

А. Д. ГРИГОРЬЕВА
«МНЕ НЕ СПИТСЯ...»

(К вопросу о поэтической традиции)

«Поэзия консервативна, — пишет В. Брюсов. — Внимательное исследование показывает, что многим каждый поэт бывает обязан своим предшественникам. Едва ли не три четверти своих тем, образов, выражений поэт заимствует у тех, кто писал до него. Только исключительные таланты, — и то не во всех своих произведениях, — решаются выступать на новые пути, касаться тем, не затронутых в поэзии ранее, искать еще не использованных выражений, сравнений, образов»¹.

В. Брюсов, говоря о преемственности тем, образов, форм, поднимает в своем высказывании вопрос о поэтической традиции (поэзия консервативна!) и новаторстве. В любом синхронном срезе истории поэтического творчества эти явления стоят рядом. И новаторство несколько не исключает вовлечения в поэтический текст традиционных образов, которое, может быть, даже служит оттачиванию новых приемов и форм, преобразующих традиционно закрепленное в новое и оригинальное решение. Судьба устойчивого поэтического образа в творчестве разных поэтов при условии общности или близости затрагиваемой ими темы, для реализации которой этот образ привлекается, позволяет обнаружить специфические для данного поэта особенности его преобразования, определяемые взглядами поэта на выразительные возможности языкового материала и характером его ориентированности на прошлый поэтический опыт.

Творческая преемственность сложившихся в истории поэзии средств эмоционального воздействия имеет свои временные границы, если говорить об обращении к определенным конкретным образам, несущим в тексте определенное семантическое и эмоциональное наполнение. Показательна в этом отношении фигура Пушкина, поэтическая деятельность которого, определившая новое отношение к существующему в XVIII — начале XIX в. стилистическому расслоению языка, и в частности к языку разговорному как средству эмоционально-определенного литературного выражения, направлена и на утверждение нового отношения к традиционно-поэтическому материалу, кладет начало его творческому преобразованию².

Нам хотелось бы подтвердить сказанное одним конкретным примером — обращением Пушкина к традиционно-поэтическому образу Парки — богини жизни и судьбы, очень популярному в поэзии допушкинского периода образу, или застывшему в своей пластической неподвижности (ср. в кн. «Избранные эмблемы и символы». СПб., 1911: «Парки, богини над че-

¹ Брюсов В. Н. А. Некрасов как поэт города. Избр. соч., М., 1956, т. II, стр. 231.

² «Структурность, принцип соразмерности, принцип „соображения“ понятий и слов, упор не на творчество элементов, а на творчество новых форм, их комбинаций, их соединений, на творчество новых приемов выражения мыслей и чувств — вот основы литературно-языковой деятельности Пушкина с начала двадцатых годов» (В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, М., 1941, стр. 30).

ловеческой жизнью, изображаются прядучими оную на подобие нити. Одна из них держит пряжу, другая прядет лен, а третья перерезывает нить. Иногда в образе старух»), или легшему в основу серии устойчивых перифразических сочетаний.

Парка по своим функциям была близка Смерти и Времени («Время представляется в образе старика, от древности лет иссохшего, с крыльями, седыми власами, держащим в руках косу». Там же), что определяло в поэзии XVIII — начала XIX в. некоторое смыкание семантических комплексов этих персонификаций при их образно-символическом воспроизведении в литературе. Ср., например, у Капниста: «Чувствительну красу, приятность с добротой/Посекла смерть косою/Прервавши нежную нить ее цветущих дней» («В надписи»), где совмещены *смерть с косою* и *нить жизни* — элемент семантического комплекса Парки.

Все же за каждым из этих образов был закреплен набор слов, несущих прямое или перифразированное наименование субъекта действия (*Парка, Смерть, Время — Сатурн*), самого действия (*косить, обрывать, обрезать, прядь* и другие возможные синонимы этих слов), орудия действия (*коса, серп, прялка, веретено, пряжа, лен, нить*) и объекта действия (*злак, жатва, нить чья, чьей жизни*). Перечисленные слова были опорными обозначениями соответствующих реалий, формирующих образ. В поэтической практике эти реалии могли получать и иные обозначения. Но субъект действия — действие — объект — орудие действия были «гвоздиками», на которых при пластическом воспроизведении образа-символа развешивался словесный узор. Они были так тесно спаяны друг с другом, что каждый из них при соответствующей ситуации (тема жизни и смерти) мог отсылать к своему семантическому комплексу, вызывать соответствующее затекстовое представление. Они ложились как необходимые звенья в основу образной цепи, создающей пластический образ-иносказание. Ср., например, у Хераскова в поэме «Чесменский бой»: «Зла Парка начала ослабевать тогда, /И пряжа скорая из рук ее валится, / Серпом своим она престала веселиться», где представлены слова *Парка, пряжа, серп*, сочетание *престать веселиться серпом своим* в значении «перестать резать нить», т. е. умерщвлять.

Эти же звенья легли в основу устойчивых перифразических выражений с определенным содержанием: «*Серп смерти пресекает нить твоей жизни*», «*Посекла смерть косою, / Прервавши нить ее цветущих дней*», «*Парка их пресекала дни*» и т. п.

Эти две формы реализации словесных комплексов продолжали свою жизнь в поэзии на протяжении всего XIX — начала XX в. Ср., например, такие воспроизведения устойчивой фразеологии: «*В детстве тоньше жизни нить, /Дни короче в эту пору...*» (И. Анненский, «Дети»), «*Там (в загробном мире. — А. Г.) не подрежет Парка нитку, Не может быть самоубийства*» (К. Случевский, «Меня в загробном мире знают»), «*В мире душно и позорно/И обидно жить. Обрывается покорно/Быстрой Парки нить*» (К. Фофанов, «В мире душно и позорно...»). Впрочем, подобное обращение к классической форме фразеологизма в XIX в. чаще всего вызывается стилизаторскими или характерологическими функциями, ориентированными на колорит XVIII в. Ср., например, у Фофанова в стихотворении «Дума в Царском Селе»:

Года прошли ... Погибли все давно
Под легкую секирою Сатурна ...

С упоминанием Парки встречаемся у Фофанова в стихотворении «Поздние шаги»:

Иль, может быть, еще не все
Для жизни ковлено. Судьба
Ленивой прялки колесо

*У Парки вертит, — и борьба
Предсмертных тяжких мук страшней
Мгновенья тысячи смертей.*

Традиционный семантический комплекс мог подвергаться известной трансформации, как это, например, сделано в стихотворении В. Брюсова «Ожерелье» (1912), в котором Парки *не прядут, а нанизывают на нить жизни жемчуг и замыкают эту нить золоченой застежкой* — смертью. Подобная трансформация разрушала античную строгость старого образа-символа.

В поэзии, однако, существовали такие обращения к традиционным образам, которые способствовали обновлению их пластического восприятия. Семантический комплекс этих образов не сковывал творческих возможностей поэта. Изменения могли касаться и самой стилистики образа-символа, что определяло отбор средств его поэтического воплощения. Одним из путей насыщения старого образа новыми красками, новой лепки образа, без нарушения его общей стилистики («высокой» его тональности) было усиление его пластичности не только вводом новых лексических и фразеологических языковых средств, но и средствами самой ритмической и стилистической организации текста, путем эмоциональной акцентировки традиционно узаконенных свойств образа (ср., например, у А. Белого в стихотворении «Время», где пластически ярко и динамично развернут образ Времени).

Нам хочется в данной статье остановиться на таком обращении к традиционному образу, которое послужило началом определенной линии отступлений от старого семантического комплекса, породило у последующих поэтов желание подключить индивидуально найденное решение к своим решениям близкой темы с целью усилить ее эмоциональность эмоциональной атмосферой первоисточника. В данном случае мы говорим об отзвуке, который получило у некоторых поэтов XIX—XX вв. стихотворение Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» и, в частности, специфическое раскрытие им образа Парки — отзвуке, который квалифицируется обычно как явление, наводящее на воспоминание о чем-то, сопоставление с чем-то, т. е. реминисценция.

К образу Парки Пушкин обращается на протяжении всего своего творчества четыре раза. В лицейском стихотворении 1814 г., где он привлекает ходовую перифразу: *«И покамест жизни нить/Старой Паркой там прядется, Пусть владеет мною он (Эрот. — А. Г.)»*, в переводе из Анакреона (Ода LVI) 1835 г.: *«Сладкой жизни мне немного/Провожать осталось дней: Парка счет ведет им строго, Тартар тени ждет моей»*, где упоминание Парки несет в тексте характерологические функции, и в 1827 г. в ст. *«Если звание любителя отечественной литературы...»* в тексте: *«...надеясь быть полезен любезным моим соотечественникам, пока немоллимые Парки прядут еще нить жизни, как говорит г. Ф.<илимонов> в одн<ом> трогат<ельном> газетном объявлении о поступившей в продажу книжке своего сочинения»*, где устойчивый фразеологический штамп вносит ироническую окраску в текст.

Но Пушкин, ясно представляя себе традиционность образа Парки и всю сумму связанных с ним стилистических и характерологических представлений, обращается к нему и в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» (1830 г.)

Мне не спится, нет огня;
Всюду мрак и сон докучный.
Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня.
Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня ...

Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Смысла я в тебе ищу ...

Стихотворение это отражает ситуативно обусловленное душевное состояние, данное мировосприятие и мироощущение поэта, наполнившее текст атмосферой беспокойства, тревоги, недовольства собой и неясностью будущего. Размышление о жизни, своей судьбе и неумолимом течении времени, естественно, могли привести поэта к образу Парки.

Стихотворение композиционно легко распадается на три части: 1) экспозиция — первые четыре стиха, где констатируется внешнее состояние героя (*Мне не спится*) и окружающая его обстановка (отсутствие огня, сон окружающих, тиканье часов), 2) образный центр (три стиха) и 3) серия набегающих друг на друга вопросительных предложений-догадок.

Стремление отразить душевное состояние определило и стилистически сдержанный и эмоционально-приглушенный тон целого. В четырех начальных стихах и в стихах, заключающих вопросы, лексический состав стилистически нейтрален. В третьей части (вопросительной) эмоциональную напряженность несет сама грамматическая структура предложений — вопросительные. Выделенное нами как центр трехстишие («*Парки бабье лепетанье*» и т. д.) более книжно, но это впечатление «книжности» опять-таки связано с его синтаксической структурой — рядом чередующихся номинативных предложений (отглагольное существительное с родительным падежом субъекта действия). Элемент традиционной поэтичности привносится, может быть, лишь словом *Парка*.

Черновые рукописи поэта говорят о большой работе его над этим «центром», что понятно, если учесть, что именно в эти три стиха уложена эмоционально в высшей степени напряженная оценка складывающейся личной судьбы, хода жизненных обстоятельств, оценка, отлитая в предельно лаконичную и предельно выразительную образную форму. Именно в работе над этим трехстишием (вначале четырехстишием) проявляется то великое чувство «стиля», которым отличался Пушкин.

Трехстишие это тесно связано с предшествующими стихами, констатирующими непрерывный, монотонный («однотонный») ход часов. (Пушкин не говорит о «неумолимом ходе времени», но представление об этой «неумолимости» лежит за текстом, как только время и судьба человека становятся в один смысловой ряд). Отглагольные слова этого трехстишия называют то, что слышится в звенящем шелесте часового хода, шелесте, заданном в слове *однотонный* (в его корне) и поддержанном повторением звука «з» в строке «*Раздается близ меня*». Рассматриваемое нами трехстишие воспринимается как цепь именных предикатов к этому «звенящему» образу-субъекту.

Если судить по черновым рукописям, первоначально этот звон, особое восприятие которого было обострено тишиной и бессонницей, вызвал у поэта ассоциации с неясно звучащим голосом, прерываемым молчанием, голосом, являющимся как бы приглушенным проявлением «мышьей беготни жизни». В стихах

Торопливый частый лепет,
Замиранье, чуткий трепет,
Жизни мышья беготня

все подчинено стремлению найти наиболее точное обозначение звукового образа предшествующих стихов (звук и его исчезновение).

Состояние поэта толкает его от поисков уподоблений разного рода звучаниям к раздумьям о возможном внутреннем смысле этих звучаний, что находит свое прямое отражение в стихах «*В этом звуке непрерывном/Смутно смысла я ищу*», и эти поиски «смысла» влекут его к традиционно высоким образам, в частности к богине жизни и судьбы — Парке.

Парк пророчиц частый лепет
Топ небесного коня.

— — —

Парк ужасных будто лепет
Топот бледного коня
Вечности бессмертный трепет
Жизни мышья бегодня.

Но «высокие» образы, по-видимому, нарушали приглушенно-сдержанную стилистическую и эмоциональную тональность текста. Кроме того, Парка как определенная реалья редко представлялась в поэзии пророчицей, хотя мифологически она и определяла меру длины жизни, характер судьбы. Сами реалии (пророк, пророчица) и, следовательно, слова, их обозначающие, входили в другой семантический широкий ряд, в другую культурно-историческую сферу, скорее связанную с религиозно-библейскими представлениями, чем с представлениями античности, к которым был прикреплён образ Парки. Кроме того, слова *пророчица* и *лепет*, *лепет* и *ужасный* были не совсем совместимыми в силу внутренней семантической контрастности: *пророчица* — слово, обозначающее торжественную реалью, примыкающее к стилистически «высокой» лексике, *лепет* — реалью, с которой у Пушкина преимущественно связывалось представление о «детскости, нежности, ласковости»³, что делало его в свою очередь не совсем совместимым с семантикой слова *ужасный*. Врывался сюда и грозный призрак смерти и возмездия в виде апокалипсического «*небесного (бледного) коня*», да и слова *лепет* и *топ* (*топот*) вызывали представление о разной звуковой интенсивности (мягкости и резкости). В «высоких» тонах по содержанию решался и третий стих — «*Вечности бессмертный трепет*».

Таким образом возникало не мотивированное складывающимся замыслом объединение античного и библейского, неточность чисто логических возможностей реалий и приписываемых им действий, столкновение семантически «высокого» и «сниженного», мелкого, бытового (*Жизни мышья бегодня*). Подобного рода столкновения семантики и стилистики слов-образов сами по себе не представлялись в поэзии невозможными, но вкус Пушкина в данном глубоко интимном стихотворении их не принял, что привело к значительной переработке строфы. Последний стих второго четверостишия, обозначающий еле слышный шорох (*мышья бегодня*), эмоционально-оценочный по отношению к *Жизни* вообще (сочетание *мышья бегодня* могло восприниматься как фразеологизм типа *мышья возня*, *мелкая возня*, употребляемый для обозначения мелочности, ничтожности чего-нибудь), сохраняется, и к его приглушенной тональности подстраиваются предшествующие стихи. Стих этот определяет существенное изменение их эмоциональности и стилистики. Происходит некоторое снижение образа Парки через отношения к нему лирического героя: ее *лепетанье* (бормотанье) уподобляется бормотанью бабы, вернее *бабьему*, что оценочнее. Таким образом, к «высокому» семантическому комплексу *Парки* Пушкин подключает элемент другого стилистически сниженного семантического комплекса — «бабы» (реалия бытовая!), устраняется «громкий» *топ небесного коня*, что вело ранее к наслоению стилистически однофункциональных образов (*Парка* и *небесный конь* были знаками Судьбы, Рока,

³ См. Словарь языка Пушкина, т. II, М., 1957, стр. 470.

Смерти); стих «Вечности бессмертный трепет» — «высокий» по своей семантике, заменится на более нейтральный — «Спящей ночи трепетанье».

Замена *лепет* на *лепетанье*, *трепет* на *трепетанье*, уничтожение второго стиха четверостишия резко меняют ритмико-мелодический рисунок целого. Глубокая отглагольная рифма и пиррихий перед конечным ударным слогом как бы воспроизводят регулярность тиканья часов, проходящую сквозной линией шорохов через весь текст.

Серия последующих вопросов раскрывает душевное смятение лирического героя. Лексическое наполнение их стилистически нейтрально, нарушение естественного словоупорядка снимается самим стихотворным текстом. На фоне этих стихов рассмотренное трехстишие, состоящее из номинативных предложений параллельной структуры (словоупорядок значительно нарушен во втором стихе), выглядит как некое эмоционально-обособленное целое, завершающееся паузой (многоточие).

Вопросы, набегающие один на другой, интересны своей тонкой организацией, направленной на проведение сквозящей под непосредственным прямым содержанием текста доминирующей звуковой волны: *лепетанье*, *трепетанье*, *беготня* с их легкими «шлепающими» звуками сменяются звуками «шороховыми», в которых господствуют шипящие, как бы поддерживающие звучание, заданное в слове «мышья»: *Что тревожишь ты меня? Что ты значишь, скучный шопот? Укоризна, или ропот/Мной утраченного дня? От меня чего ты хочешь? Ты зовешь или пророчишь? Я понять тебя хочу,/Смысла я в тебе ищу...*⁴

Образ Парки, представленный у Пушкина в виде бормочущей бабы (традиционно — старухи), развернут пластически не традиционно⁵. Самым любопытным является то, что «*Парки бабье лепетанье*» и «*Жизни мышья беготня*», одинаково эмоционально окрашенные, отражают одинаковую оценку лирическим героем (поэтом) и судьбы и жизни, причем не судьбы и жизни вообще, а в их данном, сиюминутном восприятии. Каждый из этих образов поддержан своей мелодической линией, своим звуковым лейтмотивом.

Любопытным представляется и глагольная часть третьего куска текста: естественное стремление понять «*Что ты значишь, скучный шопот?*» влечет за собой серию глаголов речи и отглагольных существительных — *укоризна*, *ропот*, *зовешь*, *пророчишь*, являющихся предположительным раскрытием *лепетанья* — *шопота Парки*, так и не получающим своего решения. Вопросы повисают в воздухе, что тоже отражает и воспроизводит состояние неуверенности и ощущение неопределенности, испытываемых лирическим героем.

Сообщение Парке нового свойства, объединяющего ее с «бабой», мотивированное у Пушкина логическим развитием текста и эмоциональным состоянием лирического героя — (ср. естественное сцепление представлений — ход часов, сходство их тиканья с лепетом, шепотом; часы — это время, это судьба и мера жизни, откуда тиканье часов — лепетанье Парки); эмоциональное состояние героя передают и эпитеты: *докучный* (сон), *бабье* (лепетанье Парки), *мышья* (беготня Жизни), *скучный* (шопот) — находят отражение в произведениях некоторых поэтов XIX—XX вв. И. Анненский делает стих «*Парки бабье лепетанье*» заглавием своего стихотворения; перекликаются с пушкинским образом Парки и пушкинской эмоциональностью стихотворения А. Белого «Усадьба» и «Карма»; принимает

⁴ Известно, — пишет В. В. Виноградов, — что Пушкин вслед за Батюшковым разрабатывал новые формы „гармонического“ сочетания слов в поэзии. Пушкин требовал, чтобы смысл, ритм и „гармония“ были строго соподчинены друг другу» (В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, стр. 95).

⁵ См. В и н о г р а д о в В. В. Стиль Пушкина, стр. 9, где это употребление рассматривается как одно из многих отражений реалистических тенденций пушкинской лирики.

и по-своему разрабатывает образы пушкинского стихотворения О. Мандельштам в стихотворении «Когда удар с ударами встречается» (1910).

В чем причина подобного рода апелляции к пушкинскому тексту и какова степень органичности отсылки к этому тексту, который как бы подключается к «своему», приобщается к нему каким-то образом, — эти вопросы естественно возникают при анализе преемственности найденного другим поэтом образа.

Обратимся к стихотворению И. Анненского, непосредственно отсылающему к тексту Пушкина.

Я ночи знал. Мечта и труд
Их наполняли трепетаньем, —
Туда, к надлунным очертаньям,
Бывало, мысль они зовут.
Томя и нежа ожиданьем,
Они, бывало, промелькнут,
Как цепи розовых минут
Между запиской и свиданьем.
Но мая белого ночей
Давно страницы пожелтели ...
Теперь я слышу у постели
Веретено, — и, как ручей,
Задавлен камнями обвала,
Оно уж лепет обрывало...

Как и стихотворение Пушкина, это стихотворение отражает размышления о жизни-судьбе в тиши ночи. Следовательно, они объединяются общностью темы и обстановки протекания действия. Как и лирический герой Пушкина, лирический герой Анненского вслушивается в лепетание Парки, о чем заявлено в заглавии стихотворения. Но общность темы не определяет общности аналогии в ее развитии. Мысли героя Анненского посвящены воспоминаниям о прежних протекших ночах, заполненных творческим трудом и мечтами, что вызывает скорбь об их невозвратимой утрате. Последнее и приводит его к размышлениям о приближающейся смерти, и это влечет обращение к семантическому комплексу «Парки» в последней строфе, образующей своеобразно построенную перифразу. Семантический комплекс «Парки» представлен здесь одной своей традиционной существенной деталью — составным элементом комплекса — ее орудием — *веретеном*, звучание которого обозначается как *лепет*. От вовлечения в текст одного из элементов комплекса — целое не исчезает: *Парка* стоит рядом с *веретеном* как деятель, ее образ легко восстанавливается.

Стихотворение И. Анненского обращено к пушкинскому тексту не только апелляцией к его традиционному образу. В нем воспроизводятся пушкинские слова — *трепетанье*, *лепет*, но они оправлены другим словесным окружением, и это сказывается на их значениях. Ср. «*Спящей ночи трепетанье*», где *трепетанье* — это легкие шумы, шорохи, как бы пульсация всего спящего (*ночь* у Пушкина не представляется мне персонафицированной, это скорее метонимическое обозначение уснувшего мира) и «*Я ночи знал. Мечта и труд/Их наполняли трепетаньем*», где *трепетанье* — это состояние лирического героя, может быть «творческий восторг и вдохновенье», о чем свидетельствуют последующие стихи.

Стихи «*Парки бабье лепетанье*» и «... *веретено... Оно уж лепет обрывало*» также семантически различны (даже если сбросить со счетов различную грамматическую форму сопоставляемых слов): у Пушкина — это обозначение реального действия (бормотанье), у Анненского — метафора, обозначающая звук, производимый крутящимся веретеном, звук, напоминающий это бормотанье. Следует отметить, что в контексте стихотворений поэтом слова *лепетанье* и *лепет* окружены различной эмоциональной атмосферой:

суровой — у Пушкина, поэтичной (поэтичность поддержана и дополнительным сопоставлением *лепета веретена с журчаньем ручья*) — у Анненского. Таким образом, прямое номинативное употребление слов у Пушкина подверглось у Анненского семантическому смещению.

Несмотря на эти уже чисто индивидуальные свойства построения стихотворных текстов, слова *трепетанье*, *лепет* и *веретено* являются элементами, непосредственно связывающими текст Анненского с текстом Пушкина. Отсылают к пушкинскому тексту в этом стихотворении и отдельные рифменные отглагольные существительные: *трепетаньем*, звучание которого находит свое «эхо» в *очертаньям, ожиданьем, свиданьем*.

Если, рассматривая стихотворение Анненского, мы могли с полной уверенностью говорить о сознательной ориентированности его на стихотворение Пушкина, то по отношению к стихотворению О. Мандельштама «Когда удар с ударами встречается» (1910) подобная отсылка может быть поставлена под сомнение, хотя совпадающие детали, создающие текст, здесь значимей для развивающейся темы. Нет *ночи, тишины* как условий развития действия, но есть *часы* с их «неутомимым ходом» и есть *веретено*, от падения которого нельзя «уклониться», т. е. есть традиционная логическая связь между Временем и Жизнью.

Когда удар с ударами встречается,
И надо мною роковой,
Неутомимый маятник качается
И хочет быть моей судьбой,
Торопится и грубо останавливается,
И упадет веретено —
И невозможно встретиться, условиться
И уклониться не дано.

Есть ли здесь семантический комплекс «Парки», как это мы наблюдали у И. Анненского? По-видимому, он все же здесь присутствует. Иначе трудно объяснить появление такой реалии, как *веретено*. Но образ этот резко приглушен. Тем более приглушен, что упомянутые выше «роковой Неутомимый маятник» хочет быть «судьбой» поэта. А если так, то не совмещает ли он в себе и роль Парки — богини судьбы и жизни? Остановка маятника — это и остановка веретена: происходит как бы объединение реалий в общей функции, реалий, имеющих свои различные семантические комплексы — *Время — часы — маятник* и *Парка — веретено — нить* (упадет веретено — оборвется нить жизни).

Повторяем, совпадение однофункциональных образов при общности настроения текста еще не дает оснований ни отмечать здесь отсылку к пушкинскому стихотворению, ни отрицать его как стимулятор, определяющий обращение к традиционным образам.

Пушкинское расширение семантического комплекса «Парки» за счет сообщения «одухотворяющего» ее «классическую графичность» признака — *бабье лепетанье* (=бормотанье) — влечет за собой своеобразное использование этого свойства Парки А. Белым: *Парки плачут, бормочут* («Под сводами арок/Тенеет порой/Там плачущих парок/Бормочущий рой». — «Усадьба»), они *лают, изливают бормочущие были, поднимают мышинный шорох слов* («И знаю я: во мгле миров/Ты — злая, лающая Парка, В лесу пугающая сов, Меня лобзающая жарко. Ты изливала надо мной/Свои бормочущие были, Под фосфорической луной/Серая вретischem из пыли. Ты, возникая из углов, Тянулась тенью чернорогой, Подняв мышинный шорох слов /Над буквой рукописи строгой». — «Карма»).

В связи с вопросом традиционной преемственности и модификации образа Парки у А. Белого, может быть, следует констатировать смещение функций Времени и Парок, а также постепенный отказ от старого семантического комплекса и создание на его основе нового со словами *прялка и*

веретено, выступающими символами Времени. В стихотворении «Успокоение»: «...Плачу: мне жалко/Былого. *Времени прялка/Вить/Неустанет нить/Веретена рокового*», в стихотворении «Вы — зори, зори! Ясно огневые...»: «Пусть за плечами *нити роковые/Столетий старых ткет веретено*», слова *нить* и *веретено* уже разорвали связь с традиционным семантическим комплексом. *Веретено* в последнем примере несет к тому же не совсем приличествующие ему в традиции функции: оно *ткет роковые нити столетий*.

Вернемся к вопросу о традиции и реминисценции.

Мы говорили выше, что Пушкин в своем стихотворении «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» привлекает традиционный образ Парки, но привлекает его не традиционно. В данном стихотворении этот традиционный образ наполнен иным, чем обычно в поэзии этого времени, эмоциональным содержанием, сомкнут с другим, стилистически противоположным образом; он, как в капле воды, отражает сложный мир новых пушкинских представлений о новой поэтической структуре, о новом отношении к традиции. В. В. Виноградов пишет: «Объявив непримиримую борьбу штампам литературно-искусственной фразеологии и приблизив поэтическое слово к реальной действительности, Пушкин стремится преобразовать смысловой строй художественной речи, обогатить литературный язык образами, новыми средствами выражения, пригодными для передачи тонких и глубоких идей, чувств и их оттенков. Пушкин выдвигает романтический принцип «смелости выражений». «Смелость выражений» определяется Пушкиным как способ ясного выражения мысли при помощи смелого образа»⁶. Мог ли такой индивидуально преображенный образ лечь в основу новой традиции? По-видимому, нет. Он был слишком связан со своим текстом, с теми эмоциями, которые он был призван закрепить в тексте. Но подключать этот индивидуально найденный образ к своему собственному тексту — право любого поэта: степень художественности такого подключения определялась вкусом и тактом поэта, с одной стороны, и общностью темы и ее эмоционального решения — с другой.

⁶ Виноградов В. В. Стиль Пушкина, стр. 23—24.

*Известия
Академии наук СССР*

ИЗДАТЕЛЬСТВО
• НАУКА •



**серия
литературы
и языка**

ТОМ 33

1974

