

чит ответ.

— Тогда зачем она нужна? К чему дорога, если она не приводит к Храму? — удивлённо спрашивает странница.

Символический смысл финальной сцены продиктован художественным пафосом автора. Прежде, чем наметить путь обновления общества, мы должны дать оценку пройденному и вернуть утраченную духовность. Только тогда дорога к Храму будет найдена.

<sup>1</sup> См.: Тюлякова О. А. Композиция фильма как предмет целостного анализа // Методологические проблемы анализа кинопроцесса на современном этапе. Тезисы. М., 1988. С. 31—34; Тюлякова О. А. Системный подход и проблема композиции фильма // Проблемы культуры и анализ современного кинопроцесса. Тезисы. М., 1989. С. 25—28; Селов К. Ф., Тюлякова О. А. Прагма-семиотическая интерпретация художественного текста (литература и кинематограф) // Художественный текст: онтология и интерпретация. Саратов, 1992. С. 30—39.

В. С. ПАРСАМОВ (Ужгород)

## **О СТИХОТВОРЕНИИ ПУШКИНА «НА ХОЛМАХ ГРУЗИИ ЛЕЖИТ НОЧНАЯ МГЛА».**

Это наиболее известное пушкинское стихотворение неоднократно становилось объектом как специального изучения, так и отдельных наблюдений в работах различного характера. Наиболее существенный вклад был внесён текстологическими исследованиями С. М. Бонди<sup>1</sup> и М. П. Алексева<sup>2</sup>. О месте стихотворения в творчестве Пушкина и его адресате говорится в монографии Д. Д. Благого<sup>3</sup>. В. Е. Холшевниковым проделан монографический анализ текста<sup>4</sup>. Последняя работа, не лишённая тонких наблюдений, к сожалению, не затрагивает многих вопросов, связанных с эстетической природой пушкинского шедевра. Не решена проблема членимости текста (с выводом автора о том, что “второе четверостишие решительно во всём контрастно первому”<sup>5</sup>, согла-

ситься трудно). Не ясно, как соотносены синтаксис и строфика. Не уделено внимания грамматической структуре текста. Нуждаются в дополнениях наблюдения В. Е. Холшевникова над звуковой организацией, а также над метрикой и рифмой. Всё это ещё раз заставляет вернуться к анализу текста, сосредоточив основное внимание на перечисленных вопросах.

Приведём текст:

1. На холмах Грузии лежит ночная мгла;
2. Шумит Арагва предо мною.
3. Мне грустно и легко; печаль моя светла;
4. Печаль моя полна тобою,
5. Тобой, одною тобою... Унынья моего
6. Ничто не мучит, не тревожит,
7. И сердце вновь горит и любит – оттого,
8. Что не любить оно не может.

Стихотворение Пушкина — небольшое бессюжетное повествование, максимально приближённое к прозаической речи. Но достаточно только взглянуть на факсимиле черновиков, чтобы убедиться в иллюзорности его простоты и безыскусности. Наличие двух или, возможно, трёх редакций показывает, что движение к “прозаичности” связано с преодолением сложных поэтических структур, которые оно не отменяет, а скорее предполагает в качестве нереализованных вариантов. В итоге мы имеем внешне простой, но в то же время исключительно сложно построенный художественный текст. Для того, чтобы в полной мере оценить эстетический эффект известной пушкинской простоты, необходимо увидеть, какими средствами он достигается.

Деление текста на композиционно-смысловые отрезки затруднено из-за “конфликта” между его синтаксической и строфической организацией. Из трёх сложных предложений, составляющих стихотворение, только одно укладывается в границы стихов. Два других эти границы нарушают. Нерушенной также оказывается и граница четверостишия. Первое предложение, состоящее из двух простых, соответствует двум первым стихам. Каждый стих равен одному предложению. Два остальных предложения включают в себя по три простых. Отведённые для них шесть стихов могли бы продолжить заданную двумя первыми стихами инерцию совпадения стиха и предложения. Однако такого не происходит. Первые два простых предложения из второго сложного занимают

всего один стих. Следующее за ним простое предложение охватывает полтора стиха и заканчивается в середине пятой строки. Последнее соотношение стиха и предложения (1,5:1) повторяется распределением первого простого предложения из третьего сложного. Оно охватывает также полтора стиха: вторую половину 5-го и весь 6-й. Два последних простых предложения укладываются в границах двух заключительных стихов, частично восстанавливая заданную первым сложным предложением "норму" — совпадение стиха и предложения.

Три сложных предложения объединены в сверхфазовое единство. В роли связующих элементов выступают местоимения 1-го и 2-го лица, расположенные на их границах. Связь между простыми предложениями, входящими в сложные, выражена значительно слабее. Противопоставление "сильной" связи между сложными предложениями и "слабой" связи между простыми создаёт эффект одновременно связанности и свободы текста.

Итак, в синтаксическом отношении текст представляет собой триаду. Он состоит из трёх сложных предложений, два из которых включают в себя по три простых, и соответственно из трёх смысловых частей, составляющих сверхфазовое единство.

Троичной синтаксической композиции противопоставлена бинарная структура строфического рисунка. Чередование шестистопного и четырёхстопного ямбов создаёт оппозицию длинных и коротких строк, которым соответствует чередование женских и мужских рифм. Наличие цезуры даёт основание для противопоставления полустиший. Дополнительное смысловое поле между длинными и короткими стихами появляется за счёт оппозиции симметричные — асимметричные полустишия. Строфа состоит из четверостиший, внутри которых обращает на себя внимание противопоставление грамматических — антиграмматических форм.

Соотношение между ударными и безударными иктами оказывается постоянным для длинных строк (5:1) на протяжении всей строфы и для коротких в пределах четверостиший. В первом четверостишии соблюдена полноударная форма четырёхстопного ямба, а во втором — соотношение 3:1. Такое распределение в общем соответствует бинарной структуре строфы. Однако место безударного икта в стихе даёт по три

возможные формы вместо ожидаемых двух. Для длинных строк порядок следующий:

- 1 — пропуск ударения на 3 икте;
- 3 — пропуск ударения на 3 икте;
- 5,7 — пропуск ударения на 5 икте.

Для коротких строк:

- 2,4 — полноударные;
- 6 — пропуск ударения на 3 икте;
- 8 — пропуск ударения на 1 икте.

Таким образом, троичная форма ритмического рисунка нарушает бинарную структуру строфы, зато соответствует троичному синтаксическому делению. И наоборот, первое сложное предложение, состоящее из двух простых, совпадающих с границами стихов, нарушая троичный порядок синтаксического строя, соответствует бинарной организации строфы. Противопоставлением синтаксической и строфической структур создаётся смысловое напряжение, внутри которого образуется художественное пространство пушкинского текста.

Стихотворение начинается с описания ночного пейзажа. В первом стихе выделяются два семантических центра, разделённых цезурой. Первый центр связан с пространством ("на холмах Грузии"), второй — со временем ("ночная мгла"). Их противопоставление имеет соответствия на фонетическом уровне. Пять ударных позиций обслуживаются четырьмя гласными звуками, по два на каждое полустишие:

о - у // ы - а.

Гласные объединены в две группы и противопоставлены по артикуляционному признаку: гласные заднего ряда — гласные среднего ряда; лабиализованные — нелабиализованные. Оппозиция ударных гласных дополняется противопоставленностью групп повторяющихся согласных: н х л м — н м г л. Различие значений в этих группах закреплено за заднеязычными согласными, составляющими оппозицию "смычный — фрикативный".

Фонетическая организация второго стиха нарушает закономерность распределения ударных гласных, установленную в первом стихе. В сильных позициях противопоставление гласных заднего и среднего рядов сменяется чередованием гласных переднего и непереднего ряда.

При этом общее количество ударных фонем сохраняется:

и - а - е - о.

Звук “у” перешёл из ударной позиции в безударную, но продолжает играть заметную роль: им начинается и заканчивается ряд вокализмов 2-го стиха.

Фонетическая структура третьего стиха неожиданно восстанавливает звуковой облик первого. Под ударением оказываются те же гласные, что и в первом стихе, за исключением “ы”, который вообще отсутствует:

у - о - а.

На уже отмеченные оппозиции гласных переднего и среднего ряда, лабиализованных—нелабиализованных накладывается дополнительная упорядоченность: гласные размещены в порядке артикуляционного понижения: верхний—средний—нижний подъём. Гласные заднего ряда имеют то же консонантное окружение, что и в первом стихе: *грус—грус/хо—хко*. Во вторых полустишиях первого и третьего стихов повторяется почти один и тот же набор вокализмов в одних и тех же пропорциях: *иыаааа / иаааи*

Параллелизм 1 и 3 стихов имеет не только фонетическую, но и более глубокую семантическую структуру. Описываемые в них явления сопоставляются одновременно по принципу сходства и противоречия. Ночная мгла соответствует печальному состоянию души и в то же время контрастирует с лёгким и светлым настроением. Дополнительный двойной параллелизм связывает два полустишия третьего стиха и члены предложения внутри каждого полустишия. Между полустишиями существует семантическое сходство, основанное на синонимических антиномиях: *грустно — легко / печаль света*. Синтаксический параллелизм антонимов первого полустишия на грамматическом уровне подкрепляется их отнесённостью к разряду предикативных наречий. Кроме того, можно отметить одинаковое количество слогов и симметричное расположение ударения относительно соединительного союза. По принципу аналогии параллелизм распространяется и на второе полустишие этого же стиха. Синтаксическая асимметрия компенсируется именованным характером обоих членов. Оба слова занимают ритмически тождественные позиции, и их границы совпадают с границами стоп. На

фонетическом уровне параллелизма подчёркивается близкими окончаниями: ударный гласный “а” в сочетаниях с сонорным “л”, расположенные по принципу метатезы: *печАль—светЛА*. Из более частных проявлений параллелизм можно выделить отношения между вторыми полустишиями 1-го и 3-го стихов. В основе сочетания прилагательного и существительного лежит хиазм: *ночная мгла—печаль светла*. Антиграмматическая рифма сближает существительное *мгла* и прилагательное *светла*. Сближение происходит не только на фонетическом, но и на семантическом уровне. По аналогии существительное *печаль* сближается с прилагательным *ночная*, что подкрепляется внутренней рифмой: *ночи/АjА/—печаль м/АjА/*.

Внешний мир, представленный ночным пейзажем, и внутренний мир души объединяет состояние покоя, выраженное в первом случае глаголом *лежит*, а во втором — покой даётся через отсутствие сильных чувств. Одно чувство смягчается противоположным. При этом, если негативные чувства выражаются словами, имеющими прямое значение, то положительные эмоции передаются метафорически. Грусть связывается с лёгкостью, а печаль — со светом.

В 4-м стихе появляется второй элемент лирической диады — ты. Намеченный в 1-м и 3-м стихах порядок убывания ударных вокализов здесь продолжен и сведён до двух фонем, обслуживающих четыре ударных такта: “а” — “о”. Характер фонетических оппозиций, заданный в 1-м стихе и повторённый в 3-м, продолжен и здесь: средний ряд — задний ряд, нелабиализованный — лабиализованный. Три ударных “а” входят в слова, относящиеся к лирическому “я”, а ударный “о” появляется в личном местоимении 2-го лица.

Появление в тексте лирического “ты” параллельно появлению лирического “я”. На фонетическом уровне они имеют общую систему вокализов: *мн/ОjУ/—тоб/ОjУ/*. Фонетическому сходству на грамматическом уровне соответствует творительный падеж. Местоимения занимают тождественные ритмические позиции (последняя стопа полноударного четырёхстопного ямба), скреплённые рифмой. Обращает на себя внимание отсутствие номинативной формы личного местоимения 1-го лица. Падежная система этого местоимения в тексте сведена к двум периферийным падежам: дательному и творительному. По опре-

делению Р. О. Якобсона, “периферийный падеж указывает на то, что соответствующее имя занимает в общем содержании высказывания периферийное положение”<sup>7</sup>. Если учесть, что “слово “я” обозначает отправителя... того сообщения, в которое оно входит”<sup>8</sup>, то в данном случае само сообщение оказывается важнее его отправителя. Периферийное положение местоимения 1-го лица говорит о том, что его “можно опустить без ущерба для основного содержания высказывания”<sup>9</sup>. В предложении местоимение 1-го лица играет роль дополнения, а в роли подлежащего оказываются метонимические замены “отправителя сообщения”: печаль, сердце. В результате главным героем оказывается не традиционный лирический герой, а человеческое чувство. Эту особенность пушкинской лирики подметил и очень точно сформулировал Р. О. Якобсон: “Данные субъективного опыта объективируются, они утрачивают отдалённость от образов объективного действия; тем самым лирический герой стихотворений Пушкина также утрачивает главную центральную роль. Эмоция представляет собой лишь один из объектов поэтического повествования, и поэтому лирика Пушкина может быть речью об эмоции, но отнюдь не эмоциональной речью”<sup>10</sup>.

Расположение личного местоимения 2-го лица на границе четверостиший даёт эффект обманутого ожидания. Слово “тобою” в ритмическом, синтаксическом, смысловом и интонационном отношении завершает первое четверостишие. Читатель вправе ожидать точку на этом месте<sup>11</sup>. Однако следующее четверостишие начинается не с нового предложения, а неожиданным образом продолжает предыдущее, присоединяя к нему ещё два личных местоимения 2-го лица. Таким образом, второе сложное предложение оканчивается в середине 5-го стиха трёхкратным повторением слова “тобой”. “Повторение одного слова в тексте, как правило, не означает механического повторения одного и того же понятия. Чаще оно свидетельствует о более сложном, но едином смысловом содержании”<sup>12</sup>. К тому же, Пушкин искусно избегает полного повтора указанной словоформы. Каждое слово противопоставлено остальным по ряду признаков. Наиболее “нейтральным”, немаркированным является второе местоимение. Ему противопоставлено первое как трёхсложное слово с женским окочанием двухсложному слову с мужским окончанием и третье — по наличию — отсутствию при себе

согласованного определения. Совпадение позиций второго и третьего местоимений с границами полустушия придаёт им характер обособленного единства. На фонетическом уровне это подчёркивается не только звуковыми совпадениями, но и установлением фонетической границы, выраженной в совпадении последнего гласного предшествующего слова: *тобо/у/* и первого гласного последующего слова: */у/нынья*.

Особенность 5-го стиха в том, что это единственный в тексте стих, не совпадающий с фразой. Составляющие его полустушия — смысловые отрезки разных предложений, разделённые многоточием. Однако их расположение в пределах одного стиха образует некое смысловое единство, которое усиливается соотносённостью 4-го и 5-го стихов. Синтаксическая асимметрия компенсируется симметричным расположением семантических единиц: *печаль моя—ты / ты—унынье моё*. Семантический параллелизм связывает вторую половину 5-го и весь 6-й стих с 3-м стихом. Различными грамматическими средствами Пушкин создаёт одинаковые антиномии, выражающие душевное состояние. Если в 3-м стихе антиномия образуется сближением слов, принадлежащих к различным семантическим полям, то в 5-м и 6-м стихах она реализуется в пределах единого семантического поля, охватывающего такие понятия как *унынье, мука, тревога*. Использование отрицательных грамматических конструкций нейтрализует негативные эмоции, содержащиеся в семантике глаголов 6-го стиха. Если вместо переносного (метонимического) значения “унынья моего” поставить прямое, то получится высказывание: “Меня ничто не мучит, не тревожит”. Смысл этого выражения не только не предусматривает унынья, но в полной мере ему противоположен. Между тем, именно унынье является доминирующим чувством в настроении героя и служит его метонимической заменой. Возникает противоречие между действием и объектом, на который оно направлено. Существительному “унынье” противопоставлено отсутствие отрицательных эмоций, выраженных глаголами с отрицательными частицами.

3-й, 5-й и 6-й стихи дают набор семантически однородных оппозиций, передаваемых различными грамматическими и синтаксическими средствами. В первом случае противопоставляются предикаты безличного предложения: *грустно—легко*. Во втором — субъект и предикат:



*печаль—светла*. В третьем предикат и объект: *не мучит, не тревожит—унынья*. Инвариантом для этих оппозиций будет дважды повторённый в заключительном дистихе глагол “любить”, который не только интерпретирует указанные антиномии, но сам подвергается интерпретации в контексте более высокого уровня. В 7-м стихе глагол “любит” стоит в параллельной позиции к глаголу “горит”. Грамматический параллелизм здесь имеет характер хиазма: наречие—глагол/глагол—наречие. Наречие “вновь” актуализирует категорию времени и отсылает к 1-му стиху. Однако если в первом стихе время является атрибутом внешнего мира, то в седьмом стихе оно означает повторяющийся процесс во внутреннем мире души. Семантика тепла, содержащаяся в глаголе “горит”, позволяет интерпретировать состояние любви не только как объединение противоречивых чувств, но и как единое согревающее душу чувство.

Словосочетание “любит оттого” производит несколько неожиданное впечатление. Читательское восприятие организуется таким образом, что переходный глагол “любить” предполагает после себя прямое дополнение, выраженное личным местоимением 2-го лица. Ожидание нарушается изменением характера связи. Вместо управления появляется примыкание и вопрос “любит кого?” заменяется вопросом “любит почему?”. Между тем, говорить о полном отсутствии здесь лирического объекта было бы неправильным. Скорее всего, мы имеем дело с опущенным местоимением 2-го лица, с так называемым нулевым знаком. Это подтверждается, во-первых, интонационной паузой, которая как бы заменяет опущенное дополнение и которая имеет графическое выражение — тире. Во-вторых, обращает на себя внимание рифма *моего—оттого*. На первый взгляд, эта антиграмматическая рифма имеет случайный характер. Но если обратить внимание на фонетическую структуру слова “оттого”, то можно отметить его звуковую близость к местоимению 2-го лица единственного числа в творительном падеже, повтор которых расположен на границе четверостиший: /ТАБО/ŷ—от/ТАВО/. На грамматическом уровне эту близость усиливает местоимённый характер наречия “оттого”.

Итак, если 7-й стих отнесётся к 3-му и 6-му стихам как план содержания к плану выражения, то 8-й стих в свою очередь интерпретирует

содержание 7-го. Через отрицание возможности не любить утверждается вечный характер любви как неотъемлемого свойства души.

Подведём некоторые итоги. В начале разбора текста было отмечено противоречие между бинарной структурой строфического рисунка и троичным синтаксическим членением сверхфразового единства. Для восприятия целостности текста такое противоречие нежелательно. Проведенный анализ, как представляется, даёт возможность для его устранения. Композиция стихотворения строится из трёх частей, каждая из которых совпадает с делением строфы на длинные и короткие строки.

Первая часть, описывающая внешний мир, составляет первый дистих. За ней следует вторая часть, раскрывающая внутренний мир души как состоящий из противоречий. Эта часть охватывает два дистиха. Завершает стихотворение последний дистих, в котором снимаются противоречия.

Занимающая центральное место в общей композиции стихотворения вторая часть имеет особую композицию. 4-й и 5-й стихи соединены трёхкратным повторением слова "тобой", и их семантические структуры зеркально симметричны друг другу. Их обрамляют 3-й и 6-й стихи, которые в свою очередь объединяет наличие синонимических антиномий. Отношение между 3-м, 6-м и 4-м, 5-м стихами можно определить как следствие и причину, которая выражена личным местоимением 2-го лица в творительном падеже, в значении обуславливающего фактора<sup>13</sup>. То, что является причиной во 2-й части, подвергается интерпретации в третьей части и выступает как следствие другой более глубокой причины. Получается причинно-следственная цепочка: мне грустно и легко, потому что я люблю тебя, я люблю тебя, потому что я не могу не любить.

Такому членению текста соответствует и строгий порядок в распределении грамматических форм. К числу наиболее употребимых частей речи в тексте относятся местоимения — 10 случаев употребления, существительные — 8 (дважды повторяется существительное "печаль"), глаголы — 8 (дважды повторяется глагол "любить"). Более половины всех существительных сосредоточено в 1-й части. На вторую часть приходится подавляющее большинство местоимений (8 случаев употреб-

ления), а третья часть состоит в основном из глаголов. Как видно, характер распределения частей речи в стихотворении далеко не случаен. Для описания пейзажа используются в основном существительные. С местоимениями связано отношение между героем и адресатом. С усилением объективированности внутреннего мира души и его отделённости от лирического *ты* доминирующую роль в тексте начинают играть глаголы. Вся система местоимений в третьей части редуцирована до личного местоимения 3-го лица среднего рода, выполняющего чисто анафорическую функцию при антецеденте “сердце”.

Распределение существительных по всему стихотворению даётся в порядке убывания, кратном 2: в первой части — 4, во второй — 2, в третьей — 1. Глагольная система состоит из двух групп. Первая включает 6 глаголов, характеризующихся статичностью и немаркированностью признаков: 3-е лицо, единственное число, несовершенный вид, настоящее время. Вторая группа представлена составным глагольным сказуемым “не может не любить”. В первой группе выделяются три глагольные пары, соответствующие трём композиционным частям стихотворения. Глагольная пара первой части — непереходные глаголы с ударением на последнем слоге (окситоны): *лежит, шумит*. Ей противопоставлена глагольная пара второй части — переходные глаголы с ударением на предпоследнем слоге (парокситоны): *мучит, тревожит*. В данном случае художественное значение передаётся через категорию переходность—непереходность и расположение ударения. Непереходность окситонов связана с внешним миром, а переходность парокситонов — с внутренним. Третья глагольная пара, входящая в третью часть текста, состоит из одного непереходного глагола, окситона, “горит” и переходного, парокситона, “любит”. Непереходность глагола “горит” позволяет увидеть за его переносным значением прямое, связанное с внешним миром. Таким образом, глагольная категория вносит дополнительное усиление в объективацию внутреннего мира души, представленную в третьей части стихотворения.

Приведёнными наблюдениями над имманентной структурой пушкинского стихотворения отнюдь не исчерпывается его эстетическое содержание. Внутренняя организация текста является необходимым, но недостаточным условием для его превращения в художественное про-

изведение. Художественный эффект в значительной степени зависит от контекста, в котором произведение обрастает множеством дополнительных смыслов. Представляется глубоко не случайной, хотя совершенно не изученной, связь стихотворения “На холмах Грузии” с кавказским циклом 1829 г. Об этом речь пойдёт в следующей статье.

---

<sup>1</sup> Бонди С. М. Черновики Пушкина. М., 1971. С. 11—25.

<sup>2</sup> Алексеев М. П. Новый автограф стихотворения Пушкина “На холмах Грузии” // Временник Пушкинской комиссии. 1963. М.; Л., 1966. С. 31—45.

<sup>3</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967. С. 356—363.

<sup>4</sup> Холшевников В. Е. “На холмах Грузии лежит ночная мгла” А. С. Пушкина // Анализ одного стихотворения. Л., 1985. С. 98—105.

<sup>5</sup> Там же. С. 103.

<sup>6</sup> Термин “художественное пространство” здесь употреблён в том значении, которое он имеет в работах Ю. М. Лотмана, понимающего под ним язык моделирования структурных отношений между элементами текста.

<sup>7</sup> Яковсон Р. О. Избранные работы. М., 1985. С. 152.

<sup>8</sup> Яковсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. С. 98.

<sup>9</sup> Яковсон Р. О. Избранные работы. С. 153.

<sup>10</sup> Яковсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 216.

<sup>11</sup> В ранней редакции в этом месте стояла точка.

<sup>12</sup> Лотман М. Ю. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964. С.

<sup>79</sup> <sup>13</sup> На это значение творительного падежа указал Р. О. Яковсон.

**САРАТОВСКИЙ МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ЦЕНТР  
ПО ИЗУЧЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**Саратовский государственный педагогический институт  
им К. А. ФЕДИНА**

**А Р Т**

**Альманах исследований по искусству**

***Выпуск 1.***

***Саратов 1993***