

---

---

Д. К. МОТОЛЬСКАЯ, К. И. СОКОЛОВА

## К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

(На материале лирики А. С. Пушкина 1830-х гг.)

За последние годы заметно возрос интерес к специфике лирики, к тому, что отличает ее от эпоса и драмы, и к другим проблемам, с ней связанным. Внимание исследователей привлекает вопрос о лирическом герое, о «самовыражении», о специфике содержания лирического образа, о роли ритмической организации речи в художественном содержании лирического образа и т. д.

При всем интересе к своеобразию лирики, меньше всего изученной оказалась проблема композиции лирических стихотворений. В советском литературоведении, по существу, имеется лишь одна работа, специально посвященная этому вопросу, — книга В. М. Жирмунского «Композиция лирических стихотворений», вышедшая в 1921 году.

В целом ряде работ последних лет, посвященных проблемам теории литературы, лирическому творчеству отдельных поэтов, поэтике, говорится о композиции лирического стихотворения. Некоторые теоретики литературы при решении вопросов, связанных со спецификой лирики, пользуются термином «композиция», не всегда учитывая, однако, специфическое содержание этого понятия применительно к лирике (напр., А. Слонимский, В. Кожин, В. Сквозников, М. Гиршман, Ю. Лотман и др.). С другой стороны, можно назвать ряд авторов, которые, не пользуясь понятием «композиция», фактически рассматривают композицию лирического стихотворения (среди этих авторов И. Роднянская, В. Холшевников и др.), когда ставят перед собой задачу выяснить сложную систему сцеплений, взаимоотражений, образующих единую структуру лирического стихотворения.

Отсутствие единства мнений в решении этого вопроса не случайно. До сих пор понятие «композиция» наполняется более или менее определенным содержанием, когда речь идет о произведениях эпических и драматических. А поскольку в последние годы все более очевидным становится отличие лирики от эпоса и драмы<sup>1</sup>, постольку естественно возникает недоверие к понятиям и терминам, которые по аналогии с эпосом и драмой переносятся на лирику. Но если исходить из существа понятия «композиция», удачно определенного Палиевским: «Композиция — это дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое и поворачивалось в дополнение его мысли»<sup>2</sup>, — то очевидно, что все сказанное так же закономерно для лирики, как для эпоса и драмы. И задача исследователя лирического произведения состоит в том, чтобы обнаружить иные, по сравнению с эпосом и драмой, специфические для лирики способы и виды сцеплений, т. е. организации материала в нем (композиции).

Если попытаться обобщить все сказанное о композиции лирики разными авторами и в разное время, то можно прийти к следующим выводам.

Прежде всего, как на закономерное явление в композиции лирического стихотворения указывается на его небольшой объем. Основываясь на суждениях Гегеля, Белинский писал: «Лирическое произведение, выходя из моментального ощущения, не может и не должно быть слишком длинно; иначе оно будет и холодно, и натянута»<sup>3</sup>. Это положение остается общепризнанным и в наше время. «Лирическое стихотворение, — пишет Е. Г. Эткинд, — искусство малой формы»<sup>4</sup>. В «Теории литературы» также отмечается, что «лирическое стихотворение или песня не могут быть пространными»<sup>5</sup>, что сжатость

---

<sup>1</sup> Так, В. Кожин пишет: «Различия лирики и, с другой стороны, эпоса и драмы — это различия иного порядка, чем различие последних двух форм. Лирическое произведение невозможно трансформировать в эпическое или драматическое (или обратно); между тем это принципиально возможно для эпоса и драмы» (К проблеме литературных родов и жанров. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, стр. 44).

<sup>2</sup> П. В. Палиевский. Художественное произведение. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., «Наука», 1965, стр. 425.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. Полн. собр. соч., т. 5, Изд-во АН СССР, стр. 46.

<sup>4</sup> Е. Г. Эткинд. Об искусстве быть читателем. (Поэзия). Л., «Знание», РСФСР, 1964, стр. 16.

<sup>5</sup> Г. Д. Гачев и В. В. Кожин. Содержательность литературных форм. — Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М., «Наука», 1964, стр. 21.

лирики, как сказано в другом месте этого же труда, является непреложным законом, выражающим ее сущность, в отличие от пространности эпоса и даже ограниченного размера драмы. Лирику отличает «мгновенность», «точечность» и «современность»<sup>1</sup>.

Общепризнанным считается также и то, что важнейшим вопросом композиции лирического стихотворения является принцип его членения, который сводится преимущественно к строфике (в работах В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, отчасти Ю. М. Лотмана и др.). Так, Ю. М. Лотман пишет: «Проблема композиции в стихотворении... складывается из двух составных: композиции стихов в строфе и композиции строф в художественном целом»<sup>2</sup>.

В работах последних лет (В. Е. Холшевникова, И. Б. Роднянской, М. М. Гиршмана) о специфике стихотворной речи находит свое выражение стремление уточнить, конкретизировать и понятие композиции лирического стихотворения. Заметна тенденция уравнивать в своем значении такие понятия, как «композиция» и «структура», — тенденция, которая не проявляет себя в суждениях о композиции эпических и драматических произведений. А самое понятие структуры включает в себя, помимо содержания, уже закрепленного за понятием композиции лирического стихотворения (и в первую очередь строфическое или нестрофическое его построение), и дополнительные моменты — связь и взаимодействие различных пластов стихотворной речи: лексики, синтаксиса, морфологии, фонетики, ритмики. При этом ритм стиха, как указывает М. М. Гиршман, «оказывается в центре многообразной системы связей»<sup>3</sup>.

Выделенные нами теоретические выводы, касающиеся композиции лирического стихотворения, представляются несомненными, и в то же время они не могут считаться исчерпывающими содержание понятия композиции лирического стихотворения.

Не ставя перед собой задачу исчерпать эту сложную проблему, мы попытаемся внести некоторые уточнения, подсказанные наблюдениями над пушкинской лирикой 1830-х годов.

Интересно, что в пушкинской лирике мы находим слова, позволяющие судить о том, как мыслится поэтом структура

<sup>1</sup> В. В. Кожин о в. К проблеме литературных родов и жанров. — Теория литературы, стр. 46.

<sup>2</sup> Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, вып. 1. (Введение, теория стиха). Труды по знаковым системам, 1. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 160, 1964, стр. 143.

<sup>3</sup> М. М. Гиршман. Стихотворная речь. — Теория литературы. Стиль. Произведение. Литературное развитие. М., «Наука», 1965, стр. 321.

лирического стихотворения. Вспомним два отрывка из стихотворений «Зима. Что делать нам в деревне?» и «Осень»<sup>1</sup>:

...Я книгу закрываю;  
Беру перо, сижу; насильно вырываю  
У музы дремлющей несвязные слова.  
Ко звуку звук нейдет... Теряю все права  
Над рифмой, над моей прислужницею странной;  
Стих вяло тянется, холодный и туманный.  
Усталый, с лирою я прекращаю спор.

*(Зима. Что делать нам в деревне?)*

И пробуждается поэзия во мне:  
Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем...

И мысли в голове волнуются в отваге,  
И рифмы легкие навстречу им бегут,  
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,  
Минута — и стихи свободно потекут.

*(Осень)*

Хотя эти стихи прежде всего вводят нас в процесс творчества, в область поэтического вдохновения, становится ясно, что «свободное проявление» лирического переживания предполагает живую связь, гармоническое единство слова, звука, ритма; союз «волшебных звуков, чувств и дум».

Остановимся на одном из характерных для Пушкина 1830-х гг. стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума». Приведем его текст полностью:

Не дай мне бог сойти с ума.  
Нет, легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад.  
Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад:

Когда б оставили меня  
На воле, как бы резво я  
Пустился в темный лес!  
Я пел бы в пламенном бреду,  
Я забывался бы в чаду  
Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,  
И я глядел бы, счастья полн,  
В пустые небеса;  
И силен, волен был бы я,  
Как вихорь, роющий поля,  
Ломающий леса.

Да вот беда: сойди с ума,  
И страшен будешь, как чума,  
Как раз тебя запрут,  
Посадят на цепь дурака  
И сквозь решетку, как зверка,  
Дразнить тебя придут.

<sup>1</sup> Здесь и далее в пушкинских текстах разрядка наша. — Авт.

А ночью слышать буду я  
 Не голос яркий соловья,  
     Не шум глухой дубров —  
 А крик товарищей моих,  
 Да брань зрителей ночных,  
     Да визг, да звон оков.

Начнем анализ композиции лирического стихотворения с традиционного рассмотрения его строфики. Строфа состоит из шести ямбических стихов и отчетливо делится на два периода по три стиха. Два первых стиха каждого периода рифмуются, образуя парную рифму. Третьи стихи рифмуются между собой, замыкая строфу, придавая ей ритмическое единство. Как писал Б. В. Томашевский, такая строфа строится «по распространенной в поэзии формуле ААВССв...», достаточно обезличенной частым применением»<sup>1</sup>. Вместе с тем Томашевский сознает необходимость отметить своеобразие строфы этого стихотворения, которое выражается в правильном чередовании четырех- и трехстопных ямбов (каждый третий стих — укороченный) и выдержанной во всем стихотворении мужской рифме. Однако и эти индивидуальные признаки строфы не исчерпывают специфики организации материала в стихотворении. Для того чтобы выявить содержательность и неповторимость его композиции, необходимо проникнуть в более глубокие связи и сцепления.

Казалось бы, наиболее естественным является переход от рассмотрения строфы к ритмической организации стихотворения. Но и содержательность ритмической композиции, ее специфика выявляются лишь в том случае, если мы уловим содержательность соотношения метра и ритма; эстетическую закономерность ритмического рисунка (на фоне метрического), соотношенность ритма со словом (в его смысловой и эмоциональной наполненности); с поэтическим синтаксисом и другими элементами образной структуры произведения, выражающей развитие поэтической мысли.

Каждая строфа при общей метрической схеме характеризуется своим индивидуальным сложным ритмическим рисунком. Вслушаемся в ритм первых трех стихов:

Не дай мне бог сойти с ума.	⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
Нет, легче посох и сума;	—
	⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
Нет, легче труд и глад.	—
	⏑ — ⏑ — ⏑ —

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 247.

Перед нами полноударный четырехстопный ямб (только во втором стихе один пиррихий); сильные ритмические перебои — спондеи, дважды повторяющиеся — в начале второго и третьего стихов; укороченный и потому резче звучащий на фоне четырехстопных ямбов третий стих, завершающий строфический период и как бы обособленный, не будучи поддержанным близлежащей рифмой (рифма появляется только в шестом стихе: глад — рад). Все эти факторы создают сильное ритмическое движение, подчеркнутое резкими мужскими окончаниями. «...Четырехстопный ямб с одними мужскими окончаниями... — писал Белинский, — звучит и отрывисто падает, как удар меча, поражающего свою жертву»<sup>1</sup>.

Резкий, напряженный ритм стихов соотносится с четкими синтаксическими конструкциями: короткие предложения, совпадающие со стихом (благодаря этому возрастает сила и резкость мужской рифмы); трехкратное отрицание, начинающее стихи (и сверх того дважды усиленное ритмически — спондеями); паузы после отрицания; параллелизм второго и третьего стихов.

Так, ритмико-синтаксический строй первых трех стихов усиливает смысловую и эмоциональную насыщенность далеко не нейтральных, рождающих сложные ассоциации словесных поэтических образов, таких как «посох», «сума», «труд», «глад». В результате создается ощущение предельного напряжения душевных сил, как бы противостоящих возможному трагическому исходу.

Этот напряженный в своих ритмах, замкнутый в себе первый строфический период звучит безусловно и категорично, как некий итог, который сразу вводит нас в полный драматизма мир авторских размышлений и переживаний. Итог, выраженный с такой энергией и напряженностью, давший начало лирической теме, вызывает желание осознать и объяснить происходящее, с неизбежностью рождает вопрос — почему? И все дальнейшее движение лирической темы является ответом на этот не произнесенный, но заключенный в первых стихах вопрос.

Смена интонации в н у т р и строфы является выражением поворота в развитии поэтической мысли:

Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад...

Эмоциональное напряжение сменяется ярко выраженным аналитическим началом, которое сказывается во всем: изменяется ритмико-синтаксический строй стихов, разрушается его

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Стихотворения М. Ю. Лермонтова. — Полн. собр. соч., т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1954, стр. 543.

резкость и четкость, исчезает полноударность (в четвертом и пятом стихах), тем более сверхударность (нет ни одного спондея), а главное, предложения уже не совпадают со стихом, так как в четвертой и пятой строчках возникает новое явление — сильные переносы, благодаря им в середине пятого стиха неожиданно появляется пауза и приглушается звучание мужской рифмы; в четвертом и пятом стихах есть повторение слов, но оно уже не образует параллелизма, стих как бы прозаизируется, появляется интонация свободного размышления. На смену эмоционально насыщенному и так категорично звучащему «нет» приходит аналитический оборот «не то, чтоб...», повторенный дважды, подчеркивающий сложность вопроса, невозможность найти прямой и ясный ответ.

Казалось бы, что с началом второго строфического периода мы попадаем в область логического движения мысли, однако и в нем заложена смысловая неожиданность: вместо ожидаемого ответа о ценности разума (вспомним «Вакхическую песню») вдруг оказывается возможным и даже радостным, казалось бы, самое невозможное — расстаться с разумом, и потому снова рождается вопрос: «Не то, чтоб... не то, чтоб...» — а что же? Логическое развитие темы требует ответа во второй строфе, но нас снова подстерегает неожиданность в движении поэтической мысли, так как ответ появляется лишь в четвертой строфе, которая и логически, и структурно могла бы занять место второй. Тогда стихотворение читалось бы так:

Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад:

Да вот беда: сойди с ума,  
И страшен будешь, как чума,  
Как раз тебя запрут,  
Посадят на цепь дурака  
И сквозь решетку, как зверка,  
Дразнить тебя придут.

Заметим попутно, что при такой последовательности строфическое членение перестало бы быть ощутимым. Интересно, что возможность подобного построения подтверждается белой рукописью, в которой было намечено сближение четвертой и первой строф путем переноса второй и третьей в конец стихотворения. Однако все осталось по-прежнему, логическая последовательность в расположении строф была отвергнута поэтом, он сохранил смысловой перебой, прерывистость как принцип движения мысли. При такой композиции первая строфа кажется незавершенной, мысль в ней обрывается, но, как ни странно, именно благодаря неожиданному скачку мысли от первой ко второй строфе первые шесть сти-

хов становятся обособленными и тем самым приобретают строфическую завершенность.

Во второй и третьей строфах внезапно возникает и развивается новая лирическая тема, тема воли, свободы, поэтического «безумия». Тема эта всецело овладевает воображением поэта и, бросая отблеск на первую строфу, усложняет ее содержание: на тему разума — безумия наслаивается тема свободы — несвободы, и первая строфа, которая представлялась обособленной, вдруг оказывается внутренне связанной со второй и третьей сложным ассоциативным течением мысли.

С изменением лирической темы поэт, а за ним и читатель погружаются в другой мир, в мир романтической мечты о свободе и счастье, о самозабвении в грезах поэтического творчества. Тема разума и безумия, как она понималась в первой строфе, по существу исчезает. Характерны в этом отношении два исправления в рукописи: было «Силен, безумен был бы я», стало: «И силен, волен был бы я». Было: «И я глядел бы, думы полн», стало: «И я глядел бы, счастья полн». Меняется и структура отрывка (второй и третьей строф). Мечта поэта как бы преодолевает строфическую прерывистость, замкнутость, отъединенность, и вторая строфа незаметно переходит в третью, образуя интонационное и эмоциональное единство со своим смысловым и композиционным центром:

Когда б оставили меня  
На воле, как бы резво я  
    Пустился в темный лес!  
Я пел бы в пламенном бреду,  
Я забывался бы в чаду  
    Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,  
И я глядел бы, счастья полн,  
    В пустые небеса;  
И силен, волен был бы я,  
Как вихорь, роющий поля,  
    Ломающий леса.

В этих строфах иные ритмы, звуки, поэтические образы. На смену подчеркнуто резкому, выдвинутому ритму первых стихов приходит более плавный, мягкий; исчезают резкие перебои, хотя есть один сильный, несущий в себе большой смысл перенос на слове «воля»: «Когда б оставили меня На воле».

Особое эстетическое значение во второй и третьей строфах приобретают новые пласты художественной речи, прежде всего звуковые. С первых стихов второй строфы нарастает и становится особенно выразительным звучание таких согласных, как *л*, *м*, *н*: «Я пел бы в пламенном бреду... И я б заслушивался волн, И я глядел бы, счастья полн...» Звукообраз изменяет мужскую рифму, она смягчается конечным *лн*, как бы



растворяясь в предшествующем звуковом потоке и сливаясь с ним, хотя в конце второй строфы появляется и другой звуко-ряд, соответствующий поэтическому образу: «вихорь, роющий поля, ломающий леса».

Композиционным центром этих строф является поэтический образ *Я*, несущий в себе мечту о беспредельной свободе человека. Здесь как бы подхватывается *Я*, выделенное переносом еще в первой строфе («*Я* дорожил»). *Я* начинает собою четыре стиха. Усиленное тематическим и синтаксическим параллелизмом, *Я* становится особо выделенным во втором периоде второй строфы и в первом периоде третьей строфы, т. е. в центре, как бы смыкающем две строфы:

Я пел бы в пламенном бреду,  
Я забывался бы в чаду  
Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,  
И я глядел бы, счастья полн,  
В пустые небеса. . .

Особое значение *Я* в структуре строф подтверждается и рукописным вариантом стихотворения, в котором вместо слов «*Я* пел бы в пламенном бреду, *Я* забывался бы в чаду» было: «*Я* пел бы в пламенном бреду *И* забывался бы в чаду». Отвергнув *И* ради *Я*, Пушкин повторил *И* дважды для усиления *Я* в последующих стихах (в результате *Я* оказалось на сильном месте в ямбической стопе). Но интересно, что поэтический образ *Я* является организующим и в других стихах этих строф, как бы обрамляющих «центр»: в начале второй строфы и в конце третьей *Я* также выделено, так как дважды образует мужскую рифму:

Когда б оставили меня  
На воле, как бы резво я  
Пустился в темный лес!

И силен, волен был бы я,  
Как вихорь, роющий поля,  
Ломающий леса.

Кстати, в этих стихах (начинающих и кончающих отрывок из двух строф) перекликаются и другие поэтические образы: воле — волен, лес — леса, подчеркивая внутреннюю замкнутость, отъединенность всего отрывка.

Мечте о свободном *Я* соответствуют и возвышенные поэтические образы: «*Я* пел бы в пламенном бреду, *Я* забывался бы в чаду Нестройных, чудных грез. И я б заслушивался волн. . .», и как кульминация безудержного порыва к свободе возникает могучий образ — «вихорь, роющий поля, ломающий леса». В этой связи показательны изменения в рукописи стихотворения: вместо «*И* также силен был бы я» появляется:

«И силен, волен был бы я»; и далее вместо «как вихрь, *качающий* леса» — появляется «*ломающий* леса».

Так создается апофеоз Я, апофеоз воли, полной, безграничной свободы, пусть стихийной, добытой даже ценой потери разума (оказывается, разум для Пушкина не исчерпывает огромных внутренних возможностей человеческого духа, человеческого Я), свободы, возможной только наедине с собой (тема второй строфы) или с природой (тема третьей строфы). Но такая свобода, несущая в себе мысль о безграничных силах человека, существует лишь как мечта в душе поэта, а не в реальном мире. Отсюда единство, внутренняя замкнутость построения и резкая отъединенность этих строф в стихотворении.

В самом деле, с началом четвертой строфы из мира свободных порывов человеческого духа внезапно и резко, без всякой подготовки мы снова возвращаемся в мир действительной жизни, в «мир» первой строфы. Поразителен этот переход:

И силен, волен был бы я,  
Как вихрь, роющий поля,  
Ломающий леса.

Да вот беда, сойди с ума...

Резкий контраст с предыдущими строфами и переключка с первой захватывает в четвертой строфе все элементы стиха: лексику, ритмику, синтаксис, инструментовку:

Да вот беда: сойди с ума,  
И страшен будешь, как чума,  
Как раз тебя запрут,  
Посадят на цепь дурака  
И сквозь решетку, как зверка,  
Дразнить тебя придут.

По контрасту с сильным, вольным Я второй и третьей строф в четвертой появляется «страдательное» и как бы отчужденное *тебя*. Может быть, только сейчас, благодаря этому контрасту, с полной силой зазвучало для нас сравнение: «И силен, волен был бы я, Как вихрь, роющий поля, Ломающий леса», потому что Я уже не Я, живущий по своей воле, а *тебя*, над которым творят насилие. Кстати, только сейчас наполнились смыслом и тоже стали эстетически значимы формы первого лица глаголов во второй и третьей строфах («я пел», «я забывался», «я заслушивался») и третьего лица — в четвертой («тебя запрут», «посадят на цепь», «придут дразнить»). Резко меняется лексический пласт художественной речи, появляются «низкие», разговорные, просторечные слова и обороты, причем некоторые из них образуют рифму: запрут, посадят, придут дразнить, беда, чума, дурак, решетка, да вот беда, как раз, посадят на цепь.

В четвертой строфе опять по контрасту подхвачено то, что зазвучало в предыдущих строфах — богатые звукообразы. Озвучивается буквально все. Но если во второй и третьей строфах преобладали гармонические созвучия, то здесь все диссонирует: *д-р-к-з, др-зврк-пр-стр-сквз-зпр* — выделены почти в каждом слове и усилены рифмующимися словами: дурака — зверка, запрут — придут; наблюдается также скопление шипящих.

Контрастирует с предыдущими и ритмико-интонационный строй четвертой строфы: ритм становится более напряженным, динамичным, напоминает ритм первой строфы (все стихи полнударные, только один пиррихий во всей строфе). Снова резко, «как удар меча», звучит мужская рифма, подчеркивающая завершенность стиховых строк (переносы исчезают), она также перекликается с рифмой первой строфы (*с ума* — *сума* в первой строфе и *с ума* — *чума* в четвертой).

Пятая строфа, завершающая, представляет собой своего рода кульминацию, в ней в сжатом, концентрированном виде рядом оказываются два несовместимых мира. Основной принцип ее построения — внутренняя контрастность — повторяет принцип построения всего стихотворения в целом:

А ночью слышать буду я  
Не голос яркий соловья,  
Не шум глухой дубров —  
А крик товарищей моих,  
Да брань зрителей ночных,  
Да визг, да звон оков.

Строфа удивительно начинается с противительного союза «А». На миг вновь оживают поэтические образы, которые живут и звучат в душе поэта, но которым нет места в действительности. «Голос яркий соловья», «шум глухой дубров» — это как вестники из другого мира, как неосуществимая мечта, воплощенная во второй и третьей строфах. Сталкиваются и звукообразы: едва означенное аллитерирующее *Л* — заглушено, подавлено. Снова господствуют *кр-р-бр-тр; з-зг-зв* и назойливо звучащее, повторенное трижды «да»: *да брань, да визг, да звон*.

Содержательность такой последовательности расположения стрóf становится особенно очевидной при сопоставлении окончательного варианта стихотворения с отвергнутым, в котором строфы шли в следующем порядке: 1, 4, 5, 2, 3. Тогда стихотворение завершалось бы стихами:

И силен, волен был бы я,  
Как вихорь, роющий поля,  
Ломающий леса.

Сделанные нами наблюдения позволяют, прежде всего, уточнить, конкретизировать представление о композиции лирического стихотворения в целом.

Композиция лирического стихотворения «многослойна». Она создается, во-первых, сложным взаимодействием различных пластов стихотворной речи. При этом, как можно было заметить, на первый план выдвигается то один, то другой пласт (лексический, ритмический, звуковой и т. д.); «выдвинутый» один раз, он продолжает звучать и в дальнейшем, отражаясь и отражая, образуя фон для восприятия другого пласта, идущего ему на смену. Может быть, так и создается специфически лирический полифонизм, возможный и отчетливо ощутимый в силу сжатости, концентрированности лирической формы, в которой все последующее бросает отблеск на предыдущее. Сложнейшая система сцеплений и взаимоотражений различных рядов художественной речи, в которой нет не только нейтральных слов, но и нейтральных ритмов, звуков, является законом композиции лирических стихотворений, нашедшим у Пушкина совершенное выражение.

Во-вторых, содержательным элементом композиции является также наличие или отсутствие строф, строение каждой строфы, сочетающее в себе устойчивое и индивидуальное, изменчивое, динамичное.

В-третьих, в композиции лирического стихотворения существенную роль играет художественная логика расположения материала, в которой находит свое непосредственное выражение движение лирической темы, характер ее развития (принцип логической последовательности, кажущейся алогичности, прерывистости, недоговоренности, контрастности, параллелизма и т. д.).

В-четвертых, важным моментом в композиции лирического стихотворения является кульминация, ее место в структуре лирического стихотворения. Кульминация в лирике — это своеобразный поэтический итог, философское заключение, вбирающее в себя все прочувствованное и пережитое, часто принимающее форму поэтического афоризма. Наличие кульминации придает лирическому высказыванию характер завершенности, исчерпанности. Это относится и к стихам, которые как бы обрываются и не имеют конца. Вместе с тем наряду с кульминацией, выражающей осмысленное чувство, нередко наблюдаются всплески чувств, как бы несущие в себе эмоциональный заряд для дальнейшего движения лирической темы — к кульминации.

Композиция стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума» вместе с тем может явиться своего рода ключом к выявлению некоторых особенностей композиции лирических стихо-

творений Пушкина 1830-х годов. В них нередко наблюдается смещение логической последовательности в развитии лирической темы и тем самым постоянно меняющаяся интонация; резкие переходы из одной сферы бытия в другую, контрасты; смелое сочетание традиционной формы построения строфы с ярко выраженной тенденцией к ее индивидуальному преобразованию; отчетливо ощутимые сдвиги, столкновения в различных речевых пластах (лексических, ритмических, звуковых). Во всей этой сложной системе сцеплений, взаимоотражений, сдвигов, столкновений находит свое выражение диалектическая сложность, внутренний драматизм художественной мысли в лирике Пушкина 1830-х годов, мысли ищущей, тревожной, а порой и трагической, проникающей в сложность, дисгармоничность жизни<sup>1</sup>.

Вообще мысль становится началом всех начал в лирике Пушкина 1830-х годов. В мысли поэт видит источник оригинальности, она же оказывается и высшим критерием эстетической оценки: «Он у нас оригинален, ибо мыслит», — писал Пушкин о Баратынском в 1830 году<sup>2</sup>.

Мысль, постигающая действительность во всем ее многообразии, определяет и композицию стихов, своеобразным комментарием к которой могут служить слова самого поэта из «Евгения Онегина»:

Как стих без мысли в песне модной,  
Дорога зимняя гладка.

Своего рода «негладкость» стиха становится эстетической нормой, законом композиции лирических стихотворений Пушкина этих лет. «Негладкость» отвергает привычное, исключает возможность повторений, использование шаблонных литературных приемов, поглощение индивидуального традиционным, ведет к выявлению индивидуального начала в композиции каждого стихотворения. Поэтому трудно, а может быть, и невозможно установить единообразие композиции в лирике Пушкина, но можно проследить, как своеобразные композиционные «сдвиги» («негладкость») пронизывают структуру пушкинских стихов во всех направлениях.

Интересно с точки зрения ритмических «сдвигов» стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?» В нем 47 стихов! Не мало для лирики Пушкина, что заставляет нас попутно отметить относительность представлений о краткости, мгновенности лирического высказывания и обусловленность

---

<sup>1</sup> Рассмотрение предпосылок эволюции лирики Пушкина 1830-х годов, в частности появления в ней трагических мотивов, не является задачей настоящей работы.

<sup>2</sup> А. С. Пушкин. Баратынский. Полн. собр. соч. в 10-ти томах, т. VII, Критика и публицистика. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стр. 221.

объема стихотворения характером лирического «события». Стихотворение написано александрийским стихом, освященным традицией (им писали послания, поэмы), внутренне упорядоченным. Это шестистопный ямб со смежной рифмой и обязательной цезурой в строго определенном месте — после третьей стопы. Пушкин внешне остается верен метру александрийского стиха; все признаки его есть — шестистопный ямб со смежной рифмой и цезурой. Но в том-то и дело, что традиционный александрийский стих как бы разрушается изнутри: этому способствует и характер лирического переживания (введение будничных, бытовых реалий), и ритмико-синтаксический рисунок:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю  
Слугу, несущего мне утром чашку чаю,  
Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?  
Пороша есть иль нет? и можно ли постель  
Покинуть для седла, иль лучше до обеда  
Возиться с старыми журналами соседа?  
Пороша. Мы встаем и тотчас на коня...

С первых стихов создается непринужденно-бытовая, разговорная интонация, подчеркивающая свободное движение мысли и чувства. Цезура сохраняется только как намек, и уже в первых стихах, которые создают ритмическую инерцию, произношение не требует остановки на цезуре, но зато появляются две сильнейшие смысловые паузы — рядом, до и после цезуры, так что в дальнейшем мы начинаем следить уже не за цезурой, а за смысловыми паузами. Ослабевает пауза и в конце стиха, благодаря ритмическим переносам: «...Я встречаю Слугу...», «...и можно ли постель Покинуть для седла» и т. д. Свободно, неупорядоченно располагаются пиррихии (то на второй, то на третьей, что на пятой стопах). Все это как бы «размывает», разрушает ритм александрийского стиха. Так в начале стихотворения. Но сравним первые стихи с последними двенадцатью строчками:

Как жизнь, о боже мой, становится полна!  
Сначала косвенно-внимательные взоры,  
Потом слов несколько, потом и разговоры,  
А там и дружный смех, и песни вечером,  
И вальсы резвые, и шепот за столом,  
И взоры томные, и ветреные речи,  
На узкой лестнице замедленные встречи;  
И дева в сумерки выходит на крыльцо:  
Открыты шея, грудь, и вьюга ей в лицо!  
Но бури севера не вредны русской розе.  
Как жарко поцелуй пылает на морозе!  
Как дева русская свежа в пыли снегов!

Весь ритмико-синтаксический строй этих стихов словно преобразуется вместе с настроением поэта. Традиционные

поэтические образы, рифмы: розе — морозе, бури севера, пыль снегов, взоры томные, девы (а выше было «*две девицы, две белокурые, две стройные сестрицы*») — заключены в строгие метры традиционного же александрийского стиха: синтаксически законченная фраза совпадает со стихом; четко обозначена цезура; нет ломающих ритм пауз и переносов; упорядочено даже место пиррихий — на третьей и пятой стопах (только в предпоследнем стихе пиррихий на второй стопе). Но на ритмическом фоне первых стихов александрийский стих звучит уже не традиционно. Возвращение его классической чистоты, упорядоченности становится фактом эстетически значимым в выражении ощущения полноты бытия. Впрочем, последний стих «Как дева русская свежа в пыли снегов!», стоящий особняком (не рифмующийся), вновь ломает традиционность и неожиданно, не традиционно завершает стихотворение. Отметим попутно необычное место кульминации в этом стихотворении («Как оживляется глухая сторона! Как жизнь, о боже мой, становится полна!»): по своему положению она предшествует всплеску чувств, логическим итогом развития которого является.

Так «негладкость» александрийского стиха, постоянно меняющаяся степень его упорядоченности или разрушения становится эстетически значимым фактом композиции стихотворения. Здесь уместно вспомнить глубоко верную мысль Б. В. Томашевского, что Пушкин «умел быть оригинальным именно тогда, когда продолжал традиции...» и что «литературная традиция никогда не связывала оригинальности» его творчества<sup>1</sup>.

Те же явления ритмических перебоев, создаваемых переносами, спондеями, уже на другой метрической основе встречаются и во многих других стихах Пушкина этой поры. В стихотворении «Вновь я посетил...» белые стихи (кстати, редкие в лирике Пушкина), и так ослабляющие ритмическое звучание, буквально пронизаны сильнейшими переносами, как бы подчеркивающими господство мысли, интонацию размышления:

... Вновь я посетил  
 Тот уголок земли, где я провел  
 Изгнанником два года незаметных.  
 Уж десять лет ушло с тех пор — и много  
 Переменилось в жизни для меня...  
 . . . . .  
 . . . . . но здесь опять  
 Минувшее меня объемлет живо,  
 И, кажется, вечер еще бродил  
 Я в этих рощах...

<sup>1</sup> Б. В. Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., ГИХЛ, 1959, стр. 222.

С сильного ритмического перебора (спондея) начинается одно из самых интимных стихотворений «К\*\*\* (Нет, нет, не должен я, не смею, не могу)». В нем тоже переносы, вернее своеобразные «сдвиги» целых отрывков. Стихотворение нестрофическое, хотя вполне традиционный ритмический рисунок его (шестистопный ямб с перекрестной мужской и женской рифмой) включает в себе возможность строфического деления и даже тяготеет к нему, но именно только возможность. Дело в том, что предполагаемая граница строф (после четырех стихов) каждый раз разрушается незаконченностью лирического высказывания, которое завершается лишь в середине следующего стиха:

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу  
Волнениям любви безумно предаваться;  
Спокойствие свое я строго берегу  
И сердцу не даю пылать и забываться;  
Нет, полно мне любить...

То же наблюдается и в дальнейшем: второй тематический отрывок начинается с середины пятой строчки и завершается в середине девятой:

... но почему ж порой  
Не погружуся я в минутное мечтанье,  
Когда нечаянно пройдет передо мной  
Младое, чистое, небесное созданье,  
Пройдет и скроется?..

С середины девятой начинается третий отрывок. Одна предполагаемая строфа как бы наплывает на другую, не сливаясь с ней. И каждый раз неожиданный перебой в ритмическом движении, означенный сильной паузой (на цезуре), несет с собою поворот в развитии лирической темы.

Кстати, развитие лирической темы в этом стихотворении также необычно, негладко, беспокойно. Сильный эмоциональный взрыв в начале (первые четыре с половиной стиха), подчеркнутый двумя спондеями, повторением отрицания «нет» (или «не»), нагнетением вспомогательных глаголов, несущих в себе волевые побуждения (не должен, не смею, не могу, полно), сразу вводит нас в сложную, полную драматизма душевную борьбу, которая вызывает потребность углубленного самоанализа и рождает взволнованные вопросы-размышления (следующие два отрывка), а они, в свою очередь, служат источником нового душевного подъема, постепенно нарастающего, выраженного перечислением без перерыва, почти без пауз в восьми последних стихах:

... Ужель не можно мне,  
Любуясь девою в печальном сладострастье,  
Глазами следовать за ней и в тишине  
Благословлять ее на радость и на счастье,



И сердцем ей желать все блага жизни сей,  
Веселый мир души, беспечные досуги,  
Все — даже счастье того, кто избран ей,  
Кто милой деве даст название супруги.

Сильный ритмический перебой (спондей) на слове «Все» в предпоследней строчке и пауза после него — удивительно содержательны: кажется, что уже достигнута предельная сила чувства, душевного напряжения, за которым возникает итог, разрешение, радостное открытие еще не испытанных чувств и безграничных душевных возможностей:

Все — даже счастье того, кто избран ей,  
Кто милой деве даст название супруги.

Сильный спондей и пауза в конце стихотворения возвращают нас к таким же сильным ритмическим перебоям в начале, заставляют еще раз сопоставить и пережить вновь рожденное, обогащенное чувство.

Такая организация движения лирической темы (движения негладкого, беспокойного, через всплески чувств к размышлениям и рождению нового чувства) также характерна для зрелой лирики Пушкина. Система эмоциональных и одновременно логических вопросов-размышлений играет значительную роль в композиции многих стихотворений («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», «Долго ль мне гулять на свете», «Осень», «Из Пиндемонти», «Мирская власть» и др.). А всплески чувств, иногда начинающие стихотворение (хотя они могут быть и в других местах), как бы несут в себе огромную эмоциональную энергию для возникновения вопросов и дальнейшего движения лирической темы — к кульминации.

Попутно можно отметить еще одну особенность «негладкой» композиции стихов Пушкина — несоразмерность, диспропорциональность тематических отрывков, частей, строф, сменяющих друг друга, иногда сопоставленных, иногда контрастирующих. В стихотворении «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу» третий отрывок составляет половину стихотворения. Те же явления в стихах «Зима. Что делать нам в деревне?», «Когда за городом задумчив я брожу», «Осень», «Элегия (Безумных лет угасшее веселье)» и др.

Думается, что аналитическое начало определило и своеобразный характер зачинов и концовок многих стихотворений Пушкина 1830-х годов. Нетрадиционно, с середины стиха начинается размышление «Вновь я посетил...» и кончается на середине строчки: «И обо мне вспомнит». Неожиданно, вопросом на половине первого стиха XII строфы завершается «Осень»: «Плывет. Куда ж нам плыть?..» Обрываются многоточием, не закончены последние стихи в стихотворениях «Когда за городом задумчив я брожу» («Стоит широко дуб

над влажными гробами, Колебясь и шумя...»); «Из Пиндемонта» («Вот счастье! Вот права...»). Впервые с подобным явлением мы встречаемся в стихотворении «Ненастный день потух», 1824 г.; в стихах 1830-х гг. кажущаяся незавершенность, отрывочность лирического высказывания (кстати, «Осень» имеет подзаголовок «Отрывок») становится уже характерной для эстетического выражения непрерывности, бесконечности течения жизни, не укладывающейся в четкие границы начала и конца.

Господство мысли, подчеркнуто не традиционной, индивидуальной в своей сущности, нашедшее свое выражение и в композиционном строе стихов, является одновременно утверждением *Я* поэта, признанием его ценности, соизмеримости со всем миром действительной жизни, окружающим это *Я*. Именно поэтому смысловым и композиционным центром лирики Пушкина 1830-х гг. становится, как мы убедились, рассматривая стихотворение «Не дай мне бог сойти с ума», *Я* поэта, внутренне свободного в постижении мира и выражении к нему своего отношения. Приблизительно о том же пишет Г. Д. Гачев, когда указывает на «властное установление» Пушкиным «своей позиции в хаотическом или не так упорядоченном мире, где поэт ощущает необходимость сам наводить порядок...»<sup>1</sup>. Называя такие стихи, как «Эхо», «Пророк», «Поэт и чернь», «Поэту», «Стансы», «Осень», исследователь отмечает, что они рождены «из резко очерченного *Я*»<sup>2</sup>. Как мы видим, Гачев называет преимущественно стихи, в которых так или иначе звучит тема поэта и поэзии<sup>3</sup>. Но *Я* поэта композиционно организует и стихи совсем иного характера, например «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Зима. Что делать нам в деревне?», «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу», «Вновь я посетил», «Когда за городом задумчив я брожу», «Из Пиндемонта», «Мирская власть» и др.

Неслучайно такие стихи, как «Зима. Что делать нам в деревне?», «Осень», «Вновь я посетил», оказывают сопротивление, когда их пытаются отнести к пейзажной лирике. В них не просто переживание природы и бытия человека, но *Я* как предмет размышления и постижения и природа как элемент моего бытия. Так, в «Осени» поэт пишет:

---

<sup>1</sup> Г. Д. Гачев. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., «Просвещение», 1968, стр. 149.

<sup>2</sup> Там же. Попуно отметим, что далеко не все утверждения Гачева, связанные со спецификой лирики в целом и лирики Пушкина в частности, нами принимаются.

<sup>3</sup> В этой связи нельзя не указать на статью В. Непомнящего, посвященную стихотворению Пушкина «Памятник». — «Вопросы литературы», 1965, № 4.

...Я не люблю весны;  
 Скучна мне оттепель; вонь, грязь — весной я болен...  
 Суровою зимой я более доволен...  
 Ох, лето красное! любил бы я тебя...  
 И с каждой осенью я расцветаю вновь...  
 ...Сказать вам откровенно,  
 Из годовых времен я рад лишь ей одной,  
 В ней много доброго; любовник не тщеславный,  
 Я нечто в ней нашел мечтою своенравной...  
 Я снова жизни полн — таков мой организм...

В стихотворении «Зима. Что делать нам в деревне?» природы как бы и нет, она ощущается лишь косвенно, через состояние Я. На первом плане, если можно так выразиться, Я «в условиях» зимы. Вот начало стихотворения, утро:

Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю  
 Слугу, несущего мне утром чашку чаю,  
 Вопросами: тепло ль? утихла ли метель?  
 Пороша есть иль нет? и можно ли постель  
 Покинуть для седла, иль лучше до обеда  
 Возиться с старыми журналами соседа?

И дальше:

Пороша. Мы встаем и тотчас на коня,  
 И рысью по полю при первом свете дня...  
 ...  
 Глядим на бледный снег прилежными глазами;  
 Кружимся, рыскаем и поздней уж порой,  
 Двух зайцев протравив, являемся домой...

Вечер:

Читать хочу...  
 Я книгу закрываю;  
 Беру перо, сижу...  
 Усталый, с лирою я прекращаю спор,  
 Иду в гостиную...

Все сказанное отнюдь не исключает внимания поэта и в этих стихах к природе как объективной данности (в том и другом стихотворениях есть времена года в их объективной сущности), но все же Я поэта эстетически господствует во всей структуре стихов. Как мы видим, все, что причастно к личности поэта, к ее бытию, приобретает ценность. На этом целиком строится стихотворение «Зима. Что делать нам в деревне?». Но даже в философски обобщенном «Вновь я посетил» не исчезают реалии его, пушкинского бытия:

...Вот опальный домик,  
 Где жил я с бедной нянею моей.  
 Уже старушки нет...  
 ... и много  
 Переменилось в жизни для меня,  
 И сам, покорный общему закону,  
 Переменился я...

Особенно показательны в этом отношении последние строки стихотворения, о которых нередко забывают. После таких итоговых, кульминационных слов, как

Здравствуй, племя  
Младое, незнакомое! Не я  
Увижу твой могучий поздний возраст,  
Когда перерастешь моих знакомцев  
И старую главу их заслонишь  
От глаз прохожего. . .

поэт вновь возвращается к *себе*, к своему *Я*, как будто будничному и вместе с тем столь высоко значимому, соизмеримому с общим законом бытия:

Но пусть мой внук  
Услышит ваш приветный шум, когда,  
С приятельской беседы возвращаясь,  
Веселых и приятных мыслей полон,  
Пройдет он мимо вас во мраке ночи  
И обо мне вспомнит.

---

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

им. А. И. ГЕРЦЕНА

*Ученые записки, том 414*

---

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И  
ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ  
БОРЬБА XVII—XIX ВЕКОВ

ЛЕНИНГРАД

1971