъектно-объектные отношения.*

В первой ситуации действия субъекта обозначены глаголами восприятия или сообщения (*глядеть, видеть, чувствовать, знать, говорить, думать* и др.), а вторая ситуация — это объект сообщения, восприятия или размышления. Причем нередко объектная ситуация является основной в изображении, а субъектная — создает модально-оценочный фон.

(1) Мы *видим*: с голубого своду	Н
Нездешним светом *веет* нам,	Н
Другую *видим* мы природу,	Н
И без заката, без восходу	
Другое солнце *светит* нам...	Н
(Ф. И. Тютчев)	

(2) Я *пришел* к тебе с приветом	СП
Рассказать, что солнце *встало,*	СП
Что оно горячим светом	
По листам *затрепетало;*	СП
Рассказать, что лес *проснулся,*	СП
Весь *проснулся,* веткой каждой,	СП
Каждой птицей *встрепенулся*	СП
И весенней полон жаждой <...>	
(А. А. Фет)	

(3) И *чувствую*: в очах *родились* слезы вновь;	Н СП
Душа *кипит* и *замирает*:	Н, Н
Мечта знакомая вокруг меня *летает*; <...>	Н
(А. С. Пушкин)	

(4) Младенца ль милого *ласкаю,*	Н
Уже я *думаю*: прости!	Н
Тебе я место *уступаю*:	И
Мне время тлеть, тебе — цвести <...>	
(А. С. Пушкин)	

В свернутом виде, т. е. без опоры на последовательный ряд видовременных форм глагола, указанные выше виды аппликативных отношений можно обнаружить в особой семантической разновидности простых предложений, построенных по эгоцентрическому принципу, например:

Над нами бредят их вершины,	Н
В полдневный зной погружены.	
И лишь порою крик орлиный	
До нас доходит с вышины...	Н
(Ф. И. Тютчев)	

3. *Межсубъектные отношения.*

Две одновременные ситуации с различными субъектами действия сопоставляются в каком-либо отношении, что создает их эмоционально-оценочную дифференциацию:

(1) Как неразгаданная тайна,	
Живая прелесть *дышит в ней* —	Н
Мы смотрим с трепетом тревожным	Н
На тихий свет *ее* очей.	
(Ф. И. Тютчев)	

(2) Чему *молилась ты* с любовью,	П
Что, как святыню, *берегла*,	П
Судьба людскому суесловью	
На поруганье *предала*.	СП
Толпа вошла, толпа *вломилась*	СП СП
В святилище души *твоей*,	
И *ты* невольно *постыдилась*	СП
И тайн, и жертв, доступных ей.	
(Ф. И. Тютчев)	

(3) *Я думал* о сбывшемся чуде...	П
А там, наточив топоры,	
Веселые красные *люди*	
Смеясь, *разводили* костры...	П
(А. А. Блок)	

Данный вид аппликативных отношений может опираться не только на последовательность глагольных предложений, но и на последовательность именных конструкций, например:

Не призывай и не сули
Душе былого вдохновенья.
Я — одинокий сын земли,
Ты — лучезарное виденье.
(А. А. Блок)

4. *Ассоциативно-симметричные отношения.*

Наложение двух ситуаций обусловлено их смысловым параллелизмом («психологическим» параллелизмом), что одновременно и конкретизирует, и обобщает описание. Данный способ образной организации текста широко распространен в устном народном творчестве и хорошо изучен в фольклористике (А. Н. Веселовский назвал это явление «психологическим параллелизмом»). В лирических стихотворениях вторая, сравниваемая с первой, ситуация вводится в текст с помощью указательного наречия *так*:

Под бурями судьбы жестокой		Так, поздним хладом пораженный,	
Увял цветущий мой венец —		Как бури слышен зимний свист,	
Живу печальный, одинокий,	Н	Один — на ветке обнаженной	
И *жду*: придет ли мой конец?	Н	*Трепещет* запоздалый лист!..	Н
(А. С. Пушкин)			

Иногда по принципу наложения соотносятся между собой две концентрически развернутые ситуации, и тогда весь текст стихотворения строится по двум композиционным принципам, из которых аппликация является главенствующей:

Когда в кругу убийственных забот	
Нам все *мерзит* — и жизнь, как камней груда,	Н
Лежит на нас, — вдруг, знает Бог откуда,	Н
Нам на душу отрадное *дохнет*,	СН
Минувшим нас *обвеет и обнимет*	СН, СН
И страшный груз минутно *приподнимет*.	СН
Так иногда осеннею порой,	
Когда поля уж пусты, рощи голы,	

Бледнее небо, пасмурнее долы,	
Вдруг ветр *подует*, теплый и сырой,	СН
Опавший лист *погонит* пред собою	СН
И душу нам *обдаст* как бы весною...	СН
(Ф. И. Тютчев)	

5. *Логико-мотивационные отношения.*

Аппликация ситуаций может быть логически мотивирована. Это те отношения, которые грамматически кристаллизировались в различных типах сложных предложений как единиц языка: противопоставление, причинно-следственные, уступительные отношения. Но здесь они находят выражение на уровне текста. В связи с этим представляет определенный интерес для стилистики теоретическая дискуссия о принципах классификации сложных предложений [7, с. 85—144], в частности разграничение структурной и смысловой неоднородности частей сложного предложения. Данный вид отношений характеризует такую форму речи как рассуждение. В общем построении поэтического текста они, как правило, не имеют особого значения и носят фрагментарный характер. См., например, стихотворение Ф. И. Тютчева «В часы, когда бывает // Так тяжко на груди...»:

Уроков и советов		Но силу их мы *чуем*,	Н
Они нам не *несут*,	Н	И *слышим* благодать,	Н
И от судьбы наветов		И меньше мы *тоскуем*.	Н
Они нас не *спасут*.	СП	И легче нам дышать.	
(Ф. И. Тютчев)			

6. *Модально-дифференцирующие отношения.*

Данный тип аппликативных отношений специфичен для поэтических текстов и встречается в различных разновидностях.

6.1. *Модально-контрастная аппликация* предполагает единство противопоставленных с точки зрения субъективной или объективной модальности ситуаций. Так, стихотворение Ф. И. Тютчева «Е. Н. Анненковой» начинается с предложения, в котором намечается модальная антитеза («жизнь повседневная» — «радужные сны»), явно не выраженная в структуре данного высказывания:

И в нашей жизни повседневной	
Бывают радужные сны,	Н
В край незнакомый, в мир волшебный,	

И чуждый нам, и задушевный,	
Мы ими вдруг увлечены,<...>	
(Ф. И. Тютчев)	

Затем в последних двух строфах эта антитеза выражается в модально-контрастной аппликации, т. е. в смысловой структуре текста:

Проснулись мы, — конец виденью,	СП
Его ничем не удержать,	
И тусклой, неподвижной тенью,	
Вновь обреченных заключенью,	
Жизнь *охватила* нас опять.	СП
Но долго звук неуловимый,	
Звучит над нами в вышине,	Н
И пред душой, тоской томимой,	
Все тот же взор неотразимый,	
Все та ж улыбка, что во сне.	
(Ф. И. Тютчев)	

Одна ситуация отбрасывает тень на другую, два звука сливаются в один сложный звук. Подобное же модальное «расслоение» мы наблюдаем, например, в следующих стихотворениях А. А. Блока и Ф. И. Тютчева:

(1) На белом холодном снегу		(2) Хоть я и *свил* гнездо в долине,	СП
Он сердце свое *убил*.	СП	Но *чувствую* порой и я,	Н
А *думал*, что с Ней в лугу	П	Как животворно на вершине	
Средь белых лилий *ходил*.	П	*Бежит* воздушная струя.	Н
(А. А. Блок)		(Ф. И. Тютчев)	

См. также модально-контрастную аппликацию двух строф в стихотворении А. С. Пушкина «Поэт», в стихотворении А. А. Блока «Старик».

6.2. *Модально-дизъюнктная аппликация* наблюдается в описаниях одной ситуации путем «перебора» предполагаемых ее вариантов. Она создает в одних случаях значение модальной неопределенности, а в других — значение усиленного модального утверждения. Первый случай мы наблюдаем в таких примерах:

(1) И меж зыбью и звездою		Дети ль это праздной лени	
Луч *скользит* как бы во сне,	Н	*Тратят* здесь досуг ночной?	Н
И два призрака с собою		Иль блаженные две тени	
Вдаль *уносит* по волне.	Н	*Покидают* мир земной?	Н
			(Ф. И. Тютчев)

(2) ...Не в наследственной берлоге,		На каменьях под копытом,	
Средь отеческих могил,		На горе под колесом,	
На большой мне, знать, дороге		Иль во рву, водой размытом,	
Умереть Господь *сулил*.	П	Под разобранным мостом.	
Иль чума меня *подцепит*,	СБ	Иль в лесу под нож злодею	
Иль мороз *окостенит*,	СБ	*Попадуся* в стороне,	СБ
Иль мне в лоб шлагбаум *влепит*	СБ	Иль со скуки *околею*	СБ
Непроворный инвалид.		Где-нибудь в карантине.	
			(А. С. Пушкин)

Второй случай:

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я *предаюсь* моим мечтам.
(А. С. Пушкин)

См. также стихотворение «Пир Петра Первого».

7. *Предикативно-характеризующие отношения.*

Аппликация событий мотивируется с помощью субъектно-предикативных отношений:

Был вечер поздний и багровый
Звезда предвестница *взошла*.

Над бездной *плакал* голос новый —
Младенца Дева *родила*.
(А. А. Блок)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для современной филологии характерно формирование новых научных и учебных дисциплин, отражающих процессы интеграции внутри гуманитарных наук. К их числу относится и лингвистическая поэтика, объединяющая в себе проблемы лингвистики, теории литературы (поэтики) и философии. Включение в учебные планы филологических факультетов спецкурса по лингвистической поэтике имеет большое значение для формирования профессионального мышления будущих учителей-словесников, для развития их умений на практике применять в органическом единстве теоретические знания по лингвистике, литературоведению и философии.

Основная задача лингвистической поэтики заключается в поиске таких единиц поэтической речи, которые объединяли бы в себе семиотические, эстетические и концептуальные аспекты и, в силу этого, являлись бы ключевыми как для формирования текста в процессе его создания, так и для понимания текста в процессе его прочтения.

Представляется, что такими ключевыми единицами поэтической речи на лексическом уровне являются поэтические парадигмы слов, отражающие в своей структуре поэтические мотивы лирического сюжета и композиционные фазы их развития. Организующие центры внутритекстовых и межтекстовых парадигм — символы-архетипы, символы-мифологемы, символы-прототипы. Их знание позволяет снять тот особый языковой барьер, который мешает восприятию поэтической речи во всей ее образной глубине и системности.

На грамматическом уровне поэтического текста основными организующими центрами являются такие единицы, как композиционные фазы, композиционные периоды и композиционные циклы. Именно в их границах формируются интегральные и дифференциальные компоненты грамматической композиции поэтической речи.

Морфологическая структура стихотворений имеет свои композиционные разновидности. Они связаны с определенными проективными типами организации образной структуры текста. Знание этих основных типов грамматической композиции позволяет определить не только внешний, но и внутренний ритм поэтического произведения, а усвоив его, услышать голос поэта.

ЛИТЕРАТУРА
(к III главе)

1. Акимова Г. Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. — М., 1970.

2. Адмони В. Г. Синтагматическое напряжение в стихе и прозе // Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. — М., 1969.

3. Аксаков К. С. О русских глаголах // Аксаков К. С. Полное собр. соч. — Т. 2. — Сочинения филологические. — Ч. 1.—М., 1875.

4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Кн.1, 2. — Л.: Музыка, 1971.

5. Бараков В. Н. Лирика Николая Рубцова: Опыт сравнительно-типологического анализа. — Вологда, 1993. — С. 19—33.

6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972.

7. Белошапкова В. А. Сложное предложение в современном русском языке. — М., 1967.

8. Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М., 1974.

9. Бондарко А. В. Вид и время русского глагола. —М., 1971.

10. Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст. — Л., 1971.

11. Бондарко А. В. Теория морфологических категорий. — Л., 1976.

12. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. — М., 1991.

13. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкинский вестник. — М.; Л., 1936.

14. Виноградов В. В. Некоторые задачи изучения синтаксиса простого предложения // Вопросы языкознания. — 1954. — №1.

15. Виноградов В. В. Основные вопросы синтаксиса предложения (на материале русского языка) // Вопросы грамматического строя. — М., 1955.

16. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. — М., 1959.

17. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски) // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976.

18. Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля // Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. — М., 1976.

19. Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. — М.; Л., 1947.

20. Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. — М., 1991.

21. Гальперин И. О. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981.

22. Гин Л. И. К вопросу о построении поэтики грамматических категорий // Вопросы языкознания. — 1991. — № 2. — С. 103—110.

23. Грамматика русского языка.—Т. II. — Синтаксис. — Ч. 1. — М., 1954.

24. Грамматика современного русского литературного языка. — М., 1970.

25. Добиаш А. Опыт семасиологии частей речи и их форм на почве греческого языка. — Прага, 1897.

26. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. — М., 1961.

27. Жирмунский В. М. Теория стиха. — Л., 1975.

28. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. — Л., 1977.

29. Завадская Е. В. В необузданной жажде пространства: Поэтика странствий в творчестве О. Э. Мандельштама // Вопросы философии. — 1991. — № 11.

30. Золотова Г. А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. — М., 1973.

31. Золотова Г. А. О перспективах синтаксических исследований // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. — 1986. — Т. 4. — № 6.

32. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 39—66.

33. Ионова И. А. Морфология поэтической речи. — Кишинев, 1988. — 157 с.

34. Ионова И. А. Эстетическая продуктивность морфологических средств языка. — Кишинев, 1989. — 141 с.

35. Исаченко А. В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. — Т. II. — Братислава, 1960.

36. Калачева С. В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения. — М., 1973.

37. Качаева Л. А. Глагол как изобразительное средство // Русская речь. — 1975. — № 5.

38. Ковалев В. П. Экспрессивное использование категории рода // Русская речь. — 1975. — № 5. — С. 112—115.

39. Кожина М. Н. О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. — Пермь, 1972.

40. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. — М., 1986. — 205 с.

41. Ковтунова И. И. Поэтическая речь как форма коммуникации // Вопросы языкознания. — 1986. — № 1.

42. Кржижкова Е. Некоторые проблемы изучения категории времени в современном русском языке // Вопросы языкознания. — 1962. — № 3.

43. Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи // Русская речь. — Л., 1927.

44. Леонтьев А. А. Признаки связности и цельности текста // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. — Ч. I. — М., 1974.

45. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. — Л., 1967.

46. Ломтев Т. П. Предложение и его грамматические категории. — М., 1972.

47. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970.

48. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек. — Текст. — Семиосфера. — История. — М., 1996.

49. Майенова М. Р. Теория текста и традиционные проблемы поэтики // Новое в зарубежгной лингвистике. — Вып. VIII. Лингвистика текста. — М., 1978.

50. Милейковская Г. М. О соотношении объективного и грамматического времени // Вопросы языкознания. — 1956. — № 5.

51. Москальская О. И. Грамматика текста. — М., 1981.

52. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982.

53. Некрасов Н. П. О значении форм русского глагола. — СПб., 1865.

54. Никитевич В. М. Модальные функции глаголов изъявительного наклонения в современном русском языке. Автореф. дисс.... канд. фололог. наук. — М., 1953.

55. Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. VIII. Лингвистика текста. — М., 1978.

56. Онипенко И. К. Сложное предложение на фоне коммуникативной типологии текста // Вопросы языкознания. — 1995. — № 2. — С. 91—98.

57. Откровенные рассказы странника духовному своему отцу. — Издание Введенской Оптиной Пустыни, 1991.

58. Поспелов Н. С. Прямое и относительное употребление форм настоящего и будущего времени в современном русском языке // Исследования по грамматике русского литературного языка. — М., 1955.

59. Поспелов Н. С. Выражение временного соотношения между однородным глагольным сказуемым в строе слитного предложения // Сборник статей по языкознанию, посвященный проф. МГУ академику В. В. Виноградову. — М., 1958.

60. Поспелов И. С. Из наблюдений над синтаксическим строем романа «Евгений Онегин» (о смене временных планов и средствах его вырежения в пушкинских описаниях) // Поэтика и стилистика русской литературы. — Л., 1971. — С. 141—146.

61. Поташкина Ю. А. К проблеме выражения одновременности действий в русском языке // Ученые записки Тартуского университета. — Вып. 434. — Тарту, 1977.

62. Поташкина Ю. А. О сущности функционально-семантической категории временной соотносительности действий в русском языке // Ученые записки Тартуского университета. — Вып. 439. Вопросы русской аспектологии.— Тарту, 1978.

63 (а). Потебня А. А. Слово и миф. — М., 1989.

63 (б). Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. — Т. IV. — Вып. 2. — М., 1977.

64. Прокопович Е. Н. Стилистика частей речи (Глагольные словоформы). — М., 1969.

65. Пропп В. Я. Морфология сказки. — М., 1969.

66. Рассел Б. Человеческое познание, его сфера и границы. — М., 1957.

67. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике // Проблемы структурной лингвистики. 1985—1987. — М., 1989.

68. Ревзина О. Г. Синтаксис поэтического языка в соотнесении с разговорной речью // Исследования в области грамматики и типологии языков. — М., 1986.

69. Русская грамматика. —Т. I. — М., 1980.

70. Саакянц А. Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922). — М., 1986.

71. Сильман Т. И. Заметки о лирике. — Л., 1977.

72. Словарь русского языка: Т. 1—4. — М., 1981.

73. Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика. — М., 1973.

74. Степанов Ю. С. Основы общего языкознания. — М., 1975.

75. Степанов Ю. С. Французская стилистика. — М., 1965.

76. Теория функциональной грамматики: Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис. — Л., 1987.

77. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. — М., 1990.

78. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (На материале английского языка). — М., 1979.

79. Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. — М., 1975.

80. Успенский Б. А. Поэтика композиции. — М., 1970.

81. Флоренский П. А. Магичность слова // Флоренский П. А. Соч. — Т. II. У водоразделов мысли.—М., 1990.

82. Флоренский П. А. Сочинения: В 4 томах. — Т. II. — М., 1996.

83. Хализеева В. С. Значение временных союзов и комбинирование видовременных форм глаголов-сказуемых в современном русском языке. Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. — М., 1970.

84. Холшевников В. Е. Жирмунский-стиховед // Жирмунский В. Теория стиха. — Л., 1975.

85. Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Избранная проза в двух томах. — Нью-Йорк, 1979.

86. Чичерин А. В. Заметки о стилистической роли грамматических форм // Слово и образ. — М., 1964.

87. Чичерин А. В. Образ времени в лирике Пушкина // Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. — М., 1973.

88. Чичерин А. В. Образ времени в поэзии Тютчева // Чичерин А. В. Ритм образа. Стилистические проблемы. — М., 1973.

89. Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. — М., 1941.

90. Штайн К. Э. Язык, поэзия, гармония. — Ставрополь, 1989.

91. Штайн К. Э. Изотипическая симметрия в поэтическом тексте // Проблемы лингвистической семантики: Материалы межвузовской научной конференции (18—19 окт. 1996 г.). — Череповец, 1996. — С. 111—120.

92. Шкловский В. О несходстве сходного. — М., 1970.

93. Шмелев Д. Н. Абсолютное и относительное употребление форм времени русского глагола // Русский язык в национальной школе. — 1960. — № 6. — С. 3—10.

94. Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. — М., 1957.

95. Эткинд Е. Г. Материя стиха. — Париж, 1978.

96. Юрченко В. С. Простое предложение в современном русском языке. — Саратов, 1972.

97. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семантика. — М., 1983.

98. Якобсон Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. — М., 1972.

99. Якобсон Р. Грамматический параллелизм и его русские аспекты // Работы по поэтике. — М., 1987.

100. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: за и против. — М., 1975.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

ГЛАВА I. **Семиотическая и лексическая структура лирического сюжета в поэтическом тексте** 5
1. Символическая природа лирического сюжета и его поэтические образы 5
2. Специфика субъектно-объектных отношений в формообразовании лирического сюжета. Композиционная тема и композиционная рема 15
3. Семиотические уровни лирического сюжета 21

ГЛАВА II. **Поэтические парадигмы слов как композиционные единицы лирического сюжета** 31
1. Принципы объединения слов в поэтические парадигмы и их типология 31
2. Поэтические парадигмы имен собственных в творчестве Н. А. Клюева 33
2.1. Система и лексический состав поэтических парадигм имен собственных 34
2.2. Образ географического пространства 39
2.3. Образ исторического пространства 49
2.4. Образ культурного и сакрального пространства 65
2.5. Отражение в системе имен собственных национального сознания и самопознания Н. Клюева 79

Литература (к I и II главам) 91

ГЛАВА III. **Семиотическая и грамматическая структура композиции поэтического текста** 95
1. Методические вопросы. Грамматический и художественный статусы единиц грамматической композиции поэтического текста 95
2. Единицы композиционного формообразования (на материале поэзии А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Бунина, А. А. Ахматовой, М. И. Цветаевой, С. А. Есенина, Н. М. Рубцова) 98
2.1. Композиционные фазы 100
2.2. Композиционные периоды 114
2.3. Композиционные циклы 143
3. Проективные типы грамматической композиции поэтического текста 145
3.1. Проективные типы субстантивных композиций (на материале поэзии М. Цветаевой) 145
3.1.1. Панорамная композиция 151
3.1.2. Мультипликативная композиция 155
3.1.3. Концентрическая композиция 158
3.1.4. Аппликативная композиция 164

3.2. Проективные типы глагольных композиций (на материале поэзии А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Фета, А. А. Блока) 167
3.2.1. Композиционно-стилистические функции грамматических категорий вида и времени глагола в поэтическом тексте 167
3.2.2. Коммуникативно-стилистические категории: ситуация и момент речи 172
3.2.3. Стереометрическая композиция 177
3.2.3.1. Аспектуальная структура темпоральной композиции 177
3.2.3.2. Мотивационно-оценочная структура темпоральной композиции 185
3.2.3.3. Ассоциативно-ритмическая структура темпоральной композиции. Конструктивная соизмеримость видо-временных форм 192
3.2.3.4. Сюжетная соотносительность видо-временных форм глагола 199
3.2.4. Одноплановая композиция 205
3.2.4.1. Панорамная композиция 206
3.2.4.2. Концентрическая композиция 214
3.2.4.3. Аппликативная композиция 223

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 232

Литература (к III главе) 233

На кафедре русского языка Вологодского педагогического университета готовятся к изданию в 2000 году:

1. Поэтический словарь Н. А. Клюева. Частотный словоуказатель. 20 п. л.

2. Клюевский сборник. Выпуск второй. Материалы к «Словарю поэтической фразеологии Н. А. Клюева». 10 п. л.

Эти издания, а также «Клюевский сборник. Выпуск первый» (Вологда: Легия, 1999. — 6, 9 п. л.) можно заказать по адресу: 160000, Вологда, ул. Орлова, д. 6, ВГПУ, кафедра русского языка.

Людмила Григорьевна Яцкевич

СТРУКТУРА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
Учебное пособие

Редподготовка — *Л. И. Безнина, Т. И. Ковалева, Ю. С. Кудрявцева*
Компьютерный набор — *О. М. Ванчугова, Е. Н. Шаброва*
Оригинал-макет — *С. В. Кудрявцев*

ЛР № 021076 от 18. 09. 96. Подписано к печати 23. 11. 99. Формат 60x84/16.
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,9. Уч.-изд. л. 15,5.
Заказ № 108. Тираж 200 экз. Цена руб. коп.

160600, г. Вологда, С. Орлова, 6, ВГПУ, издательство «Русь»
Отпечатано в литографии Северного лесоустроительного предприятия
160014, г. Вологда, Некрасова, 51.