

СЛОВО И БОЛЬШОЙ ЛИРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ В ПОЭЗИИ ПУШКИНСКОЙ ПОРЫ (ЖУКОВСКИЙ, ТЮТЧЕВ)

В. А. Грехнев

Понятием лирический контекст обычно пользуются при анализе конкретного произведения. Пишут иногда и о жанровом контексте, имея в виду традиционно сложившийся способ жанрового словоупотребления в поэзии. Но есть еще одна область анализа, в которой это понятие становится обозначением сложной системы динамических связей, пронизывающих лирическое творчество. Образные переклички произведений, движение лейтмотивного слова, художественные сцепления внутри сложных лирических единств (цикл, сборник, серия сборников)—вот круг явлений, который дает основание говорить о большом контексте лирического творчества.

Проблема большого контекста не выдвигалась в качестве особого предмета изучения, но примечательно во всяком случае и то обстоятельство, что в ходе конкретного историко-литературного анализа некоторые исследователи подходили к ней вплотную. Уже в ранних работах В. В. Виноградова¹ и В. М. Жирмунского² анализируются пути художественного взаимодействия отдельного образа (символа, метафоры) со структурой всего лирического творчества.

Возможность широкого понимания контекста намечена Г. А. Гуковским: «Не только слово у Жуковского,—замечает исследователь,—значит больше, чем оно значит в лексике, но и стихотворение значит больше, чем оно значит само по себе, отдельно взятое. Как слово наполняется емкими смыслами от

¹ В. В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой. Л., 1925.

² В. М. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Л., 1928, (статья «Поэзия Александра Блока»).

контекста, так и стихотворение»¹. Нашупан тем самым экстрастиховой уровень контекстуальных связей (от одного лирического произведения к другому), но теоретический объем понятия не установлен и не раскрыты возможности его историко-литературных применений, да автор и не ставит перед собой подобной задачи. Эпизодически к идее контекста прибегает и Д. Максимов, в порядке гипотезы выдвигающий мысль о «валентности стихотворений, т. е. их способности входить в мыслимые соединения с другими поэтическими элементами или с представлениями внелитературного характера»².

И, наконец, в книге Л. Гинзбург «О лирике» мы впервые сталкиваемся с терминологическим оформлением проблемы, которое вряд ли нуждается в пересмотре. Анализируя поэтическую манеру Ф. И. Тютчева, Л. Я. Гинзбург пишет о «большом контексте его творчества»³. В главе «Наследие и открытия» автор делает интересную, хотя и беглую, попытку теоретически осмыслить внутреннюю многослойность контекста: «Поэтический контекст—понятие растяжимое. От фразы, от непосредственно данной ритмикосинтаксической единицы он восходит к произведению, циклу, творчеству писателя, наконец, к литературным направлениям, стилям»⁴.

Вызывает сомнение лишь стремление распространить категорию контекста на круг явлений, лежащих за пределами индивидуального творчества («контекст направлений»). Здесь открывается путь к неясному, чисто метафорическому использованию понятия, когда контекстом именуется порой все, что окружает литературный факт, так или иначе взаимодействуя с ним, в том числе и факторы внеэстетического порядка.

Выдвижение понятия, судя по всему, продиктовано потребностями анализа, и это можно расценить лишь как признак вызревающей литературоведческой проблемы, которую пора уже осмыслить хотя бы в самом первоначальном приближении.

Лирический образ порою несет в себе не реализованные до конца возможности новых ассоциаций, возникающие как бы на периферии основной поэтической темы. В лирической структуре могут быть детали, насыщенные огромным образно-смысловым потенциалом. Захваченные динамикой воплощения конкретного замысла, выдвигающей в них какой-то один аспект за счет остальных, они выполняют по отношению к этому замыслу строго подчиненные функции в композиции стиха. Но именно потому, что такая деталь иногда таит в себе новый ракурс темы, она может быть развернута поэтом в самостоятельный

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. ИХЛ., М., 1965, стр. 139, 1-е изд.—Саратов, 1946.

² Д. Максимов. Поэзия Лермонтова, «Наука», М.—Л., 1964, стр. 162

³ Л. Гинзбург. О лирике. Советский писатель. М.—Л., 1964, стр. 101.

⁴ Там же—стр. 271.

лирический образ, давая исток новому произведению. Например, в стихотворении Ф. И. Тютчева «Видение» (1829) впервые возникает образ хаоса, которому суждено будет стать одним из самых устойчивых образов тютчевской лирики. В композиции «Видения» он пока что живет на правах детали, его поэтическая функция жестко очерчена пределами сравнения («Тогда густеет ночь, как хаос на водах...»). Но бегло мелькнувшее в раннем стихотворении Тютчева соотношение ночи и хаоса уже предвещает возможность широкого символического разворота темы, мотив хаоса отныне будет постоянно сопутствовать «ночной» теме в поэзии Тютчева, а «хаос» на водах разрастется в стержневой образ стихотворения «Сон на море» (1836). Думается, что это явление, когда кристаллизуется в самостоятельный образ некогда подчиненная поэтическая деталь, явление, во многом определяемое особой семантической насыщенностью стихового слова, служит одним из источников, формирующих большой лирический контекст.

В истории лирики (особенно романтической) нередко возникают художественные системы, отмеченные повышенной сосредоточенностью лирического мышления, тяготеющего к единству немногих излюбленных поэтических тем. Такому единству, естественно, сопутствует цепь сквозных, опорных образов, организующих сложную систему поэтических сопряжений, которая позволяет говорить о композиции лирического творчества в целом¹. Образные связи возникают в этом случае не только в произведениях, но и «поверх» произведений, в зоне их взаимодействия друг с другом. Понятие большого контекста здесь теснейшим образом смыкается с понятием единства лирического творчества, его системности. Контекст формирует это единство, дополнительно укрепляя его. Дополнительно потому, что в сложившейся уже системе творчества наиболее общим, универсальным организатором единства выступает принцип данного стиля. Соотношение стиля и контекста диалектично. В творчестве, взятом как итог, контекст предстает одной из составных стиля, вернее, одним из его уровней. Между тем в динамическом потоке складывающейся лирической системы контекст обладает внутренней как бы резонирующей силой, оказывая воздействие на процесс становления лирического стиля. Контекст, сложившийся к данному моменту творчества,—своеобразная опора, от которой отталкивается лирическая мысль и которую она предусматривает в своем дальнейшем развитии.

Любой контекст в определенном смысле—понятие функци-

¹ В литературоведении уже ставился вопрос о композиции эпического творчества, охватывающей всю сумму произведений писателей. См. Г. А. Гук о в с к и й. Реализм Гоголя, М.—Л., 1959.

ональное: его минимальные границы зависят от того, что мы принимаем за «эталон» текста. Если текст—слово, или поэтическая деталь, минимальным контекстом будет стиховое окружение в пределах строфы, либо—шире—в пределах данного стихотворения. Если текст—стихотворение, ближняя граница контекста будет очерчена соседствующими лирическими произведениями. В этом случае было бы естественным определить большой лирический контекст в целом как многослойное лирическое окружение, во взаимодействии с которым раскрывается многогранность образного смысла, заключенного в конкретном произведении. Эффект такого взаимодействия порою сознательно предусмотрен поэтом или возникает как стихийный результат сосредоточенного развития устойчивых поэтических тем, варьируемых на протяжении всего творчества.

Большой лирический контекст обладает разными художественными измерениями. Его образно-семантические функции проявляются в соотношении близлежащих и отдаленных слоев лирического творчества, в «странствии» лейтмотивного слова, порою вырастающего в символ, и во внутренней связи между развернутыми циклами, равновеликими иногда (в поэзии Гейне и Блока, например) лирическому сборнику.

Лирическое соседство¹ является тем первоначальным уровнем, на котором уже ощутимы сцепления большого контекста. Связи соседствующих произведений далеко не всегда выражены в очевидной форме, зафиксированной, к примеру, единством лирической темы. Но стоит их упустить из виду, как от нас ускользнет богатство поэтического смысла, заключенное в отдельном стихотворении. Между тем в образных переключках соседствующих лирических высказываний иногда корректируется их поэтическая мысль, выявляются ее глубинные оттенки.

Так, в тютчевском стихотворении «*Mal'agia*», взятом в изоляции от лирического окружения, легко вычитать «преддекадентское воспевание «во всем разлитого таинственного зла»², если не обратить внимания на то, как корреспондирует поэтическая мысль этого произведения со стихотворением «Цицерон», написанным Тютчевым в том же 1830 году. Здесь не может не настораживать уже самый мотив Рима, мелькнувший в «*Mal'agia*» беглым сигналом локального обрамления («небо Рима») и развертывающийся в «Цицероне» в целую систему

¹ Мы вводим этот термин для обозначения контекстуальных связей близлежащих поэтических текстов в структуре лирического цикла и лирического сборника, если его композиция сформирована автором или построена без участия последнего, но на основе четко выдержанного хронологического принципа.

² Б. Я. Бухштаб. В кн.: Ф. И. Тютчев. Полное собр. стихотворений. «Советский писатель», 1959, стр. 51.

деталей («оратор римский», «римская слава», «капитолийская высота», «ночь Рима»). Оттолкнувшись от переклички локальных деталей, мы обнаруживаем точки сближения и в других измерениях образной структуры: в контрастных, порой оксюморных столкновениях слова («Люблю сие незримо во всем разлитое таинственное зло», «Благоухания цветы и голоса—Предвестники для нас последнего часа И усладители последней нашей муки»—в «Ma'ar'ia»; «Во всем величьи видел ты Закат звезды ее кровавой», «Счастлив, кто посетил сей мир В его минуты роковые»), в характерно трагическом совмещении эмоций высокого и ужасного.

При этом не следует забывать, что лирическая мысль стиха может варьироваться в другом произведении, но она, естественно, никогда не повторяется в прежнем качестве. Контекстуальные функции лирического соседства отнюдь не в том, чтобы создать вокруг стихотворения некую систему лирических двойников. И роль контекста не сводится к роли пассивного семантического фона, на котором ярким светом блещут художественные грани одного лирического произведения. Контекстуальные связи лирических высказываний предполагают двустороннее взаимодействие поэтических структур, обогащающее образный смысл каждого из контекстуально соотносимых стихотворений. При этом стыки лирической мысли могут проследиваться лишь в определенном образном слое, но и в этом случае они порою весьма показательны. Так, в «Цицероне» воссоздаются лишь эквиваленты тех композиционных соотношений, на которых строится в «Ma'ar'ia» образ «во всем разлитого, таинственного зла», но варьирование структурного принципа, подхватываемого в контексте, отчетливей проявляет смысловые глубины образа, мотивируя парадоксальную тютчевскую эмоцию—«люблю сей божий гнев». «Закат звезды кровавой Рима», «ночь Рима»—эти образы разрушения и хаоса соотнесены в «Цицероне» с образами небывалого накала человеческих сил, напряженной полноты жизнеощущения, высокого цветения человеческого духа («пир», «чаша», «небожитель», «высокие зрелища»). Аналогично интенсифицированы и образы бытия одним уже своим сопряжением со стихией смерти в стихотворении «Ma'ar'ia».

Люблю сей божий гнев! Люблю сие незримо
Во всем разлитое, таинственное Зло—...
В цветах, в источнике прозрачном, как стекло,
И в радужных лучах, и в самом небе Рима.
Все та ж высокая, безоблачная твердь,
Все так же прудь твоя легки и сладко дышит,
Все тот же теплый ветр верхи дерев колышет,
Все тот же запах роз, и это все есть — Смерть!...

В этом восьмистишии есть строки, ритмико-синтаксическая

конструкция которых способствует возникновению новых поэтических ассоциаций. «Все та же...», «Все так же...», «Все тот же...»—повторяет Тютчев и как будто бы этими повторениями выявлено лишь привычное спокойствие мира, тайно подтачиваемого смертью. Но вместе с тем нагнетание анафорически построенных единств внутри стиховой фразы наращивает от строки к строке ощущение особого жизнедеятельного богатства и просветленности мира, подчеркнутой уже предшествующими деталями («источник прозрачный, как стекло», «радужные лучи»). Здесь словно бы сгущается материальная плоть и красота мира, и тем трагичнее в своей неожиданности выглядит катастрофический срыв в небытие, отчеркнутый последним словом «Смерть», поставленным по контрасту с безударными окончаниями предшествующих строк в сильной, ударной позиции.

Не «воспеванием во «всем разлитого таинственного зла» отмечено это тютчевское стихотворение, но проявлением высокого и трагического, специфически тютчевского любопытства к «роковым минутам» мира, колеблющимся на последней грани, отделяющей жизнь от небытия. И в «Цицероне», и в «Ma'aria» образ этих мгновений освещен могучей вспышкой жизненных сил, их предельной реализацией. Смерть для Тютчева—«таинственное зло», загадка, которую он стремится разгадать. «Люблю сей божий гнев...», «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые»—эти тютчевские декларации можно, разумеется, упрекнуть в эстетизме, но нельзя не видеть, что перед нами эстетизм особого рода—эстетизм познания. И в том, и в другом стихотворениях любопытство к смерти сопряжено с острым любопытством к жизни, с желанием угадать скрытое в ней предназначение судеб.

В лирическом цикле образ возникает, если можно так выразиться, на стыке нескольких лирических произведений, выступающих «слагаемыми» единой циклической композиции. Образ оказывается равновеликим структуре всего цикла. В этом смысле цикл являет собой единый лирический организм, словно бы одно произведение, вырастающее как итог интенсивно работающей поэтической мысли.

Преодолевая пространственно-временную ограниченность отдельного лирического произведения, цикл позволяет строить своеобразный лирический сюжет, в котором последовательность звеньев определяется, естественно, не движением событий, но этапами разворачивающейся лирической мысли.

Эта мысль в композиции цикла движется дискретно, опущены опосредующие звенья в разворачивании темы, неизбежны временные прочерки между произведениями. Вопрос о прочности контекстуальных связей обретает в этих условиях особую остроту. Ведь вместо четких семантических переходов в

движении темы, естественных для композиции отдельного произведения, циклизация воздвигает сложные цепи ассоциативных переключек, перебрасываемые от стихотворения к стихотворению.

К тому же далеко не всякий цикл отмечен однолинейным тематическим единством. Чаще всего циклизация возникает как раз там, где требуется форма для воплощения многоаспектной лирической мысли, являющей собой сложный, противоречивый и разветвленный процесс.

Независимо от того, опирается ли циклический контекст на единство объектного образа либо он предполагает лишь единство темы, варьируемой в стихотворениях цикла,—так или иначе контекст этот пронизан нередко системой устойчивых деталей, переходящих из одного произведения в другое. Динамическая функция таких деталей, пожалуй, особенно ярко присутствует в лирических циклах, цементируемых единством объектного образа.

В такой цикл складываются, например, ранние стихотворения А. К. Толстого «Ты помнишь ли Мария...», «Шумит на дворе непогода...», «Пустой дом». От произведения к произведению здесь разворачивается лирически окрашенный образ старого дома, с которым у А. К. Толстого связана мысль об умирающей поэзии старого дворянского быта, о неумолимом расторжении некогда устойчивых жизненных связей. В композиции цикла образ этот живет подчеркнuto динамической жизнью, постепенно выявляя свой символический подтекст. Система опорных деталей («Старый дом», «дремлющий пруд», «заглохший, старый сад», «портретов длинный ряд») дана уже в первом стихотворении. Они будут повторяться и в дальнейшем, и их повторение укрепляет единство сквозного объектного образа, показывая, что перед нами все тот же символ, раскрывающий по мере движения богатство иносказательных ассоциаций, а не просто новая вариация на старую лирическую тему. Но, повторяясь, эти детали перестраиваются. Меняется их экспрессивная окраска. В первом стихотворении пруд был «заглохший» и этот эпитет романтизировал прошлое. В первой же строчке «Пустого дома» пруд сопровождается эпитетом «сонный», в нейтральности которого уже сквозит оттенок снижения. Снижение эпитета возрастает ко второй строфе: «зацветший пруд»—уже обнаженный прозаизм. В контексте отдельного стихотворения—это, пожалуй, не более чем конкретная и точная констатация опустошающего набега времени. Но в условиях циклической структуры слово оказывается вписанным в контекст всего цикла. Восстановленное в своих связях с большим контекстом, по контрасту с эпитетом «заглохший», слово «зацветший» раскрывается в своей приглушенной оценочной экспрессии. «Портретов длинный ряд» из стихотворе-

ния «Ты помнишь ли Мария»—деталь неразвернутая и нейтральная, в «Пустом доме» разрастается новыми штрихами, пластически осязаемыми и индивидуальными. («Там в рамках узорчатых чинно висит Напудренных прадедов ряд...») и, разветвляясь, рождает грустно-иронический контраст неожиданными семантическими столкновениями слова («чинно—висит», «напудренных прадедов ряд—Их пыль покрывает...»).

Динамическая природа таких деталей в композиции цикла очевидна: подобно метроному они «отсекают» время. Укрепляя единство лирической мысли, они это единство дифференцируют, оттеняя качественно новые этапы в становлении лирического образа.

Циклическая структура может быть локальной и четкой, когда составляющие ее произведения выстроены автором в последовательный ряд, отражающий последовательность их написания. Структура цикла может быть «разрыхленной», если стихотворения написаны поэтом в разное время и если они пространственно разобщены в композиции сборника. И такая совокупность произведений воспринимается как цикл, когда контекст всего лирического творчества отличается особой прочностью внутренних сцеплений, системой сквозных образов, интенсивной разработкой устойчивых тем. Так называемый «денисьевский цикл» Тютчева, к примеру, рассредоточен вторжением произведений совершенно иного плана, и тем не менее в контексте тютчевской лирики мы осознаем «денисьевские стихотворения» поэта именно как циклическое единство.

Прямое отношение к проблеме контекста имеет и **авторская композиция лирического сборника**. О сборниках Г. Гейне Ю. Н. Тынянов писал следующее: «Уделяя большое внимание расположению стихотворений в сборниках, превращая их как бы в маленькие главки фрагментарных романов (в чем, может быть, слышны отзвуки теоретических воззрений В. Шлегеля, смотревшего на сборники Петрарки как на фрагментарные лирические романы), Гейне, быть может, тем охотнее соединял их в трилогии, что они по крошечным размерам стихотворений как бы пародически выделялись на фоне циклопической «Trilogie der Leidenschaft» Гете»¹. Ясно, что в этом случае расположение материала, предпринятое автором, становится фактором эстетическим². Когда Баратынский, составляя лирический раздел своего второго сборника, отбрасывает привычные для авторской редакции 20-х годов жанровые рубрики, то в этом акте тесно сплетаются и окрепшее сознание условности

¹ Ю. Н. Тынянов. Тютчев и Гейне. В кн.: Т. Архансты и новаторы. «Прибой», 1929, стр. 391—392.

² Циклизуются не только стихотворения, циклизуются и поэтические сборники. Принципы и формы такой циклизации на примере творчества Блока проанализированы в упомянутой выше книге Л. Гинзбург.

жанровых границ, и установка на выявление индивидуального контекста. Новаторство такой авторедакции было демонстративным. Но тем не менее в оценке ее не следует становиться на точку зрения читателя 30-х годов, привыкшего к жанровой номенклатуре и увидевшего бессистемность там, где, в сущности, была своеобразная система, предписанная новыми эстетическими представлениями.

Одним из уровней в изучении большого лирического контекста является и проблема **лейтмотивного слова**, простиупающего на словесном фоне всего творчества. Тут мало ограничиться констатацией общеизвестной истины о том, что у каждого поэта есть «любимые слова». Истина эта обеднена уже одним тем, что она недвусмысленно предполагает как бы наличие у поэта некоей «копилки» словесных драгоценностей, которыми пользуются с особой предпочтительностью, извлекая их в особо торжественных случаях. Здесь не учитывается функциональный момент: семантико-экспрессивное обогащение поэтического слова (наиболее весомого, сросшегося с излюбленной системой образов) в его «странствии» через всю лирику поэта. Уже подчеркнутая семантическая выдвинутость слова в стиховой речи предрасполагает к тому, что отдельное слово, кристаллизующее в себе особую полноту смысла в зоне лирического высказывания, точно бы вырывается за пределы малого контекста и, приобретая длительность бытия, становится постоянным носителем определенных эстетических пристрастий поэта, отстоявшихся ракурсов в его видении мира. И тогда в слове невиданно широко раздвигаются его содержательные границы. Оно «разрастается» за счет смысловых и экспрессивных оттенков, выявляемых в нем большим контекстом. Слово символизируется, причем, символизируется именно в процессе движения, накапливая от стиха к стиху все новые оттенки смысла, и эта символизация слова в условиях лирического творчества происходит несравненно чаще, нежели в речевом поле прозаической эпикей¹. Там лейтмотивное слово, во-первых, все-таки эпизодично, во-вторых, оно подключено в контекст отдельного произведения. Естественно, такой жизнью может жить в лирике лишь индивидуальное, во всяком случае, индивидуально осмысленное стиховое слово, но уж никак не традиционная поэтическая формула, в которой личностное отношение к миру выветрилось настолько, что его не в состоянии оживить индивидуальный контекст творчества.

Возникновением многообразных форм большого лирического контекста поэзия в значительной мере обязана эпохе романтизма. Классицизм рассекал лирическое творчество на ряд

¹ Интересные наблюдения над функциями «ударного слова» в романах Достоевского см. А. В. Чичерин. Идеи и стиль, изд. 2. Советский писатель. М., 1968, стр. 175—186.

замкнутых контекстуальных потоков, дифференцируемых жанровой системой, пока она еще не начала распадаться. Поверхжанровые контекстуальные связи творчества здесь еще слабо выражены. Да и в границах конкретного жанра формируемый контекст еще слишком обязан связующему воздействию общих, внеиндивидуальных опор, предписанных канонами жанра и его традицией.

Между тем романтизм, разрушая жанровую систему, рождает типы индивидуально творимого контекста, пронизывающего на сей раз все лирическое творчество. Установка на системность лирики была увязана самими романтиками с эстетической природой нового метода и его философскими предпосылками. Претензии романтического духа на всеохват мира, на беспредельность душевного движения, ироническая игра духа, фиксирующая относительность каждого конкретного суждения (Ф. Шлегель, А. Шлегель), должны были столкнуться с обоснованием художественной замкнутости, внутренней целостности отдельного лирического высказывания (Ф. Шеллинг с его «Философией искусства»). Противоречие ощущалось как диалектическое, и выход из него был один—в новой, на сей раз индивидуальной, не регламентируемой извне лирической системности.

Мы попытаемся далее остановиться на некоторых конструирующих принципах большого контекста в лирике Жуковского и Тютчева, сосредоточив внимание преимущественно на укрепляющей роли сквозного слова и образного лейтмотива и рассчитывая, естественно, лишь на первоначальные подступы к проблеме.

Лирика Жуковского¹ насквозь пронизана движением устойчивых, повторяющихся, постоянно варьируемых образных «гнезд». Элементарной основой каждого такого «гнезда» служит особое разросшееся до широты символа слово («минувшее», «очарование», «привет», «невыразимое», «воспоминанье», «упование», «теперь»—«прежде», «здесь»—«там», «все» и т. д.). Этот тип слова не однажды останавливал на себе внимание исследователей, но широта его функций все же не раскрыта в полной мере. Его семантика и выразительные возможности изучались лишь в контексте отдельного лирического высказывания².

Очевидно, что перед нами не слово—сигнал, вроде классицистических «рабство», «тиран», «гражданин», «право», за которыми стоит четкое и однозначное представление об опреде-

¹ Этот эпизод работы (о «сквозном» слове Жуковского) публикуется мною в журнале «Русская речь» в сокращенном виде.

² См. Г. А. Гук ов с к и й. Пушкин и русские романтики. ИХЛ, Л., 1965, стр. 57.

ленной системе идей. Это и не выхолощенная традицией элегическая формула. Стилистикой элегических формул Жуковский, естественно, отнюдь не пренебрегал. Характерные для нее приглушенность предметных ассоциаций, превращение слова в экспрессивный знак—все это не только не показано речевой манере Жуковского, но прямо перекликается с ее художественными принципами. Однако новую, подчеркнута субъективную систему поэтического творчества, конечно же, нельзя было построить лишь на материале традиционного слова. Экспрессивный потенциал элегических формул был стандартизирован. Между тем для Жуковского в стиховом слове важен не только безлично-традиционный, ценностный уровень экспрессии, но и возможность индивидуальных экспрессивных сдвигов. Нужно было так организовать речевой контекст, чтобы в нем засветились обновленным смыслом и старые пласты жанровой стилистики.

Слова типа «очарованье», «упование», «минувшее» Г. А. Гуковский именует «темами». В таком обозначении уже сквозит намек на функциональную широту подобного слова, на его настраивающую роль в речевой организации лирического произведения. И все же понятие темы не только обедняет существо явления, о котором идет речь, но и привносит с собой внешний, поверхречевой оттенок смысла. «С помощью языка,—писал П. Н. Медведев¹,—мы овладеваем темой, но никак не должны включать ее в язык как его элемент». Итак, не слово—тема, но скорее сквозное слово, укрепляющее единство творчества напоминанием о системе устойчивых образов и одновременно выступающее у Жуковского своеобразным эквивалентом, замещающим лирический объект в композиции отдельного стихотворения.

В поэзии Жуковского лирический объект, в особенности не следует путать с реалиями внешнего мира: он принципиально не совпадает с ними. Это душевная стихия, возведенная к всеобщности. Ведь лирическое переживание у Жуковского стремится утвердить себя как некую идеальную норму душевной жизни. Казалось бы, в этом характерном движении поэтического сознания запечатлелись приметы живой литературной связи с предшествующей традицией классицизма. На самом же деле эстетическая система перестроена радикально. Классицизм лишь проецировал в душевное бытие личности абстрактно установленные идеальные принципы душевной жизни, сверхличные в основе своей. Между тем, Жуковский, стремясь построить в своей поэзии идеальную картину духовного мира, не нуждающегося в реальности, питающегося лишь внутрен-

¹ П. Н. Медведев. **Формальный метод в литературоведении.** «Прибой», стр. 179.

ней полной сознания,—Жуковский за точку отсчета берет при этом именно стихию неповторимо индивидуальной души. Она должна быть равновелика любому сознанию, устремленному к идеалу. Глубоко личностное в истоках своих лирическое переживание в поэзии Жуковского претендует едва ли не на всеобъемлющее обобщение. Это переживание заинтересовано поисками как бы элементарных основ, заключенных, по представлению Жуковского, в душе каждого человека и таящих в себе проблески идеала. Именно таким способом Жуковский пытается обойти реальность в поисках общих начал.

Так оказывается, что наивная и простодушная на первый взгляд муза Жуковского таит в себе серьезное, хотя, разумеется, очень одностороннее содержание, в сущности, философскую сверхзадачу, присутствие которой постигается лишь тогда, когда мы воспримем лирику этого поэта как целостный «организм». Жуковский сам облегчил пути такого восприятия: он подчеркнуто замкнул свою художественную систему, он пронизал ее движением немногих устойчивых тем, он элегизировал поэтические жанры (и послания, и балладу, и даже притчу), создав этим единство жанрового контекста. И в малой клетке художественного целого—в поэтическом слове он непреложно утвердил тот же художественный закон, которым живет его лирика.

Но... мы сказали о малой клетке—слове и в этом-то сравнении как раз и допустили неточность. Ведь отдельное слово Жуковского (то же «упование», например) порою перестает быть «атомарной» величиной, подчиненной лишь структуре конкретного лирического высказывания. Оно перекоцывает за его пределы, подключаясь «через голову» конкретного произведения к широкому лирическому контексту всего творчества, становится формирующим фактором такого контекста.

«Сквозное» слово Жуковского оказывается способным выполнить такие функции именно потому, что за ним стоит представление о некоей суммарной душевной стихии, о целостном и устойчивом переживании. Что такое, например, «минувшее» Жуковского, слово, странствующее из одного стихотворения в другое, дающее исток множеству композиционно развернутых образных вариаций. Менее всего это слово сопряжено у поэта с мыслью о каком-то четко определенном этапе человеческого существования, о временном измерении внешней реальности. Слово это становится обобщенной формулой духовного бытия. По Жуковскому, минувшее живет только в человеке, оно не более чем состояние души, охваченной переживанием собственной полноты. Минувшее—это своеобразная «очищенная» реальность, прошедшая сквозь фильтр человеческого духа, ставшая неуязвимой и, стало быть, не тождественная действительности. Не случайно же в своем дневнике 1818 года

(запись 28 октября) поэт определяет чувство былого, как «общее неясное воспоминание, без вида и голоса, как будто воздух прежнего времени»¹. За словом притаилась целая философия, оно оказывается неизмеримо шире своего прямого и конкретного значения, заданного семантической традицией языка. Оно оказывается шире и многозначительней потому, что в нем просвечивает неповторимый контекст всего лирического творчества Жуковского.

Уже говорилось, что Жуковский занят в поэзии напряженным строительством идеала: он жаждет создать общечеловеческую модель душевного мира, способную противостоять действительности, и важным инструментом такого строительства становится «сквозное» слово. Его можно бы сопоставить с предельно широкими категориями целостной философской системы. Но, разумеется, не более чем сопоставить, поскольку в словах «упование», «очарование», «минувшее» и т. п. момент всеобщности слит с экспрессией внутренней формы, которая не отмирает в них, потому что постоянно питается токами индивидуальной лирической мысли и соотнесена только с нею, а не с системой представлений, стоящей за порогом поэзии.

Многозначительными и устойчивыми в лирике Жуковского становятся не только отдельные слова, но и их синонимические ряды, даже их грамматические производные. Вот, к примеру, вариации на одну и ту же тему «минувшего» в различных стихотворениях Жуковского:

«**Минувших дней очарование**»... «привет бывалый»...; «О милый гость—святое Прежде», «Или **прежнее** ошибкою в сердце сонное войдет», «Иль оплакивать **бывалое**, слез бывалых дайте мне»... «Он мне напомнил о милом **прошлом**»... «Сей **минувшего** привет...», «Не унывай: **минувшее** с тобою», «Для сердца **прошедшее** вечно» и т. д. Синонимические ряды сквозного слова в поэзии Жуковского постоянно пересекаются, вступая в ассоциативные переклички. «Очарование» вытягивает за собой «воспоминание» не потому только, что это легко доступная и точная рифма, но и потому, что в системе Жуковского это семантически родственный образ. Установка на эфонию тут сливается с установкой на поэтически смысловую близость. В лирических композициях Жуковского сквозному слову сопутствуют многообразные формы экспрессивных эпитетов, вокруг него складываются стилистически однородные напластования контекста. И это лишь оттеняет функцию лирического объекта, которая возлагается на подобное слово в построении стиха. В заостренной почти до парадоксальности

¹ Цит. по книге: А. Н. Веселовский. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. Петроград, 1918, стр. 231.

форме функция эта обнажена в знаменитой «Песне» Жуковского («Минувших дней очарованье»).

Вслед за лирическим вопросом:

...Кто разбудил воспоминанье

И замолчавшие мечты?...

идут четыре строки, как будто бы подготавливающие появление объекта, нагнетающие ожидание **реального лица**. Ведь здесь разбросаны детали, которые, казалось бы, сопрягаемы лишь с человеческим образом:

Шепнул душе привет бывалый,

Душе блеснул знакомый взор,

И зримо ей в минуту стало

Незримое с давнишних пор...

И вот на вершине этого ожидания, подхлестнутого интригующей загадочностью образа, появляется, наконец, объект, к которому обращено лирическое слово:

...О милый гость—**святое Прежде**

Зачем в мою теснишься грудь?

Тип индивидуально рожденного «сквозного слова», замещающего объект, в лирике Жуковского сформировался не сразу. Но зато очень рано возникает сама тенденция к замещению. Поначалу для этого используется традиционный материал: мифологические атрибуты, освоенная уже поэзией классицизма и предромантизма аллегорическая образность, олицетворения Труда, Надежды, Тишины. Стихотворения Жуковского «Моя богиня» (1808 г.), «Мечты (1812 г.)», «К Батюшкову», «Уединение» (1813 г.) и др. строятся на движении персонификаций, сменяющих одна другую, сознательно нагнетаемых в композиции стиха. В стихотворении порою «душно» от скопления персонифицируемых понятий, они становятся вехами, узловыми моментами в движении лирической мысли. «Фантазия», «Счастье», «Истина», «Дружба», «Любовь», «Задумчивость», «Тишина», «Уединенье» кочуют из одного стихотворения в другое—перед нами как бы смотр основным духовным ценностям, на которые опирается поэтическое жизнеощущение раннего Жуковского. «Сквозное» слово здесь пока что абстрактно. Жуковский стремится преодолеть его абстрактность, реализуя аллегорический аспект, традиционно закрепленный за таким словом:

...И быстро жизни колесница

Стезю младости текла;

Ее воздушная станица

Веселых призраков влекла:

Любовь с прелестными дарами,

С алмазным Счастье ключом,

И Слава с звездными венцами,

И с ярким Истина лучом...

(«Мечты»).

И все же абстрагирующий дух аллегории, к тому же аллегории, застывшей в шаблон, видимо, не удовлетворяет поэта, и гораздо чаще он развертывает «сквозное» слово в лирическую ситуацию, опять-таки условную, но уже лишенную предустановленных традицией ассоциаций. Так строится объективный образ в стихотворении «Моя богиня», образ Уединенья в послании «К Батюшкову».

Формы лирической композиции, в которых развертывание поэтической мысли держится на смене ситуаций, естественно вычленяемых олицетворением абстрактного понятия, были освоены уже поэзией 18 века. В державинской оде «На смерть князя Мещерского» смерть, предстающая в образе мифического всадника, «глотает царства», приходит «как тать» «И жизнь внезапно похищает», «точит лезвие косы» и т. д. И эти «действия» смерти складываются в серию условных импульсов, питающих движение лирической темы. Характерно, что Державин персонифицирует именно широчайшую абстракцию, обозначающую объективное начало бытия.

Предромантики не только освободились от классицистического пристрастия к олицетворениям, однако они предпочитали олицетворять субъективные стихии души. В программном стихотворении «Меланхолия» Карамзин создает образ сложной оттеночной эмоции, но он строит свою лирическую композицию не на анализе чувства в его индивидуальном, сиюминутном течении, как это сделала бы лирика пушкинской поры. Карамзин находит пластический аналог чувства, материализуя эмоцию вонне, проследившая ее оттенки во внешних проявлениях. Здесь-то и приходит на помощь олицетворение:

...О Меланхолия! Ты им милее всех...
Сравнится ль что-нибудь с твоей красотою,
С твоей улыбкою и тихою слезою?..
С любовью ему ты руку подаешь
И лучше радости для горестных немилых,
Ласкаешься к нему и в грудь отраду льешь...

Аналогичными средствами пользуется и ранний Жуковский. Но уже в стихотворении «Уединенье» традиционная цепочка персонификаций:

С толпой видений Страх,
Унылое Молчанье,
И мрачное Мечтанье
С безумием в очах...

совмещена с перспективными для лирики поэта новообразованиями:

...Вчера—воспоминанье,
И Ныне—тишина,
И Завтра—упованье...

а в довершение всего появляется и «магическое там».

«Сквозное» слово зрелого Жуковского тяготеет к символу по широте индивидуальных ассоциаций и порою становится им, обретая установку на иносказание («Здесь»—«Там»). Но главное в том, что у Жуковского такое слово насыщено невиданными ресурсами образотворчества, оно постоянно несет в себе возможность развернуться в разветвленный лирический образ и действительно разворачивается на композиционном пространстве конкретных стихотворений в неожиданные образные сплетения. Во взаимосвязях отдельных образных лейтмотивов Жуковского скрыты зачатки контраста и противоречия («Теперь»—«Прежде», «Здесь»—«Там», «Небесное»--«Земное»). Но эти противоречия, только возникнув, тут же одолеваются торжеством одного из контрастирующих начал. Единство творчества складывается, следовательно, не на антитезе, не на диалектическом столкновении полярных мотивов, но на развитии, интенсивном углублении главенствующего начала, несущего в себе романтический идеал жизнеощущения Жуковского, отмеченный своеобразной фаталистической гармонией.

В своих элегиях Жуковский не столько анализирует, сколько «обозревает», душевные стихии, лирически объективированные в сквозном слове. Естественно, что такие слова, попадая в орбиту отдельного лирического высказывания, становятся опорными точками стиховой композиции. Так, в стихотворении «Цвет завета» реальный объект—«былинка полевая»—нужен поэту лишь как первоначальный толчок, как возбудитель душевного движения, которое, уже начиная со второй строфы, уходит в себя, порывая с внешней реальностью. И в этом самодовлеющем движении душевного потока «тонет» «былинка полевая» и «всплывает» уже лишь «цвет завета», предмет исчезает в субъективном ореоле, которым наделила его фантазия поэта. Лирическая мысль стиха оказывается распластанной, в сущности, на нескольких «звездных словах», рождающих новые образные ходы, отмечающих повороты лирической темы: «воспоминанье», «тишина», «Прекрасное», «Верная», «предчувствие». Перед нами фиксированные, выделенные либо графически, либо интонационно (а чаще всего и тем, и другим способом) слова, художественная функция которых в границах отдельного стихотворения была так тонко нащупана Г. А. Гуковским. Этот исследователь писал о появлении в лирике Жуковского «особо выделенных слов, замыкающих в себе как бы вне фразы, всю полноту смысла»¹. Такое семантическое выделение слова внутри стихового целого, обособляя слово, предопределяло возможность его дальнейшего движения за пределами отдельного лирического произведения.

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. ИХЛ, М., 1965, стр. 66.

Кочующее слово поэта рождало своеобразный эстетический эффект напоминания, возвращения к любимому, не исчерпанному до конца образу. Жуковский настойчиво повторяет такое слово, как бы вслушиваясь в него и побуждая вслушиваться читателя, создавая уже одними этими повторениями впечатление особой многозначительности:

Прошли, прошли вы, дни очарованья!
Подобных вам уж сердцу не нажить!
Ваш след в одной тоске **воспоминанья!**
Ах, лучше б вас совсем мне позабыть!

К вам часто мчит привычное желанье—
И слез любви нет сил остановить!
Несчастье—об вас **воспоминанье!**
Но более несчастье—вас забыть!

О будь же грусть заменой упованья!
Отрада нам—о счастья слезы лить!
Мне умереть с тоски **воспоминанья!**
Но можно ль жить,—увы! и позабыть!

(«Воспоминание», 1816).

В этом стихотворении сознательно выдержан принцип монотонии. Построенное как серия лирических возгласов, мелодически замкнутое единообразием рифмовки, охватывающим в единстве двух созвучий все три строфы,—стихотворение звучит как многократно повторенный музыкальный аккорд. Организующей нотой его становится одно слово («воспоминанье»), трижды возникающее, отмеченное устойчивостью стиховой позиции (каждый раз оно вынесено в конец третьей строки). И хотя в своем логическом развертывании мысль стиха отталкивается от «дней очарованья» и «воспоминанье» возникает как побочная тема,—побочный этот мотив становится мелодическим центром всего стихотворения (оправдывая его название), а слово «воспоминанье» мелодически подчиняет себе весь словесный материал. «Сквозное» слово здесь вписано в устойчивый поэтический оборот («тоска воспоминанья»), оно строит образ, оксюморность которого (характерное для Жуковского совмещение тоски и счастья в эмоции воспоминанья) едва-едва намечена («о будь же грусть заменой упованья»). Образ этот таит в себе приглушенные грани, неразвернутые оттенки смысла, смутно брезжащие глубины. Нам дано почувствовать их, потому что к нашему восприятию «сквозное» слово подключает тот контекст, ту образную траекторию, которую прочертано оно в лирическом творчестве поэта. Тут неизбежно предполагается воскрешение ассоциаций, встречная работа воображения, восстанавливающего знакомую образную цепь. В историко-литературном плане речь здесь идет о более тесных, можно сказать, более интимных отношениях между автором и читате-

лем, чем те, которые были узаконены прежней литературной эпохой. Жуковский больше доверял читательскому восприятию, его поэтическое слово не столько определяло духовные ценности, сколько намекало на них, одновременно формируя художественный контекст, в котором намек мог быть осознан.

Последнее особенно важно. Предшественники Жуковского Карамзин и Дмитриев вынуждены были порой вступать в комментирующий диалог с читателем всякий раз, когда им казалось, что их индивидуальное виденье мира, запечатленное в поэтическом слове, резко расходится с эстетической апперцепцией читателя. Обилием авторских примечаний к отдельным образным деталям поэтического текста пестрят издания стихотворений Карамзина. Иные примечания на первый взгляд могут показаться проявлением странной наивности. На самом же деле в историко-литературном плане за ними стоит живое ощущение консервативной нормы читательского восприятия, воспитанного на классических образцах, нормы, которую обгоняет поэзия предромантизма. В стихотворении «К верной» (1798) Карамзин, например, пишет:

...Далеко от людей, в лесу, в уединеньи

Построю домик для тебя..

и делает к этой строке примечание: «В мыслях». Это обращение к аудитории «поверх текста» трудно объяснить иначе, чем предвосхищением угрозы буквального прочтения, боязнью прямолинейно-логического истолкования, склонность к которому подозревается в читателе. А ведь дело здесь идет о поэтическом образе, ведущем нас в лоно привычных поэтических ассоциаций предромантизма. Случай с подобным комментированием, показывая отсутствие полного совпадения между эстетикой поэта и эстетикой читателя, в то же время отчетливо демонстрирует известную непоследовательность реформы поэтического стиля, предпринятой Карамзиным. Там, где контекст всего творчества не обладал последовательно выдержанным стилевым единством (новые принципы образотворчества порою соседствовали у Карамзина с отголосками старой классицистической поэтики, хотя он и отрешивался от нее в своих теоретических рассуждениях), — там этот контекст не всегда мог служить достаточным апперцептивным фоном для восприятия поэтических деталей.

С Жуковским было иначе. Ему не нужно было объяснять читателю, что означает его знаменитое «очарованное Там», поскольку это «Там» переходило из одного стихотворения в другое, обрастая синонимическими вариантами, не нужно было объяснять даже такие необычные по сочетанию элементов словесные группы, как «святое прежде», во-первых, потому, что их поэтическая семантика исподволь наращивалась большим контекстом, а во-вторых, потому, что в художественную зада-

чу Жуковского как раз входила неполнота их смыслового раскрытия, их загадочность, неисчерпаемость ассоциаций. Поэзия Жуковского, предоставляя богатую пищу читательской фантазии, одновременно (своим контекстом) давала ключ к постижению новых эстетических ценностей. С читателем словно бы заключался некий художественный контракт на интуитивное постижение того, что не могло быть раскрыто полностью в отдельном лирическом высказывании.

Нечто подобное (только не со словом, а с поэтической «формулой») происходит и в письмах Жуковского, в которых встречаются многочисленные случаи поэтического автоцитирования. В письмах к Маше Протасовой и к Воейковой Жуковский с настойчивостью заклинания повторяет свою знаменитую декларацию из «Теона и Эсхина»: «Все в жизни к великому средству». По контексту этих писем чувствуется, что формула эта падает на подготовленную душевную почву. «Ты мне напомнишь,—пишет Жуковский Маше,—«все в жизни к великому средству»¹. Поэтическая строка взывает к прошлому, к тому диалогу душ, смысл которого понятен только его участникам. За нею стоит целый мир, глубоко интимный, к нему достаточно лишь прикоснуться словом, чтобы воскресла его волнующая полнота, смутная вязь чувства. Вместе с тем в слове отсвечивает не только прошлое, но и настоящее, душевная ситуация, отмеченная трагическим надломом, предчувствием неизбежной утраты. Ведь письма, о которых идет речь,—письма дерптской поры, когда для Жуковского окончательно выяснилась тщетность всяких надежд на личное счастье. В них поэт не только лихорадочно хватается за воспоминания, он еще и бунтует против нелепостей судьбы. Готовность к самоотречению перебивается гневом, раздражением против обстоятельств. В окружении медитаций, тревожных и грустных, но уложенных тем не менее в стилистически безукоризненные, точно под влиянием художественной инерции сглаженные строки, прорывается вдруг стон огромной тоски: «Маша, откликнись. Я от тебя жду всего. У меня совершенно ничего не осталось». И, как бы желая избавиться от соблазна духовного немирения, Жуковский с гипнотизирующим упорством повторяет свой лозунг: «Все в жизни к великому средству». Лозунг этот обрастает в письмах сложными семантическими наслоениями, вбирая в себя старый душевный опыт и всю противоречивость переживаемых психологических движений.

Воскрешение уже ранее навеянного читателю поэтического смысла и наращивание нового совершается и в сквозном слове Жуковского всякий раз, когда оно попадает в новый контекст лирического высказывания. В восприятии этого слова

¹ Цит по кн.: А. Н. Веселовский. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения», Петроград, 1918, стр. 178.

момент узнавания эстетически столь же важен, как и момент смысловой новизны. Соприкасаясь с поэзией Жуковского, русский читатель той поры вступал в мир устойчивых ценностей, закрепленных словом. Здесь самое повторение слова фиксировало устойчивость художественного бытия, противопоставленную шаткости и текучести реальной действительности, как ее воспринимал Жуковский.

В интенсивной послепушкинской лирике усиливается тенденция к укреплению большого лирического контекста, формируемого уже не столько сближением жанровых потоков (границы между ними почти размыты) и не только соседством лирических высказываний, порою перерастающим в циклизацию, но по преимуществу сосредоточенным развитием устойчивых образных мотивов, переключкой звеньев, разделенных во времени. Лирики 30-х годов «через голову» Пушкина обращаются к организующим принципам лирического контекста, сложившимся в поэзии Жуковского, углубляя и одновременно перестраивая их.

Разумеется, переключка лирических высказываний неизбежна, как уже говорилось, в условиях любого поэтического творчества, поскольку неизбежен момент варьирования, обогащения темы, время от времени вспыхивающий вновь, неизбежны случаи подхвата идей, возвращения на тропу старой мысли, предстающей однажды в непредвиденном ракурсе, блеснувшей в сознании поэта новой гранью. Но все дело в том, что принцип этот с разной степенью широты и силы и в многообразных воплощениях предстает на различных исторических этапах развития лирики и на почве разных поэтических систем. И у Пушкина нередко подхватывается и оживает старая лирическая тема, но оживает, чтобы предстать в совершенно новом образном решении. Между тем в поздней романтической лирике устойчивость индивидуальной темы сопряжена если не с устойчивостью образного воплощения, то во всяком случае с устойчивостью изобразительного ракурса либо лирического объекта, наконец, с устойчивостью объектной сферы, из которой черпаются ресурсы образотворчества (природа как арсенал сопоставлений и символики у Тютчева и Лермонтова). В этих условиях переключка лирических высказываний может быть дистантной без ущерба для единства сквозного мотива.

Контекст тютчевской поэзии формируется тонкими сцеплениями образных переключек и контрастов. Причем в этой системе принцип контрастной связи занял едва ли не главное место. Благодаря этому лирическая система оказывается интенсивной и одновременно разомкнутой, ибо она вырастает как цепь полярностей, которые в своих столкновениях, в своей непримиренности создают зрелище нескончаемого движения.

В структурном плане тютчевский контекст строится, как и у Жуковского, на движении сквозных образных гнезд. Только теперь в основании такого гнезда по преимуществу—антитеза (день и ночь, смерть и сон, самоубийство и любовь, хаос и космос, страсть и рассудок и т. д.). Полярности множатся, лирика становится процессом диалектического выпитывания противоречий. В немногочисленных, хотя и устойчивых, антитезах Жуковского каждый из контрагентов определен и непротиворечив, не говоря уже о том, что один из них непременно главенствует и является носителем идеала. Звенья же тютчевской антитезы в свою очередь расщепляются на новые полярности. Тютчевский день, например, не только золотое покрывало над бездной, но и носитель хаотических страстей души. Ночь—не только преддверие вечности, таящее в себе загадку мира, не только время поэтического восторга и напряженного кипения мысли, но и разнуздавшийся хаос, время душевных сумерек, неизбывной остроты одиночества.

Лейтмотивное слово Жуковского (типа—«минувшее», «невывразимое», «очарованье») уже как бы изнутри светится поэзией, в нем свернута притаившаяся образность. У Тютчева слово-лейтмотив («день», «ночь», «сон», «хаос») лишено экспрессии, поэтически нейтрально, в нем ощутимей выражена функция лирической темы. В сквозной антитезе Тютчева поэтически индивидуально не само слово и даже не тип его антитетического включения («день» и «ночь», «страсть» и «рассудок»—вечные антитезы романтиков).

Индивидуален и неповторим содержательный принцип такой антитезы, неповторима смысловая раздвоенность ее составных. Мы пока что оперируем с отдельным словом, так сказать с эмбрионами тютчевских антитез. Но и они участвуют в строительстве тютчевского контекста. Отщепленные от своего изобразительного развертывания, от всей полноты лирического образа, в который они разрабатываются в отдельном стихотворении, они продолжают странствовать по поэзии Тютчева, нередко вступая в метафорические ассоциации в рамках иной лирической темы. В своем «странствовании» такое слово превращается в сигнал, но в несколько особом смысле. Ведь оно сигнализирует не о системе идей, стоящих за пределами данного творчества, оно сигнализирует о контексте неповторимой тютчевской образности. О нейтральности такого слова, о его внеэкспрессивности мы могли говорить только в отвлечении. Но коль скоро оно вновь помещено в лирическую стихию Тютчева, оно неизбежно тянет за собой в малый контекст стихотворения, написанного на иную лирическую тему, всю полноту, всю образную многогранность своего смысла, уже соотнесенную этому слову раньше. Так, слово-лейтмотив вновь становится образом в большом контексте тютчевской лирики

и само формирует этот контекст, раздвигая изобразительные пределы отдельного лирического произведения и соотнося конкретное лирическое высказывание со всей системой движущейся лирической мысли.

Тютчевская лирика покончила с многожанровостью, устранив тем самым нормативные барьеры между отдельными лирическими произведениями. Сообщаемость лирических высказываний стала своеобразным законом творчества. В этих условиях фрагментарный характер тютчевских композиций вряд ли следует расценивать как результат стихийного влечения к малым лирическим формам или стремления трансформировать одическую традицию на малом пространстве лирической миниатюры¹. Тютчевская фрагментарность срослась с эстетической установкой на воплощение беспрерывно льющегося душевного движения, возникающего как бы за пределами отдельного лирического высказывания и не завершаемого с его завершением. Лирические композиции Тютчева, если можно так выразиться, открыты с обеих сторон в бесконечность душевного потока. Они ведь и начинаются порою с указания на процесс, оставшийся как бы за порогом высказывания. Время стиха тем самым вписывается в широкую перспективу некоего беспредельного протекания, абсолютной длительности. Фрагментарность становится способом указания на сквозной контекст лирического творчества и одновременно его формирующим фактором.

Опора на большой контекст способствовала развитию новых форм соотношения лирического высказывания и душевной ситуации. Принципиальную возможность их неполного или неадекватного сопряжения в структуре лирического образа продемонстрировала уже пушкинская лирика, использовавшая, хотя бы и спорадически, тонкий и сложный механизм семантических умолчаний, намеков, зашифровок психологического импульса («Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Ненастный день потух, ненастной ночи мгла...», «Прощание», «Заклинные»).

В стихотворении «Не рассуждай, не хлопочи...» (1850?) тютчевская мысль, прячась за банальную сентенцию, тем ярче себя выражает, что она надевает личину житейской мудрости, которая ей органически противопоказана. И примеряя к себе эту личину, лирическая мысль поэта не выдерживает роли, сбиваясь с нее, возвращаясь к себе в оксюморном столкновении своих звеньев.

...Живя, умеи все пережить:

Печаль и радость и тревогу... —

— пишет Тютчев, и это максималистское «все пережить» по-

¹ Ср.: Ю. Н. Тынянов. Арханглы и новаторы. «Прибой», 1929, стр. 367—385.

тютчевски прихотливо сталкивается в композиции второй строфы с декларацией искомого, но, в сущности, немислимого для поэта буддийски созерцательного самоуспокоения.

...Чего желать? О чем тужить?

День пережит—и слава богу.

За всем этим, в конечном счете, стоит ощущение мгновения в его противоречивой и преходящей сущности, безбоязненность в воплощении «последнего» слова, целиком продиктованного мгновением, слова не оставшего, не выверенного обобщающей лирической дистанцией, а вырвавшегося в своей эмпирической крайности. С другой стороны, непреложно завершающие, закрывающие возможность дальнейшего душевного движения, форма этого слова и его дидактическая интонация именно в контексте всего лирического творчества обнаруживают свою относительность, свою тесную связь с неотстоявшимся душевным мгновением, противоречивость которого они призваны переломить лирической силой самоубеждения. Психологическая ситуация **скрытно** отсвечивает в слове, и полновесность такого лирического слова мы поймем только тогда, когда восстановим пути его **контрастных** сопряжений с лирическим переживанием, а пути эти формируются в нашем восприятии широким контекстом тютчевской лирики.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА И КОМПОЗИЦИЯ ПОЭМЫ «ПОЛТАВА»

И. З. Серман

В 1830 г. в наброске ненапечатанной критической статьи Пушкин с горечью писал: «Самая зрелая из моих стихотворных повестей та, в которой все почти оригинально... «Полтава», которую Жуковский, Гнедич, Дельвиг, Вяземский предпочитают всему, что я до сих пор ни написал, «Полтава» не имела успеха»¹.

Даже очень доброжелательно относившийся к Пушкину И. В. Киреевский не видел в «Полтаве» единства. В статье об альманахе «Денница» (1830) Пушкин привел мнение Киреевского, выразившего общее впечатление критики об основном, с ее точки зрения, недостатке конструкции («мысли и плана» — как позднее писал Белинский) «Полтавы»: «Признавая в сей поэме большую зрелость таланта, он (Киреевский) осуждает в ней недостаток единства интереса, «единственного из всех единств, коего несоблюдение не прощается законами либераль-

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. АН СССР, т. 11, 1949, стр. 158.

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

ГОРЬКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО

А. С. ПУШКИН
Статьи и материалы

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Выпуск 115

ГОРЬКИЙ 1971