

А. Д. ГРИГОРЬЕВА

«ТЕЛЕГА ЖИЗНИ» ПУШКИНА И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ

О Пушкине как завершителе старых традиций, сложившихся в поэтической речи за весь предшествующий период развития стихотворства, и как начинателе принципов и приемов организации языкового материала, специфических для поэзии всего XIX — начала XX в., писали многие исследователи. Эти новые принципы поэтического выражения покоятся прежде всего на новом отношении к самому материалу поэтического творчества — языку. Становление и практическое утверждение новой нормы литературного языка, основанной на симметрии книжной и разговорной его разновидности, повлекло за собой у Пушкина переоценку старых языковых форм поэтической речи, определило их новое место в новой языковой системе¹. «Преобразование стилистических норм русской литературной речи, осуществленное Пушкиным в зрелом периоде его творчества, вовсе не непременно означало отказ от самих материальных средств языка традиционного», — писал Г. О. Винокур².

Действительно, Пушкин зрелого периода довольно свободно обращается к отстоявшимся фразеологическим моделям и символам. Это обращение, однако, отличается от оперирования традиционными поэтическими элементами в ранний период одним существенным обстоятельством — острым ощущением той экспрессивной и привычно контекстной среды, той ассоциативной оболочки, которая связывалась с ними в традиционных поэтических текстах прошлого.

Новый языковой фон, определяющий бесконечное разнообразие комбинаций книжного и разговорного, сообщает старым поэтизмам новое дополнительное стилистическое звучание, определяя то «многоголосье», которое вызвано не только стремлением средствами своего языка воспроизвести «голоса» других стилей и эпох в их конкретном своеобразии, но и «многоголосье» как средство углубленного самовыражения лирического героя. Вполне естественным представляется обращение Пушкина в этих последних случаях к наиболее традиционной фразеологии, вошедшей прочно в состав книжной лексики и фразеологии литературного языка. Ю. Н. Тынянов отмечал это же явление в поэзии Блока: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает от эмоциональности в сторону предметности»³.

Новое эмоциональное звучание, богатейшая гамма эмоциональных оттенков сообщается старым поэтизмам специфическими, каждый раз свое-

¹ См. А. Д. Григорьева. Поэтическая фразеология Пушкина. В кн.: «Поэтическая фразеология Пушкина», М., 1969.

² Г. О. Винокур. Наследство XVIII в. в стихотворном языке Пушкина. Избранные работы по русскому языку, М., 1959.

³ Ю. Н. Тынянов. Блок. В кн.: «Архаисты и новаторы». Л., 1929, стр. 517.

образными по лексическому и фразеологическому составу текстами, в которые они помещаются. Выбор Пушкиным описательно-метафорического сочетания (типа *путь жизни* — жизнь, *луч радости* — радость, *огонь любви* — любовь и подобных) или слова-символа (*огонь* (чей) — любовь, *путь* (чей) — жизнь и подобн.) при необходимости обозначить одно явление (жизнь, любовь, радость и др.) мотивирован акцентами, которые делаются на образной, т. е. «предметной» основе сочетания или символа или на их символическом значении. Впрочем, выдвижение на первый план «предметной» пластической основы слова-символа никогда не стирает восприятие его символического содержания, но отодвигает его на второй план, делает его затекстовым.

Одним из образцов такого отвода символического значения слов-образов в подтекст может служить стихотворение Пушкина «Телега жизни», интересное не только как иллюстрация максимально пластического выражения отвлеченной темы (жизнь человека), но и как сложившееся новое конструктивное решение темы.

Решение темы жизни в ее течении издавна связывалось в литературе со словесным комплексом, группирующимся около слова-образа *путь* (*дорога*). Слова *путь* (*дорога*, *стезя*), прилагательные — определения этого слова — *тернистый*, *каменистый*, *широкий*, *тесный* или *над ездной*, или *усыпанный цветами*, *розами* — были символами и устойчивыми поэтическими эпитетами символического наименования жизни; человек в этом комплексе — *путник*, *странник*, его аксессуар — *посох*, конец его жизни — движения по пути — *пристань*, символизирующая мирное существование или смерть. Словесный комплекс жизни-пути мог получать распространение за счет слов-образов, логически связанных с исходным, опорным словом-образом комплекса: *бури*, *непогоды* — символически представляли различного рода бедствия на пути жизни; *утро*, *полдень*, *вечер* — символизировали различные периоды человеческой жизни. Этот комплекс при условии логической спаянности его элементов мог образовывать пластическую картину — перифразу определенного символического содержания. Весь замкнутый словесный комплекс был связан с высокой торжественностью, определенной длительной, преимущественно церковно-славянской традицией.

В стихотворении «Телега жизни» (1823)⁴ Пушкин воспроизводит все элементы этого устойчивого словесного комплекса. Если обратить внимание на лексический и фразеологический состав стихотворения и сопоставить его с аналогичными фактами, ходовыми в поэзии конца XVIII — начала XIX в., то разрыв с традицией при решении темы «жизни» не покажется слишком значительным. Действительно, процесс жизни здесь представляется как движение по *пути* (*дороге*), подчиняющееся неумолимым законам времени; возраст человека обозначен издавна закрепленными за ним в поэзии приравнениями к частям дня (*утро*, *полдень*, *вечер*); время квалифицировано как *седое* — постоянный его эпитет; структура стихотворения подчинена обычной схематической периодизации жизни: каждый из периодов охарактеризован с точки зрения естественной логики возраста. Но очень общий абстрактный подход к оценке хода человеческой жизни, основанный на ее общечеловеческих свойствах (бодрость юности, усталость и спокойствие зрелости и безразличие старости), вылившийся в обращение к общелитературной символике, не стирает яркой оригинальности стихотворения Пушкина, легшего в качестве эталона в основу ряда последующих аналогичных по теме и по структуре произведений различных поэтов. Пушкин добивается высокой пластичности сменяющихся сцен, воспроизводящих реалии, типичные для быта пушкинского времени (*телега*, *ямщик*, *косогоры*, *овраги* и др.); самого седока с его сменой настрое-

⁴ Блестящий анализ этого стихотворения см.: В. В. Виноградов. Язык Пушкина. М.—Л., 1935, стр. 436—441.

ний и состояний, нашедших свое выражение в просторечной лексике (*по-растряло, пошел, полегче, дуралей* и др.), смело выходящей в область «русских титулов».

Сниженно-бытовое развитие устойчивого словесного комплекса у Пушкина не влечет за собой снижения самой темы, не вызывает ту экспрессию шутливости или ироничности или подобного рода экспрессивной окрашенности, которая в случаях соединения старых символов с просторечными словами или словами сниженно-разговорного тона появлялась у ряда авторов — предшественников Пушкина⁵. По своему общему эмоциональному тону стихотворение может быть поставлено в один ряд с таким высоким решением данной темы, которое находим у Жуковского в стихотворении «Мечты» (1812): «И быстро *колесница жизни Стезею младости текла*», определенном в соответствии со старыми нормами высокой лексикой (*стезя, младость, текла*) и реалиями, связанными с торжественными темами (*колесница*).

Пушкин сохраняет в тексте лишь единственное указание на второй план стихотворения (если не считать заглавия «Телега жизни» — образа непривычного и не традиционного), да и оно включено у него в приложение «Ямщик лихой, *седое время*, Везет, не слезет с облучка», т. е. отодвинуто вглубь, ступенчато, чтобы не нарушать цельности восприятия прямого плана картины. Удельный вес образного (вещественного) и смыслового (символического) планов, который несет описательно-метафорическое сочетание или перифрастическое выражение, может быть различен: крен в сторону предметности, заложенной в опорном слове сочетания, или в сторону семантики сочетания определяется весом реальных представлений в массе стихотворения. В «Телеге жизни» «вещность» вытеснила второй символический смысл: он стоит за яркой бытовой картиной, поражающей неожиданностью новых символов.

«Телега жизни» Пушкина — произведение с четко выраженной композиционной схемой. Эта классическая ясность схемы хорошо реализуется в однозначных символах. Жизнь, представленная здесь — это жизнь человека вообще. Но привычные слова-символы, уместные при подобном подходе к развитию темы, включены Пушкиным в текст как естественные наименования деталей пластических сцен (логически связывающихся с центральным образом комплекса — путь, жизнь — движение по пути), сменяющих последовательно друг друга и этой сменой уже обозначающих поступательность жизненного процесса.

Естественно, что ни один из поэтов послепушкинского времени, обращаясь к той же конструктивной схеме изображения жизни как процесса, покоящегося на том же исходном образном представлении, не повторял конкретного пушкинского решения. Немалую роль в этом сыграло стремление к выражению специфических для поэта взглядов на жизнь, его тяго-

⁵ В начале XIX в. Жуковский делает попытку снижения лексического выражения элементов комплекса жизни-пути, заменяя классическое слово *путь* словом *тропинка*. Впрочем, данная замена идет в русле классических предписаний, связывающих характер объекта изображения с языковыми средствами его наименования (здесь речь идет о крестьянах: *в долине жизни сей Спокойно шли они тропинкою своей*. Жуковский. Сельское кладбище).

В шутливых жанрах, получивших особенное развитие в начале XIX в., подбор функционального синонима общепринятого слова-символа, а также распространение словесного комплекса-схемы за счет ввода слов, обозначающих не принятые в этом комплексе детали символической картины, был направлен на изменение принятой стилистической окрашенности комплекса. Сравн. у Вяземского в стихотворении «Из Москвы» (1821): «Пусть *пряткой жизни одноколка* — По свежим бархатным лугам Везет вас к пристани надежной! И на заре и в полдень знойный Пусть бережет вас добрый дуг» встречаем *свежие бархатные луга* вместо обычного *поля*, *долины жизни*, *пути жизни*; *одноколку жизни*, да еще *пряткой*, которая везет к *пристани* наряду со старыми символами *пристань* — символ покойной жизни, *заря* — символ юности, *полдень* — символ зрелости. Подстановка сниженных синонимов вместо принятых в данной фразеологии, ввод бытовой реалии у Вяземского представляет собой вольность жанра, не нарушающую устойчивость фразеологических моделей и, конечно, не вызывающую в силу этого четкого пластического иносказания.

тение к раскрытию своего мироощущения, а также само историческое движение форм поэтического самовыражения. Последнее обстоятельство определяло отношение поэтов к традиции, отбор выразительных и изобразительных языковых средств, характер обращения к старой символической. Но в какие бы конкретные формы ни отливалось стихотворное произведение, посвященное жизни как движению по пути, символический характер узлового образа «путь», устойчиво закрепленный за этим словом в общелитературном употреблении, всегда оставался центром, символизировавшим все, что соединялось с ним в единую, тематически оправданную цепь, образовывало его словесный комплекс.

В 1826 г. Боратынский дает свою «Дорогу жизни» — первое оригинальное воспроизведение пушкинской композиционно-образной схемы. Он идет, так же как и Пушкин, по пути усиления «вещности» старых слов-символов, по пути ввода в текст сниженных реалий, влекущих за собой не «поэтическую» в старом представлении лексику.

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы доводят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоня жизни платим мы.

Включение в это стихотворение бытовых реалий, представленных их прямыми наименованиями, все же не вызывает, как у Пушкина, ярких пластических представлений. Большое количество описательно-метафорических сочетаний, определители которых, неоднократно повторяясь, притормаживают восприятие «вещности» определяемых членов сочетаний, выдвигает на передний план их привычное символическое наполнение. Сравн. слова *почтовые, прогоны, корчма, дорога*, но это *дорога жизни, почтовые прогоны платят жизни*; деятель — *судьба благая*; не ямщик, а *годы почтовые*. Если учесть, что, кроме перечисленного в стихотворении, встречаются такие устойчивые по своему значению в поэтической речи сочетания как *сны златые* (=мечты), *сыны судьбы* (=люди), то процент перифрастических и описательно-метафорических элементов с условным содержанием будет значительно выше, чем в «Телеге жизни» Пушкина. Все это делает понятным рассудочный, отвлеченно-философский характер стихотворения Боратынского, определенный выступающей на первое место символической слов-образов.

От «Телеги жизни» Пушкина начинается цепь стихотворений, являющихся или непосредственным откликом на него, или связанных с ним набором аналогичных средств (композиционных, образных, лексических или фразеологических). Сравн. «В телеге жизни» Полонского (1876):

К моей телеге я привык,
Мне и ухабы нипочем....
Я только дрогну, как старик,
В холодном воздухе ночном...
Порой задумчиво молчу.
Порой отчаянно кричу:
— Пошел!.. Валяй по всем по трем!

Но хоть кричи, бранись иль плачь —
Молчит, упрям ямщик седой.
Слегка подстегивая кляч,
Он ровной гонит их рысцой,
И шлепает под ними грязь,
И незаметно шевелюсь,
Они бегут во тьме ночной.

Стихотворение Полонского опирается на стихотворение Пушкина и его систему символов как на отправной пункт в решении темы. Это дает ему возможность, связав два стихотворения аналогичным заглавием, а также рядом непосредственных заимствований в виде отдельных слов и выраже-

ний (*ямщик, седой*, сравн. *седое время; кричу: — Пошел!... Валяй по всем по трем!* — строка, представляющая текст черного варианта стихотворения Пушкина), следовательно, указав тем самым на символический характер целого текста, избежать в самом тексте каких бы то ни было слов, отсылающих к символическому осмыслению этого последнего. Это сближает его стихотворение с «Телегой жизни» не только по теме и образным основам ее развертывания, но и по основным принципам этого развертывания. В стихотворении воспроизводится сцена движения по реальному пути, эпизод в пути с центром тяжести на сугубо личном, глубоко эмоциональном отображении мироощущения лирического героя. Движение происходит ночью (*в холодном воздухе ночном, во тьме ночной*) — указание на время идет в другом семантическом ряду символов, чем в стихотворении Пушкина (сравн. у Пушкина *утро, вечер, полдень* — символы возрастных периодов). Противопоставление *ночи — дню*, естественно напрашивающееся, рассчитано на восприятие второго смысла слова *ночь*, выступающего в поэзии как экспрессивно ярко окрашенное обозначение ряда отрицательных явлений, в частности, безрадостности, беспросветности существования или смерти духовной или физической⁶.

У Пушкина поведение и мироощущение седока активно или пассивно в зависимости от естественных общечеловеческих свойств соответствующего возраста. У Полонского это мироощущение не зависит от возраста (это может быть юность или зрелость, только не старость: сравн. «*дрогну, как старик*»), оно окрашено в пессимистические тона, отраженные в действиях (*задумчиво молчу, отчаянно кричу; браниться, плакать*), которые, однако, как и у Пушкина, не изменяют ровного бега времени. Безнадежность и отчаяние в стихотворении Полонского подчеркнута подбором деталей, формирующих пластический образ: *телега, ухабы, холодный ночной воздух, тьма ночная, клячи, шлепает грязь, упряж ямщик* и прямым обозначением состояния лирического героя.

Тот же Полонский в стихотворении «Ф. И. Тютчеву» (1865) («Ночной костер зимой у перелеска»), вводя тему жизни — пути, сталкивает различные человеческие судьбы, сопоставляя различные способы движения по пути (пешеход, кибитка, тройка), идя к оценкам хода жизни через ассоциации, связанные с самими реалиями. Сравн. «*Я бедный пешеход, один шагаю я*» и «*Мимо пролетит, кто счастьем богат... Их кони мчат, минуя косо гор, кибитка их в сугробе не увязнет, Дорога лоснится, полозьев след в изжит; «юности, летящей с бубенцами на тройке уха с коюй». Быстрота и легкость движения тех, кто «счастьем богат» у Полонского противопоставляется шествию в ночи одинокого пешехода, которого никто не ждет. Эта быстрота и энергия движения не связаны и здесь с единым представлением об энергии юности — свойстве возраста, как у Пушкина.*

Ночь (мрак), как символ безрадостности и безнадежности, воспринимается лишь тогда, когда Полонский говорит о движении своего героя-пешехода:

Но я — я бедный пешеход,
Один] шагаю я, никто меня не ждет...
Глухая ночь меня застала...

Глухая ночь, упоминаемая в начале стихотворения, не воспринимается как символ со строго определенным значением. Она деталь картины. Она совсем не препятствует стремительности движения к счастью. Но она подкрепляет своей пластичностью *глухую ночь и огонь* в заключительной части стихотворения, где они представлены в первую очередь в своем символическом наполнении. Таким образом, прямое наиме-

⁶ См. В. П. Адрианова-Перетц. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., 1947; А. Д. Григорьев. Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969, словник.

нование реалий (*ночь, костер*) и их символическое осмысление тесно связаны в стихотворении, как бы воссозданы условия возникновения символа (сначала прямое, затем переносное применение слова).

Новый этап преэмптильности структурно-семантической модели «Телеги жизни» представляет собой стихотворение «Опять в дороге» И. Анненского (1904) в сб. «Тихие песни».

Когда высоко под дугою
Звенело солнце для меня,
Я жил унылою мечтою,
Минуты светлые гоня...
Они пугливо отлетали,
Но вот прибился мой звонок:
И где же вы, златые дали?
В тумане юг, погас восток...
А там стена, к закату ближе,
Такая страшная на взгляд...
Она все выше... Мы все ниже...
«Постой-ка, дядя!» — «Не велят»⁷.

Собственно по характеру выбранных положений, отраженных в тексте, это стихотворение ближе к конструктивной модели пушкинского стихотворения, чем стихотворение Полонского, но значительно дальше отстоит от него по языковым средствам решения темы. Здесь также воспроизводится три периода в жизни человека — молодость (*утро*), зрелость (*вечер*) и надвигающаяся старость—смерть (*ночь*). Но вместо прямого наименования этих понятий соответствующим словом-символом, с чем встречаемся у Пушкина, Анненский дает их перифразическое наименование: утро — это «Когда высоко под дугою звенело солнце для меня», вечер — это «... и где же вы, златые дали? В тумане юг», это «Но вот прибился мой звонок», а надвигающаяся ночь — это «погас восток...» и еще такая деталь, как «А там стена, к закату ближе. Такая страшная на взгляд...». В основе перифраз лежат частные явления, детали, воспроизводящие на основе метонимического принципа восприятие героем того или иного времени дня (тот или иной период в жизни человека): солнечный свет, отраженный колокольчиком под дугой; потом златые дали исчезли; юг — в тумане, восток погас, мрак, как стена⁸, ползет с запада⁹. У Пушкина разным периодам жизни — частям дня соответствовало разное мировосприятие, выраженное через отношение к езде. В стихотворении Анненского, где жизнь тоже езда, разные периоды жизни отмечены одним настроением: молодость связана с тоскливыми мечтами, для зрелости — юг (солнце) в тумане, восток погас и лишь неотвратимая мгла впереди. Общим настроением стихотворение Анненского ближе к стихотворению Полонского.

Таким образом, тема жизни — пути, получившая у Пушкина логически четкое пластическое решение, находит у И. Анненского свое индивидуальное воплощение, освобожденное от включения в текст слов-символов с закрепленными традицией устойчивыми значениями. Целое явление введено второстепенными, побочными деталями, определенными специфически авторским восприятием (*дуга, звонок* вместо *телеги жизни, дядя* вместо *ящик-время*) или перифразами, основанными на косвенно связанных с основным явлением-символом деталях (см. выше обозначение *утра* — юности, *полдня* — зрелости, *вечера* — старости).

⁷ В автографе ЦГАЛИ, 16 — озаглавлено: «За Пушкиным», что, очевидно, является намеком на общность основного мотива со стихотворением Пушкина «Телега жизни». Примечание к данному стихотворению в кн. «Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии», большая серия «Библиотеки поэта», Л., 1959, стр. 58.

⁸ Новым представляется образ *стены-тучи*, ползущей с запада, куда направлено движение (на закат!). Возможно, впрочем, что появление его (образа стены) стимулировано традиционными сочетаниями *черта, предел, праг, дверь могилы, могильная* как конца человеческого пути.

⁹ Слово *закат* выступает здесь синонимом слова *запад* (противопоставляет *востоку* — *восходу*).

Любопытно, что смена периодов жизни у Анненского вся основана на смене освещения, смене цветовых сигналов (солнце *звенело*; дали *златые*, в тумане, погас) при единстве настроения, выраженного в восприятии этих сигналов (когда *звенело* солнце — *я жил унылою мечтою, минуты светлые гоня. Они пугливо отлетали; где же вы, златые дали; такая страшная на взгляд*).

Стихотворение Анненского связывается с «Телегой жизни» стихом, замыкающим третью строфу: «Постой-ка дядя!» — «Не велят».

Отсутствие прямых обозначений опорных слов устойчивых сочетаний и слов-символов в стихотворении Анненского, отсутствие логической договоренности и рассчитано на создание особого, инстинктом улавливаемого настроения.

Триаду «жизнь — время — человек», получившую специфическое раскрытие в пушкинской «Телеге жизни» и названных выше послепушкинских стихотворениях, можно, вероятно, проиллюстрировать и рядом других стихотворений, в которых пушкинская структурная схема нашла свое прямое или косвенное отражение. Остановимся лишь на одном стихотворении Маршака, также перекликающемся с «Телегой жизни» Пушкина:

Сколько раз пытался я ускорить
Время, что несло меня вперед,
Подхлестнуть, вспугнуть его, пришпорить,
Чтобы слышать, как оно идет.

А теперь неторопливо еду,
Но зато я слышу каждый шаг,
Слышу, как дубы ведут беседу,
Как лесной ручей бежит в овраг.

Жизнь идет не медленней, но тише,
Потому что лес вечерний тих,
И прощальный шум ветвей я слышу
Без тебя — один за нас двоих ¹⁰.

Стихотворение Маршака любопытно иными отношениями членов треугольника: нет расчлененности жизни и времени, они слиты в одно целое «время — как оно идет» и «жизнь идет не медленней, но тише». Первая строфа, в которой устанавливаются отношения человека ко времени, совершенно лишена привычного предметного воплощения времени, его персонализации. Действительно, в сочетаниях *время несет вперед, оно идет*, глаголы *несет* и *идет* в применении ко времени или слабо ощутимая метафора (*несет*) или стертая общезыковая метафора (*идет*); глаголы третьего стиха — *подхлестнуть, вспугнуть его, пришпорить* — яркие метафоры, подготавливающие будущую персонализацию, но в пределах строфы еще ее не формирующие, чему, может быть, мешает глагол *ускорить* (время), который сдерживает пластическое воплощение, так же как и глагол *слышать* в последнем стихе первой строфы.

Во второй строфе первые два стиха определяют, оформляют наметившееся в первой строфе пластическое воспроизведение времени: *неторопливо еду, слышу каждый шаг*, заставляя, подключив глаголы первой строфы — *подхлестнуть, пришпорить*, осознать отношение времени и человека как отношение лошади и седока. Этот пластический образ, созданный только глаголами движения, зрительно нечеток, хотя и подкреплен конкретностью обстановки, в которой происходит движение: *дубы ведут беседу, ручей бежит в овраг*, а затем и *лес вечерний и прощальный шум ветвей*.

В стихотворении воспроизведены два периода жизни человека, вернее, данного лирического героя: молодость — зрелость, отличающаяся попытками ускорить и без того стремительное движение времени (*несло меня*

¹⁰ С. М а р ш а к. Избранная лирика. М., ГИХЛ, 1962, стр. 74.

вперед), чтобы лучше «слышать», ощущать его ход, т. е. пульсацию жизни, и старость, которая не спешит, и хотя это не отражается на движении времени (*жизнь идет не медленной, но тише*), именно в силу этого получает возможность «слышать» жизнь. В третьей строфе упоминание *вечернего леса* — единственное звено, связывающее с *вечером* — символом старости (сравн. у Пушкина: «Под вечер мы привыкли к ней» — телеге жизни).

В третьей строфе пластический образ, складывающийся во второй, снова распадается, так как сочетание «жизнь идет не медленной, но тише», благодаря привычному сплелению глагола с существительным и привычному соединению наречий с глаголом в данном его применении, уже не воспринимается как закрепление пластических представлений, намеченных во второй строфе.

Все глаголы в стихотворении отличаются соприсутствием двух значений — то прямого, то переносного, которые попеременно выступают на передний план. Возникает «мерзательность» значений, создающих впечатление не окончательной логической договоренности и, как следствие, особой интимности стихотворения.

Конструктивная основа пушкинского стихотворения получает в стихотворении Маршака новую классическую форму, но принципиально по-другому решенную. Характер этого решения может быть охарактеризован словами Е. Г. Эткинда, сказанными по поводу специфических особенностей переводов Маршаком сонетов Шекспира: «Он оттесняет содержащиеся в оригинале разнообразные условности на далекий задний план, а иногда и вовсе вытравливает их из своего текста»¹¹.

«В литературном творчестве каждой исторической эпохи условно-поэтическое начало вступает в определенное соединение с индивидуальным, традиционное, унаследованное от отцов — с оригинальным, созданным данной поэтической личностью. Порой традиционность чуть ли не исключает индивидуальное новаторство — это наблюдается в посланиях, одах, эклогах последовательного классицизма. Порой индивидуальное изобретение поэта оттесняет или даже вытесняет вовсе условно-романтическое начало — например, в стихах новейших романтиков»¹².

Анализ поэтических текстов, основанных на одной конструктивной схеме и объединенных общностью темы, помогает понять общее развитие поэтической речи эпохи, отражающей развитие литературного языка и поиски индивидуальных форм поэтической выразительности.

¹¹ Е. Э т к и н д. Об условно-поэтическом и индивидуальном. В сб.: «Мастерство перевода». М., 1968, стр. 142.

¹² Там же, стр. 134.